



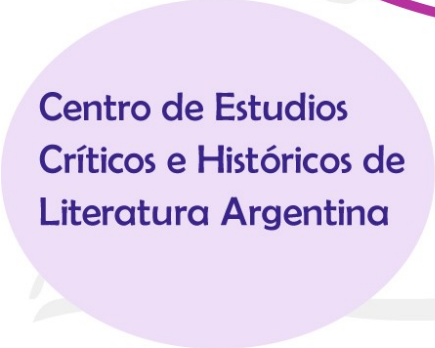
Nuevas lecturas de

Julio Cortázar

Homenaje en el centenario
de su nacimiento
(1914 - 2014)



Directora: Enriqueta Morillas



Centro de Estudios
Críticos e Históricos de
Literatura Argentina





UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Centro de Estudios Críticos e Históricos
de Literatura argentina (ECEHLA)

Dirección:

Dra. Enriqueta Morillas

Asistentes de edición:

Rocío Fit

Rayén Daiana Pozzi

Branco Ruiz

Av. Argentina 1400 – Neuquén (8300)

ecehla@gmail.com

Índice

Nota de edición	3
Cortázar y la poética del lector	4
<i>Enriqueta Morillas</i>	
Del lado de acá, del lado de allá	16
<i>Graciela Mayet</i>	
Más allá está la vida: la teoría del túnel de Julio Cortázar, en su encrucijada contra el Libro	31
<i>Branco Ruiz</i>	
Julio Cortázar: Crítica y Ficción	42
<i>Julia Vidal</i>	
Julio Cortázar: del exilio con los ojos abiertos	52
<i>Gloria Siracusa</i>	
Literatura y política	60
<i>Patricia Aruj</i>	
La Militarización en la literatura de Julio Cortázar	72
<i>Sergio Roda</i>	
Figura de escritor y figuraciones del otro (hacia una relectura de lo popular en Cortázar)	82
<i>Rocío Fit y Carlos Duarte</i>	
Julio Cortázar y la vida enriquecida. La relación realidad/ficción en los libros almanaque de Julio Cortázar.	92
<i>Cristian Carrasco</i>	
Fantomas: hiperrealidad y simulacro	106
<i>Lucas Rodríguez Barozzi</i>	
Consideraciones en torno de <i>Bestiario</i> , de Julio Cortázar	115
<i>Daniel Bagnat</i>	
Alejandra Pizarnik lectora de 'El otro cielo' de Julio Cortázar	125
<i>Rayén Daiana Pozzi</i>	
Cortázar y Denevi: maneras de escribir lo fantástico	137
<i>Virginia Dupont</i>	

Nota de edición

El Centro de Estudios Críticos e Históricos de Literatura Argentina (ECEHLA) organizó, en conjunto con la Secretaría de Extensión de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, las Jornadas Homenaje a Julio Cortázar en conmemoración del centenario de su nacimiento. Estas jornadas, que tuvieron lugar el 4 y 5 de noviembre de 2014 en el Salón Azul de la Biblioteca Central, tuvieron como principal objetivo la reflexión y el debate en torno a las obras más leídas del autor así como la difusión de otras menos conocidas. Los trabajos presentados en este homenaje, escritos por docentes, graduados y estudiantes de nuestra universidad, abordaron diversos aspectos de la obra de Cortázar, procurando brindar una perspectiva crítica de sus distintas producciones.

La presente publicación reúne la mayor parte de las ponencias presentadas en esa oportunidad. La introducción con que se inicia este monográfico se desprende de la conferencia de cierre dictada por la Doctora Enriqueta Morillas, directora del ECEHLA. El orden de los trabajos procura brindar una continuidad respecto a los ejes de intercambio en torno a la obra cortazariana que surgieron durante las Jornadas.

Cortázar y la poética del lector

Enriqueta Morillas

Universidad Nacional del Comahue

Cualquiera sea la dimensión y el alcance que se otorgue a las llamadas vanguardias literarias del siglo XX, no puede dejar de apreciarse que la palabra, la frase, el texto, el libro, los escritos sufren con ellas una embestida interesante y sistemática. Por ellas y a su través se desarticulan, analizan y descomponen en sus partes hasta alcanzar, delatar y poner de relieve las células literarias, la genética del texto, implicadas en la construcción de un orden y un sentido.

El fragmento, el aforismo, la expresión y el gesto van a erigirse en el espacio en blanco como nueva escritura, como la más poderosa ruptura conocida a través de siglos en los cuales fueron diseñándose, plasmándose, creciendo, ramificándose y sufriendo diversas transformaciones la épica, la lírica, el drama. Los géneros, categorías formales que dan cuenta tanto de las convenciones como del modelado, integran la serie histórica no sin sufrir transformaciones, como lo recuerda muy bien Yuri Lotman. En el texto literario, como en el cuadro, el marco define, acota, delimita.

La explosión vanguardista trabaja también poniendo esto en evidencia. Así, las alteraciones de la luz, de la línea y del color, como la distribución de las palabras y de la escultura en el espacio acabarán proporcionando los elementos de una estimable riqueza para un estudio de la semiótica del texto artístico, del arte, de la cultura. Pensemos en las primeras y acaso más visibles transformaciones en las artes plásticas para hacerlo en confrontación con los escritos. Las articulaciones de la representación, el ritmo, la secuencia, la sintaxis del relato, la construcción del personaje en el espacio literario se ordenan en un tiempo que no puede sino transcurrir. Pero las vanguardias los transgreden y ponen en crisis las categorías fundamentales de la experiencia al buscar el trastocamiento en su representación para hacerlas más evidentes.

Es así como se desarma el artificio convencional del arte y de la representación y al mismo tiempo se busca recuperar esencias, elementales, nuevas dimensiones, nuevos

lenguajes. La remisión al niño y a lo primitivo son indicadores claros. Otro tanto diremos de la marginalidad y la locura. Los otros mundos, lo lejano y olvidado como lo cercano y preterido cobran una intensidad singular.

La otra dimensión que nos interesa es la reflexiva, esa capacidad del texto vanguardista para volverse sobre sí mismo, para abrirse a la consideración de sus componentes, tanto como las que atañen al arte, a la cultura, a la colosal ruptura con las escuelas y los géneros.

Esta explosión sin precedentes tiene en el Río de la Plata a un grupo de escritores que fueron capaces de registrarla, modelarla y reflexionar sobre su índole con una agudeza singular. Si bien toda la América Latina se muestra lábil a los dictados de esta nueva expresión de la modernidad y la modernización, en el Sur del subcontinente Borges no solamente lidera el ultraísmo, sino que sus manifiestos y escritos admiten la vanguardia en la base de su poética. Definió al ultraísmo como “el transformismo en literatura”¹, y así pudo trascenderlo, llevándose consigo este temprano aprendizaje para insertarlo en su poética del lector y en la de la imagen que recorre sus textos.

Apenas si sabíamos de Macedonio Fernández hace unas décadas, pero la lenta recuperación de sus escritos nos permitió advertir que, en efecto, nos encontramos frente a un vanguardista radical, como se dijo, cuya indagación hoy nos parece tan interesante que ha suscitado numerosos estudios y es fuente obligada de consulta por las reflexiones estéticas y teóricas que conforman sus textualizaciones, las cuales han de perpetuarse en Borges, Cortázar, Bioy Casares, Soriano, para no citar sino a algunos de los más conocidos. Enriquecen notablemente las narraciones que le siguen a lo largo del siglo XX, hecho reconocido por los mismos escritores.

Macedonio admite el “deseo de expresarme”, pero también el de “estudiar la vida psicológica” como el de llevar a cabo “un estudio general de estética”. Confiesa tener una carta oculta para “que la persona destinataria se agite por su lectura y surja en ella conturbación que tampoco ella define”. Así, por esta agitación, se produce la escritura que no conoce bien sus propias motivaciones, la cual se conforma “por impulsos desconocidos” (Fernández, 1982: 218). A este lector “agitado” se le agregan otros a los cuales Macedonio define otorgándoles una identidad específica por sus actitudes al practicar la lectura. Son

¹ Borges, J.L. “Al margen de la moderna lírica”, *Revista Grecia* N° 39, 31.01.1920, pags. 15-17. V. también Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, México, F.C.E., pags. 247-269.

estos rasgos los que los configuran y es a ellos a quienes dirige sus reflexiones. Estamos en los años 20' y podemos ver que es en esta década cuando los escritores rioplatenses consolidan una poética del lector que traerá amplias consecuencias. Si Ángel Rama, entre otros, nos habla del "lúdico ultraísmo rioplatense" y los textos se refieren al ánimo de juego y humor que crean una atmósfera singular, hay que convenir que la proclividad de ambos redundan en frutos estéticos perdurables.

En una de esas reflexiones Macedonio perfila un lector al cual desea distraer y también impresionar, buscar aquello "que insidie su sensibilidad sorpresivamente", dice, para despertar en él determinadas emociones que lo desorienten ante su plan literario, evitando el automatismo de la repetición de la visión del autor; quiere acercarse a él pero no envolverlo ni dirigirlo, sino abrir las puertas del lenguaje para liberarlo.

Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando "vida" (...) En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector. Lo que yo quiero es ganarlo a él de personaje, es decir, que por un instante crea él mismo no vivir. Esta es la emoción que me debe agradecer y que nadie pensó procurarle. (Fernández, 1982: 207).

En otros textos de Macedonio que ya hemos comentado, se termina de configurar este lector². Macedonio, luego de presentar y postular su *Belarte*, depurada de nexos, efusiones sentimentales, poema autobiográfico, ritmos sonoros del lenguaje, disolución del personaje, exclusión de asunto,—el asunto pertenece a la vida, no al arte— requiere de un lector saltado para la lectura de la prosa "técnica o consciente". La práctica de la lectura y la escritura lo privilegian, otorgándole la potestad de mantener la atención latente y de vez en cuando asomarse al texto para retener aquello que le parezca interesante. Esta configuración del lector es necesaria, como dice, "para ganarlo a él de personaje".

En el espacio textual son atacadas y transgredidas las convenciones del arte y abolidos el tiempo y el espacio, categorías fundamentales de la experiencia, como lo recordara Ana María Barrenechea en su momento, por lo cual estimó la índole "fantástica" de la obra completa de Macedonio Fernández. Estas desarticulaciones potencian el absurdo, muestran el artificio y se prolongan en los textos posteriores que absorben estas

² "Poéticas del relato fantástico" en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Vº Centenario-Siruela, 1991, págs. 93-103.

enseñanzas, propias de su poética. Así, veremos a Cortázar y sus *cronopios*, seres entrañables que tienen una noción “constructiva del absurdo”, absurdo que reaparece en otros textos. Por supuesto, no nos olvidamos de la reconocida repercusión en Borges, quien denomina *Artificios* a sus primeros cuentos posteriormente integrados en *Ficciones*.

Estas reflexiones que atañen a la estética tienden a tornarse filosóficas cuando Macedonio discute la afirmación cartesiana: alude al “yo no existo del cual debió partir la metafísica de Descartes en sustitución de su lamentable yo existo”. Con esto propende a que el lector tenga la experiencia, a través de su arte, de la suspensión de la existencia, tornándose personaje, cuya condición es la de desear la vida.

El lector de Macedonio es aquél que ha leído su obra antes de que la escribiese, por lo cual se dirige a él intensamente para comunicarle que sabe de sus pesares, “si tienes una pena igual a la mía, tú, que me has leído antes que escribiera, yo no la tengo.”³ De tal manera el lector “es un simpatizante” capaz de advertir la importancia de la duda y de las variaciones de quien escribe. Estas afirmaciones muestran claramente la dimensión privilegiada de la dinámica autor-lector.

Quienes hoy me están escuchando recordarán, con seguridad, las palabras de Borges en su Prólogo a *Fervor de Buenos Aires*, “A quien leyere”, disculpándose con el lector por haber escrito algún “verso feliz”, ya que esto no es sino fortuito; se siente un usurpador que se apropia de esa inspiración, que cualquiera de los dos pudo captar.

Menos conocido es el lector de Felisberto, con el cual dialoga ya en sus primeros textos. En *Filosofía de Gánster* (1983) dirige enfáticamente su monólogo al lector, representado por un “tú” al cual logra investir gracias a los atributos que le otorga el discurso, y al cual incorpora en progresión, procedimiento típico de la escritura del autor. —*the work in process*, o escritura en proceso: se conforma a medida que se escribe—. Comunica a este lector su desconfianza acerca de la propia escritura y al mismo tiempo el placer de la vanidad intelectual, la dicha contenida que por momentos se derrama o estalla o bien irradia su carga a través de los significantes, “como un resorte que cuanto más trato de achicarlo más concentra su fuerza y más fuerte me salta a la cara después”, “que me hace vivir iluminado de dicha”, (Hernández, 1983: 96-97) dice.

³ *Ibid.*, pag.. 213.

Ángel Rama observó que Felisberto es uno de los escritores donde lo artístico es más palpable y hace que prepondere lo estético sobre el pensamiento. Sin embargo, y aun admitiendo que buena parte de lo que escribe tiende a exaltar “su sentido estético de la vida”, aquí también encontramos reflexiones sobre la escritura y la lectura nada desdeñables. El autor desconfía de la razón, pero discurre acerca de su propia escritura configurando la auto-referencialidad del texto.

El lector cobra dimensión explícita: “(¡Oh, lector, ya lo habrás pensado!)”, escribir es “una necesidad fatal”, los textos son “materia prima”, escritura “extraída de las propias entrañas”, de allí que no se pueda evitar y que fluya estableciendo un combate con la vanidad y con la razón. Consigue así trazar un círculo alrededor de sus oyentes. El lector, oyente privilegiado, resulta lógica e inevitablemente incorporado al texto. Desde sus primeros escritos Felisberto establece el diálogo con el lector y es de esta manera que logra configurarlo. Esta práctica tiene la capacidad de explicar una *ars poetica* que reiterará, afirmándola, al conseguir dar forma a los relatos maduros de la década del 40’ y a los de *Nadie encendía las lámparas* ([1947]1983)⁴. Pero además, en un giro de tuerca inesperado, el lector es atrapado por este singular combate.

¡Cómo! ¿Qué tiene que ver esto con los gangsters (...) ¿no has visto que te han apuntado a la cabeza? o escucha bien ¿dónde quieres que te apunten? O ¿cómo quieres que sea la trama? Si tienes alguna idea de cómo me gustaría que fuera lo desconocido, o si ya te imaginas cómo será la obra, mándamelo a decir, que te haré escribir por un personaje a sueldo (¡oh, lector, acaso ya mismo!) lo que tú te imagines. (Hernández, 1983: 98).

Hemos podado la cita, que se continúa en otras cuyo recuento no viene al caso y por otra parte es lo suficientemente explícita. El combate con la vanidad del intelecto y con la tiranía de la razón es materia de toda su obra, calificada por la crítica de fantástica porque se trata de un registro expresionista que nutre con el histrionismo y el humor que le son peculiares. Acentúa las transgresiones en la frontera que separa lo inerte de lo animado y la del sueño y la vigilia (dota de “alma” a los objetos, cosifica a sus personajes, trabaja con historias de diferentes partes del cuerpo que se independizan, narra el diario combate del “yo” con el cuerpo, etc.). Este texto que comentamos, escrito hacia 1939, sigue la impronta

⁴ Felisberto Hernández, *Nadie encendía las lámparas*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1947. V. nuestra edición de Madrid, Editorial Cátedra, 1983.

de Macedonio, a quien tal vez haya oído por la radio, donde leía su conferencia “Para una teoría del arte” que ya hemos examinado⁵. Nos parece que estamos frente a una conjetura bastante probable, ya que la absorción de la literatura contada o leída forma parte de la poética de Felisberto. No es de extrañar que así sea, pues la formación de Felisberto es básicamente musical y la composición de sus relatos sigue las estructuras asimiladas desde su temprana infancia, entre las cuales sobresalen Stravinsky y Prokofief y sus desarticulaciones propias de la vanguardia musical contemporánea. Lo importante que se proyecta en todos sus textos en un sostenido por el cual el lector los recibe participando de su elaboración.⁶

Es también por estos años cuando en el otro confin de Occidente Tomachevski, conjuntamente con otros singulares estudiosos del Círculo de Moscú contribuye con las que se nos aparecen como primeras reflexiones en torno al lector, destinatario de los escritos. En la mente del que escribe está el lector, advertible de manera directa y por la preocupación acerca del interés que suscita la obra:

La imagen del lector está siempre presente en la conciencia del escritor, aunque sea abstracta o reclame del autor el esfuerzo de convertirse en el lector de su obra. (...) Esta preocupación por un lector abstracto se expresa en la noción de “interés”. La obra debe ser interesante. (...) Las preocupaciones de orden técnico son familiares para el escritor y para sus lectores más cercanos. Ellas se cuentan entre los móviles más poderosos del desarrollo literario. La aspiración a una novedad profesional, a una nueva maestría, ha sido siempre el rasgo distintivo de los movimientos literarios más avanzados (Tomachevski, 1987: 199).

Con posterioridad, Wolfgang Iser ha de profundizar estas nociones para sostener que un texto literario sólo puede producir una respuesta cuando es leído. Leer pone en juego una serie de actividades que dependen tanto del escrito como del ejercicio de facultades humanas básicas, ya que actualiza un efecto potencial realizado en el proceso de lectura. El trabajo literario debe ser considerado no como un archivo documental de algo que existe o ha existido, sino como reformulación de una realidad que trae al mundo algo que antes no existía. Una descripción del proceso de lectura debe aportar al esclarecimiento de

⁵ V. “Poéticas del relato fantástico”, en Enriqueta Morillas Ventura, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica* (comp.), Madrid, Siruela-Vº Centenario, 1991

⁶ V. Enriqueta Morillas, “Felisberto y su arte narrativo”, en *Río de la Plata* Nº 19, Homenaje Internacional a F.H., diciembre de 1997, coord.. Nora Girardi Dei Cas, Paris, Ediciones UNESCO, 1998, pags. 85-96. .

operaciones elementales que el texto activa en el lector. Los estímulos para la interacción son los pre-requisitos necesarios para que éste [el lector] reúna el significado en un proceso de dialécticas recreativas.⁷

Asimismo, Jean-Paul Sartre señala que el escritor nos revela ciertos aspectos del universo, aprovechando lo que sabe el lector para enseñarle lo que no sabe. Lector y autor se hallan comprometidos con su tiempo, lo cual les permite establecer un contacto histórico a través del libro. Escritura y lectura son las dos caras de un pedazo de la historia. “Cada libro propone una liberación completa a partir de una enajenación particular” (Sartre, 1971: 91). Estas premisas que surgen del pensamiento sartreano en torno a la libertad y el compromiso, en este caso nos proporcionan hoy por hoy algunas de las específicas regulaciones del acto de leer y de escribir. El autor llena con su libertad un mundo bien conocido, a través del cual el lector debe obtener su liberación y que torna permeable su libertad en la representación, en la cual se concentra el ejercicio de la escritura y la lectura. Como Tomachevski, J-P.Sartre advierte que al elegir su lector y un aspecto del mundo el escritor decide su tema.

Nos detendremos en la poética de la imagen para resaltar que su intensificación es también expresionista. En Borges, quien la toma directamente del poemario que traduce en los años 20', los textos de los poetas expresionistas muestran “la realidad emotiva y pasional” y se explaya en ellos “lo sufrido, lo imaginado y lo soñado” en circunstancias extremas. Ante la inminencia de la muerte y el belicismo que los obliga a vivir en las trincheras, desde donde escriben sus poemas, se le aparece real, palpable. Volvemos aquí brevemente sobre sus reflexiones y anotaciones a estos poemas publicados en las revistas españolas porque nos siguen pareciendo de interés⁸. El lenguaje crítico de Borges en estos años equipara barroco, goyesco, “prisma” y expresionismo. Con esto nos remite a la visión del arte a través del tiempo, visión estética que permite atravesar las épocas y restituir principios y aptitudes que se remodelan y constituyen una tradición en la historia de los estilos. Las imágenes así extraídas, puestas en primer plano, en relieve, tratan de aglutinar significados de manera sintética y su desfile las torna dinámicas, insólitas, sorprendentes. Borges las relaciona con los sentimientos y percepciones, estima las expresivas de “la

⁷ Wolfgang Iser, *The act of reading*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1987.

⁸ Enriqueta Morillas, “La irrealidad y el fermento expresionista en el texto borgesiano”, en *Borges, la lengua, el mundo: las fronteras de la complejidad*, Milano, Giuffrè editore, 2000, pags. 223.240.

emoción viviente que tiembla muchas veces en el fondo como una lámpara sepulta y que se expresa en frases truncadas y en un heroico barroquismo verbal”⁹.

Si la metáfora es el “trasiego de imágenes”, “una identificación voluntaria de dos o más conceptos distintos”, que posee la aptitud de “aprovechar un paralelismo de formas existente entre dos visibilidades”, las más “audaces son las metáforas conseguidas mediante la traducción de percepciones acústicas en percepciones oculares, y viceversa”¹⁰ Borges incluye la adjetivación antitética y las metáforas que transmutan las percepciones estáticas en dinámicas, considerando que nuestro lenguaje no tiene sino “un carácter tanteador y provisional” frente a la realidad. La mayor complejidad de la metáfora acompaña la percepción, la inclusión de los “hechos nuevos que se añaden al mundo” y las suscitan. A veces “los contrarios se hermanan” y las paradojas son la expresión de la visión “parcialísima” del sujeto.

De allí que estos primeros textos de Borges al menos explicitan el punto de partida de una poética exaltada de la imagen, un planteamiento riguroso de las funciones verbales y adjetivales en la elaboración del texto. Cuando ya en 1932 publica *El arte narrativo y la magia*, ensaya la manera oportuna para crear la verosimilitud del texto que exalta y propende a lo fabuloso con una propuesta estética también rigurosa de la sintaxis narrativa, la disposición de los episodios y su eficacia.

Podríamos referirnos a una combinatoria que tiene su base en la primera imagen o en las imágenes conformadas de acuerdo a las “leyes naturales y las imaginarias del relato” (*El arte narrativo y la magia*). De allí su primacía, que no se quedó en el enfilamiento de metáforas propuesto por el ultraísmo sino que fue más allá. Borges elaboró una poética de la imagen comprensiva de los núcleos vitales y literarios de los poemas y relatos. En ella concentra las significaciones y también las convierte en los núcleos rectores de la realidad verbal y ficcional. Como en *El Aleph*, la narración y sus criaturas aparecen regidos, connotados, delatados, potenciados por ellas y a su través.

Podemos ver cómo se articula la poética del lector con la de la imagen, independientemente de las lecturas de E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe y los autores rioplatenses que los preceden en el tiempo. Hay un análisis detenido de los modos de

⁹ Ibid., pag.234.

¹⁰ J.L.Borges, “La metáfora”, en *Apuntaciones críticas*, Madrid, *Cosmópolis* n° 35, noviembre de 1921, págs. 395-402 pag.234. V. También Hugo Verani, op.cit

escritura y de lectura que incorpora a sus propias ficciones, a las cuales atraviesan o preceden en los fragmentos que las acompañan. Esta reiterada y ostensible representación de la escritura cuando surge, mientras se hace, del escritor y del autor, del vínculo que los mantenga comunicados a través de las textualizaciones, enlaza los fragmentos, se interna en los relatos, emerge en las declaraciones de intención, escritos diversos que pueden ser leídos de manera continua. Se trata de la expresión de una poética y de su representación. A través de las fisuras o las explosiones que hace posible la vanguardia germina, crece y se estabiliza para conformar una tradición.

Me limitaré en esta ocasión a decir que la imagen de Felisberto es poderosamente dinámica, y también explosiva, que sus inocentes comparaciones de lugares comunes, las vivencias encontradas y verbalizaciones que acoplan de manera inusual sujetos, objetos y acontecimientos, son núcleos rectores de su universo ficcional. La música precede a la escritura, la cual se conforma con las rupturas y procedimientos de la vanguardia musical, en especial Stravinsky y Prokoffiev.¹¹ El cine, por su parte, desde los tiempos en que fue pianista del cine mudo, impulsa una creación cuya singularidad lo lleva a la exaltación del gesto, la focalización en desplazamiento constante, el detalle destacado en relieve, ampliado, recurrente. Las imágenes sonoras y visuales convergen en la escritura para plasmar constantemente comparaciones inesperadas, concentraciones de índole no exclusivamente literaria. La técnica del montaje, las imágenes grabadas, una focalización que parece provenir de una cámara no visible, penetran en el taller del escritor para que el texto se torne cinético. Esta preocupación expresada claramente en “Tal vez un movimiento” indica un énfasis especial para una poética en lucha con las imágenes y expresiones “cristalizadas” que encierra toda conceptualización. La máquina de Felisberto quiere atravesar las ideas y hasta alquilarlas. Así lo expresa en “El Taxi”, donde toma una “metáfora de alquiler” para advertir las cosas y las sombras que no pueden verse sino desde el “viaje en metáfora”. En su literatura el lenguaje figurado, los objetos y las personas, los hechos, ideas y sentimientos están tratados de manera cinética. De allí que en “El caballo perdido”, una de las creaciones más celebradas de Felisberto, el rememorante recupere las imágenes del “teatro del recuerdo” primero y finalmente las del “cine de los recuerdos”.

¹¹ Enriqueta Morillas, “Felisberto y el cine”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, 32, 2003, pags.83-88.

Allí intercambian guiños en “entendimientos cómplices” y recrean la tierra de la memoria con sus movimientos rápidos y con otros lentos, “ralentizados” como “pasos de seda”. Páginas de la literatura de la memoria estimadas como el intento más logrado en lengua española, se impone a través de las vanguardias, al visualizar los lenguajes que las hicieron posibles. No nos parece ocioso reiterar su convivencia.

En el capítulo 79 de *Rayuela* Julio Cortázar incluye una “nota pedantísima de Morelli”, en la cual propone que frente a la novela usual que limita la búsqueda del lector al limitar su ámbito, intentar “un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos”. Esta escritura producirá un disgusto y un escándalo inevitable en el *lector-hembra*, pues con ella se trata de “provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovélistico (aunque no antinovelesco)”.

Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, busca también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie.”¹²

Esto presupone una repulsa parcial de la literatura, ya que debe estar en cada operación “que emprendan autor y lector”. Que no sea pretexto para la transmisión de un “mensaje” “que incida en primer término en el que la escribe para lo cual hay que escribirla como antinovela”. “Desde la sumersión en la existencia hacia la antropofanía, contra la “razón razonante”. “Desde los eleatas hasta la fecha del pensamiento dialéctico” ha dado sus frutos.

Si todo novelista espera un lector que lo comprenda y participe de su experiencia, está la tercera posibilidad, “la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino”. La lectura abolirá su tiempo y será simultaneizado con el autor. Con lo cual podría “llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia”. Buscará el misterio y quizá no lo encuentre. “Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo se repetirá (agigantándose, quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice”.

“Fuera de esto el lector-hembra se quedará con la fachada y ya se sabe que las hay muy bonitas...”

¹²Cortázar Julio, *Rayuela*, Madrid, Colección Archivos. 1991, Ed. Crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich, pag. 325-6

La polémica que generó este texto y su acompañamiento permanente en otros posteriores de Cortázar fue tan intensa que atravesó el ámbito literario. Fue necesario que corrigiera el término “*lector-hembra*”, de connotaciones sexistas y sustituirlo por el de “*lector pasivo*”. Pero la idea de construir un texto, una novela-antinovela, con la complicidad autor-lector, ganó un espacio considerable y duradero. En este trabajo hemos querido comunicarles cómo se sitúa en la tradición rioplatense, la cual reconoce en el lector algo más que el receptor de un mensaje. Lo lleva hacia las profundidades de la construcción del hecho literario, lo convoca y lo integra. Morelli ha de estudiar su situación, especificar su índole y la dinámica que lo conforma.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. 1990. “Al margen de la moderna lírica”, *Revista Grecia* N° 39, 31.01.1920, 15-17.
- . 1921. “La metáfora”, en *Apuntaciones críticas*, Madrid, Cosmópolis n° 35, noviembre de 1921, 395-402.
- Cortázar, Julio. 1991. *Rayuela*, Madrid: Colección Archivos.
- Fernández, Macedonio. 1982. *Museo de la Novela de la Eterna*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Hernández, Felisberto. 1983. Filosofía de gangster, en O. C., T.I, Primeras Inventiones. México: Ed. S.XXI.
- . 1983 [1947] *Nadie encendía las lámparas*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Iser, Wolfgang. 1987. *The act of reading*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- Morillas Ventura, Enriqueta. 1991. *El relato fantástico en España e Hispanoamérica* (comp.), Madrid, Siruela-V° Centenario.
- Morillas Ventura, Enriqueta. 1997. “Felisberto y su arte narrativo”, en Río de la Plata N° 19, Homenaje Internacional a F.H., diciembre de 1997, coord. Nora Girardi Dei Cas, Paris, Ediciones UNESCO, 1998, 85-96. .
- . 2000. “La irrealidad y el fermento expresionista en el texto borgesiano”, en *Borges, la lengua, el mundo: las fronteras de la complejidad*, Milano, Giuffrèeditore, 2000, pags. 223.240.

- , 2003. “Felisberto y el cine”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, 32, 83-88.
- Sartre, Jean-Paul. 1971. “¿Para quién e escribe?” en *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires: Ed. Losada.
- Tomachevski, B. 1987. “Temática” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México: siglo XXI.
- Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, México: F.C.E.

Del lado de acá, del lado de allá

Graciela Mayet

Universidad Nacional del Comahue

Resumen

Julio Cortázar, con su poética, realiza una búsqueda ontológica que es un modo de aprehender la realidad. En esa búsqueda, se dirige en pos de la unidad perdida del cosmos y de la humanidad, luego de varios siglos de racionalidad. En esta tarea, el poeta es quien es capaz de percibir lo real más allá de la causalidad. En dicha experiencia, el poeta halla lazos insólitos entre los objetos; son las analogías, base del pensamiento poético, las cuales se oponen a la lógica de las ciencias. Para Cortázar, la poesía es dadora de sentido, es el centro de la vida humana. El poeta comparte con el mago el pensamiento intuitivo y la eficacia de la palabra. Ambos son capaces de adueñarse de las cosas por el poder de la palabra. En esta tarea de posesión, el lenguaje tiene un papel importante en tanto le da nombre a lo real.

Los niños, los pueblos primitivos, los locos son capaces de experimentar otra visión del mundo más allá de la lógica y la razón pues son ellos quienes se detienen en los detalles, en las pequeñas rupturas de lo cotidiano y de la costumbre.

La experiencia estética de Julio Cortázar cierra una tradición iniciada en John Keats y continuada en Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y el surrealismo.

Palabras clave: extrañamiento – alogicidad – realidad – analogía - intuición

Lo extraño, lo ominoso, lo siniestro, contaminan el espacio de la realidad pero no pueden cubrirlo totalmente. Cortázar busca destruir la lógica a que es sometido el mundo y lo hace a partir de sus cuentos que –como ha dicho- pertenecen al género fantástico por no haber mejor nombre:

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre y se oponen a ese falso realismo que consiste en

creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII.

Así caracterizaba Julio Cortázar su literatura en 1970 en la revista “Casa de las Américas”. En 1963, en la misma revista, decía:

Por mi parte creo que el escritor revolucionario es aquel en que se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo con esta otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio. Si ese escritor responsable y lúcido decide escribir literatura fantástica o psicológica o vuelta hacia el pasado, su acto es un acto de libertad dentro de la revolución y por eso también es un acto revolucionario

Su escritura intenta resquebrajar el realismo, particularmente, las relaciones de causa-efecto, la psicología, las historias definidas por la causalidad. Todo esto implica un lector no ingenuo pues, ¿cómo contar? Es la pregunta que se hace el narrador que se convierte en un especulador acerca de la historia. La reconstrucción de la historia es falaz y el discurso es falso. Hay una imposibilidad de captar la historia y esto significa la deconstrucción de la narración. “Con el espejo roto de la ficción, también se rompe la historia representada”. (Pozuelo Yvancos 1990: 511)

Cortázar desnuda al narrador de su principio de interpretación y se sitúa al mismo nivel del lector. Su interpretación de los hechos no es más que la que puede hacer el lector. Escribir un relato es una manera de combatir la nada.

En la elaboración de lo fantástico, su literatura es deudora de Alfred Jarry y sus *Elementos de Patafísica*. Es una teoría de lo excepcional que hace tambalear las certezas que se tienen acerca de las leyes de lo real y llevan a admitir que el mundo conocido es, tal vez, una acumulación de excepciones estadísticamente frecuentes.

La diferencia entre lo natural y lo fantástico es una diferencia entre lo que se repite y acepta ser explicado racionalmente y lo que se manifiesta a nuestra captación como insólito y marginal porque no podemos explicarlo. El emparejamiento de lo ficticio y lo real, de lo soñado y lo vivido, obliga a replantearse el concepto mismo de realidad.

Otro aspecto de la literatura cortazariana lo constituye la búsqueda ontológica que establece con su poética la cual se convierte en la manera de aprehender la realidad. Dicha

búsqueda va en pos de la unidad perdida del hombre y del cosmos que la racionalidad, con su corte dicotómico, contribuyó a anular. En esta tarea, el poeta es quien es capaz de ir más allá de lo que capta el común de la gente o, al menos, quienes no son poetas, para adueñarse de esa suprarrealidad que no se percibe con los parámetros normales y que escapa a la causalidad.

En esta realidad más profunda se producen relaciones entre los objetos, impensadas en el mundo habitual y que constituyen la base del pensamiento poético. Son las analogías que muestran cómo unos objetos pueden participar de la vida de otros. Es así como el hombre, por la palabra poética, se adueña de los objetos, se apodera de los seres y participa, al mismo tiempo, de su existencia.

Ese plano suprarreal explica lo real, lo vuelve accesible, pasible de ser poseído, al igual que el místico o el primitivo captan la realidad empírica pero la explica en el nivel místico, religioso. Esta explicación corresponde a una concepción unificadora de la vida en todas sus manifestaciones y también a que el todo y la parte son intercambiables; uno y otro se comprenden.

La consecuencia de este enfoque vital es que no hay separación entre lo real, lo empíricamente aprehensible y lo imaginario, el sueño y la vigilia. Entre los movimientos estéticos, el romántico fue el que adhirió a esta forma de entender el mundo y, más tarde, lo hicieron los surrealistas. Es por esto que Saúl Sosnowski señala:

El conocimiento poético permite al hombre penetrar los secretos del universo vedados al conocimiento científico o desplazados fuera del dominio de lo cognoscible. Al reconciliar al hombre con el universo, al ponerlo en contacto con *lo otro*, se le otorga nuevamente la posibilidad de desplazarse a través de todos los estratos que lo integran, tanto el racional como el maravillosos. (1973: 19)

Hay un doble aspecto acerca de cómo el hombre se pone en contacto con el mundo: uno es mediante procesos cognitivos, a través de leyes lógico-causales con las que capta la realidad sensible, empírica. No obstante, hay otra forma que se mencionó como propia de los poetas y es, por medio de la intuición, la aprehensión de una realidad más allá de la empírica. Ambas formas de captar el universo dan una gran amplitud al concepto sobre él y a la experiencia del mismo, particularmente con el agregado de una transformación de lo cotidiano que bordea lo extraordinario, tiñéndose de fantástico. Sosnowski nos dice cómo

se interrelacionan estos aspectos de la realidad, aclarando de qué manera funciona “la teoría de la coexistencia de los estratos de realidad”: ambos, el empírico y el supra-real, están por un mismo principio vital que permite el pasaje de un plano a otro. El principio vital de la supra-realidad vuelve secundaria la apariencia externa y las diferencias entre los objetos, posibilitando los intercambios físicos, como Alina y la lejana, pues ambas son un mismo ser desdoblado en dos cuerpos. Algo similar ocurre con Lucio y el ahogado en “Relato con un fondo de agua” (*Final del juego*) en el que los dos son una misma persona desdoblada en el sueño; el sueño soñado por otro; el sueño de Lucio cruzado con el del narrador.

Cabe preguntarse entonces, ¿por qué es difícil para el hombre común contemporáneo apreciar la realidad totalmente, en todos sus aspectos y posibilidades? Básicamente, debido a que, desde la modernidad, el hombre atribuye a la razón, a la lógica, la posibilidad de que pueda captar la realidad, más aún, de que aquellas son las únicas que pueden hacerlo y, de este modo, lograr ponerle límites, cercarla, achicarla con anteojeras. Como consecuencia de esto, el lenguaje también se ve afectado pues, desde esta perspectiva, es considerado capaz de expresar, transmitir las experiencias humanas limitándolo también al ordenamiento lógico de las palabras, sin pensar que hechos transracionales tienen la posibilidad de una expresión translingüística, como es el caso del gílgico.

En “El perseguidor”, Johnny Carter representa al hombre que, por ser instintivo, tiene una visión de la realidad basada en intuiciones y sentimientos no traducibles sino a través de la música de su saxo. El caso opuesto lo ofrece Bruno, atado al orden burgués que le exige desterrar lo instintivo. En Persio, personaje de *Los Premios*, Cortázar halla el punto de reunión de la sensualidad y la razón que armoniosamente dominan el pensamiento del personaje, anulando la dominación de la lógica como única alternativa de abarcar la realidad y, por lo tanto, la posibilidad de determinar verdades absolutas.

El lenguaje, metáfora con que ponemos un cierto orden a la realidad, vuelve a todo relativo porque toda elaboración sobre lo que es lo real debe ser traducida a palabras, conceptos y sistemas. Con el lenguaje “se ha recaído en el sistema porque éste sólo es el reflejo cuyo sentido se ignora”. (Sosnowski 1973: 132)

El hombre puede alcanzar esa unidad perdida con el cosmos y es en *Rayuela* donde Cortázar señala esta posibilidad por medio del kibbutz del deseo pues permite

“reconciliarse con la realidad”, es verse como parte de una unidad en la que participa todo elemento universal” (Sosnowski 1973: 147)

Tanto la obra de Poe como la de Cortázar, están orientadas hacia un sentido absoluto, principio que tiene sus raíces en la nostalgia de una unidad primigenia. Por la imaginación, el poeta recobra el sentido de la unidad que tienen todas las cosas y por el poder de la misma, poder semejante a la actividad creadora de Dios, el artista logra ordenar los elementos dispersos en nuevas unidades. La obra viene a ser para Poe un microcosmos, la reconstrucción simbólica de una unidad. También Cortázar habla del conocimiento poético como de una facultad que permite al artista aprehender las relaciones entre los distintos planos de la realidad, percibir los nexos que unen a todos los seres y objetos del universo. La obra es, para Cortázar, la proyección simbólica de una unidad profunda.

Este conocimiento poético supera el simple conocer por conocer y ha sido entendido como una fuga de lo cotidiano empírico. Es más todavía, es una forma de adueñarse de los seres, por eso dice Cortázar, “poesía es posesión” (1996: 497). Cuando John Keats canta al ruiseñor, se apropia de él, lo hace suyo y se funde con el ave. De este modo, la experiencia poética permite acercar elementos, objetos lejanos unos de otros, los que la ciencia considera como heterogéneos.

Cortázar dice que es propio del hombre poseer una visión poética del mundo opuesta a la de la ciencia porque el lenguaje es metafórico. En *Ensayo sobre John Keats*, el escritor reflexiona acerca de la analogía según una concepción tradicional que consiste en el acercamiento de objetos distantes aunque relacionados con rasgos comunes debido al deseo de posesión del poeta. La dirección analógica es una fuerza continua e inalienable en todo hombre. La analogía se opone a la lógica, a la ciencia. Cortázar piensa que todos los objetos pueden constituir analogías aunque no puedan vincularse por ciertos rasgos comunes puesto que en el universo está todo en relación y tiene su resonancia. Así es como Cortázar concibe que en el mundo cada objeto se reúne siempre, en su diversidad, en alguna parte con todos los demás.

Asimismo, la reunión de los contrarios corresponde a una concepción de la poesía como revelación especial del hombre y del mundo, revelación que se da por medio de la analogía. Esta revelación corresponde a la tendencia del hombre a la concepción analógica del mundo y a que el lenguaje se valga de ella en forma poética. La aprehensión analógica,

anterior a la ciencia, señala la orientación del ser humano a una concepción simpática del universo que lo lleva a la emoción y a la expresión a través de comparaciones y metáforas.

Entonces, esta potencialidad especial que es lo analógico permite al poeta o al hombre capaz de reconocer esa facultad particular, captar relaciones y explorar aspectos del mundo desconocidos o no percibidos por el común de la gente porque escapan a los sentidos y a la razón.

Así es como la poesía nos revela una relación privilegiada del hombre y del mundo y esta situación es la que permite reunir los elementos alejados entre sí o los que la ciencia considera no vinculados y disímiles. De este modo, se produce una captación irracional, poética, primitiva, cerca de la intuición que hace que el hombre participe de las cosas en una unidad primordial que la razón y la civilización destruyeron. El poeta es un primitivo porque prefiere sentir a juzgar, porque entra en el mundo de las cosas mismas y no de los nombres que acaban borrando las cosas. Esta comunión íntima entre los seres hace que todos participen de una misma esencia, borrando toda dualidad, toda separación: "...a despecho del principio de contradicción, el sujeto es a la vez él mismo y el ser del cual participa". (Cortázar 1996: 519) Así se llega a una identidad de los seres, identidad de participación que no los diluye sino que uno se convierte en símbolo del otro, como cuando Mallarmé nombra un objeto por otro: el abanico es ala, espejo, ceniza.

Otro aspecto a considerar es cómo Cortázar profundiza la implicancia del surrealismo en la existencia humana ya que se propuso llevar a la dimensión poética todas las actividades del hombre. Para nuestro escritor, para el surrealismo, la poesía es la dadora de sentido, es el centro de la vida humana. A la realidad, entonces, sólo es posible acceder por la vía poética por la cual el ser humano es capaz de experimentar revelaciones mágicas.

El poeta comparte con el mago la sospecha de una omnipotencia del pensamiento intuitivo, la eficacia de la palabra. Este sistema análogo consiste en reunir elementos disímiles, acercar las diferencias destruyendo el principio de identidad. De este modo, puede ocurrir que el sujeto sea el mismo y, a su vez, ser también el ser o el elemento del que participa, hombre y pez se comunican con la mirada hasta compartir la existencia, como en "Axolotl". El personaje sigue siendo él pero en el ser del otro. También en "Cenotafio" (Cortázar 1969: 138) hallamos el sentimiento de estar en otro lugar o en alguien:

.....
No estoy del todo aquí donde me hablo.
Creo que me dejé en Chile y en Roma,
en Stevenson, en músicas y voces,
en un sauce de Banfield, en los ojos
de una perra que quise, en dos
o tres amigos muertos.

En ambos casos se trata de la íntima participación de las cosas unidas invisiblemente entre sí. Pero también el poeta debe cumplir la forma mágica del principio de identidad y ser otra cosa. En ese ir hacia otro ser, el poeta se convierte en mago metafísico que se adueña de los objetos por medio de la palabra, cumpliendo así ese anhelo de posesión de la humanidad que es la manera de enriquecerse, de ser siempre más.

No obstante, esta condición particular del mago y del poeta significan aquello que John Keats había experimentado: terminar por no tener identidad para irse de objeto en objeto, de ser en ser: “Un poeta es lo menos poético de cuanto existe; como no tiene identidad, continuamente tiende a encarnarse en otros cuerpos... El poeta no posee ningún atributo invariable; ciertamente es la menos poética de todas las criaturas de Dios”. (Cortázar 1967: 211)

Esta experiencia propia de los hechiceros y los poetas de la participación de dos cosas o de dos seres sin que pierdan identidad al punto de borrarse lo que los separa, de modo que el ciervo es viento como el abanico de Mallarmé es batir de alas es posible por medio del pensamiento pre-lógico que admite que el sujeto es a la vez, él mismo y el ser del cual participa.

Julio Cortázar atribuye una causa mágica a la existencia de fenómenos o cosas extrañamente relacionadas entre sí, más allá de la distancia en el tiempo y en el espacio. Esta preocupación se debe a la necesidad de revelar parte de la realidad profunda que somos incapaces de percibir por las limitaciones que las dimensiones témporo-espaciales y nuestros sentidos nos imponen. Esta estrechez del hombre se supera a través de la conciencia analógica. Hay, pues, una estrecha vinculación entre la forma de conocimiento analógico –forma propia de la poesía- y la que permite la magia, en tanto el conocimiento mágico del mundo es propio de los poetas y de los primitivos por su manera de relacionarse con la realidad, porque “magia del primitivo y poesía del poeta” son dos planos y dos

finalidades de una misma dirección, la de la analogía estructurada como técnica de conocimiento y dominio.

Una poesía que tiene como raíz a la vida sólo puede manifestarse a través de ella y la vida sólo se nos manifiesta por retazos que llamamos *realidad*. Su profundidad es posible atisbarla a través de la experiencia poética. Por eso traspasar los límites de lo conocido o percibido es la manera de alcanzar la verdadera dimensión de la existencia que es una dimensión poética.

Para esto debe partirse de que no hay dudas en aceptar que lo real no es algo sólido y unívoco sino que es una construcción de la conciencia individual y colectiva. Pero también, como dice Hannah Arendt, la realidad corresponde a la esfera de lo público porque es lo que todos perciben con sus sentidos, lo que “aparece”. Así es como la apariencia, lo compartido por todos como percepción, constituye la realidad. No obstante, hay aspectos de ésta que se mantienen ocultos y tienen una existencia poco aprehensible hasta que, por un motivo u otro, se manifiestan volviéndose públicos:

Comparada con la realidad que proviene de lo visto y oído, incluso las mayores fuerzas de la vida íntima –las pasiones del corazón, los pensamientos de la mente, las delicias de los sentidos- llevan una incierta y oscura existencia hasta que se transforman, desindividualizadas, como si dijéramos, en una forma adecuada para la aparición pública. (2003: 59)

En la incertidumbre inherente a lo real que vivimos, los otros *que ven lo que vemos y que oyen lo que oímos*, son quienes nos dan cierta seguridad acerca del mundo y de nosotros mismos. Luego de Descartes, el hombre tuvo la certeza de su existencia por la de la propia conciencia cuyo funcionamiento le garantiza, no la realidad exterior dada a los sentidos y a la razón, sino la propia de las sensaciones y de los procesos mentales. En efecto, este mundo de la conciencia es real pero la dificultad reside en que lo que captan los sentidos pasa a ser parte de la sensación y no podemos alcanzar, a partir de la conciencia de dichas sensaciones, la realidad en todos sus aspectos. Si nos dirigimos más allá de los sentidos por medio de instrumentos para captar los secretos del Ser, oculto y a la vez manifiesto en la apariencia, se verá que microcosmos y macrocosmos se rigen por los mismos modelos.

Sin embargo, lejos de encontrar la unidad del universo, lo hallado son modelos de nuestra mente y de aparatos diseñados por ella de modo que nuestro conocimiento de la naturaleza está condicionado, limitado por lo experimentado bajo determinadas condiciones de observación: es, pues, el producto de la cárcel de la mente humana. Esto es así porque, cuando el hombre cree experimentar la realidad, la naturaleza y el universo se le escapan pues lo captado es un cosmos construido a partir del comportamiento de los objetos en el experimento, de acuerdo con principios que el hombre puede traducir técnicamente. Esto se debe a que el universo carece de posible representación. Al respecto, es interesante la siguiente reflexión de Hannah Arendt:

Si la naturaleza y el universo son productos de un hacedor divino y si la mente humana es incapaz de entender lo que el hombre no ha hecho por sí mismo, no cabe que el hombre confíe en aprender algo sobre la naturaleza que puede entender. (2003: 316)

Pero también otro aspecto de la realidad es que tiene un carácter acordado debido a que es algo constituido socialmente y en lo que el lenguaje desempeña un papel muy importante en tanto le da palabra y le da nombre; en este sentido piensa Andrés, el personaje cortazariano: “toda realidad que valga la pena te llega por las palabras.” (Cortázar 1995:33). Como cada sujeto construye el mundo en que vive viviendo en él, puede decirse que la realidad misma es una construcción al igual que la ficción pues ambas son modelos de representación, modelos socializados del mundo y de la realidad. (Villanueva 1992: 52)

De este modo, cabe señalar que esta realidad precaria, convencional sólo sirve para que el hombre tenga cierta seguridad que le haga posible la vida pero no para sentirse neciamente seguro de sí mismo ya que aprehender el entorno en todas las dimensiones es no sólo imposible sino aniquilador. Sin embargo, las novelas y los cuentos de Cortázar son el intento de captar esa realidad desconocida a primera vista. Estas instancias que abandonan lo seguro y producen una descolocación y una pérdida de la tranquilidad porque nada es sólido, apenas son sometidas a un análisis profundo son lo que Cortázar transmite en sus textos como ‘aperturas sobre el extrañamiento.’ (1967: 25)

De manera que la realidad inabarcable se halla inextricablemente relacionada con el extrañamiento. Como cronopio mayor, Cortázar encuentra la posibilidad de dar cuenta de lo desconocido revelado por la física, aunque sin poderlo mostrar en toda su profundidad. En

esto constituye la visión del mundo desde los intersticios. Esta ubicación le abre la ventana a que sólo acceden los que –como él- se descolocan de la realidad cotidiana y convencional. De ahí que desde el intersticio pueda ver “el jardín donde los árboles tiene frutos que son piedras preciosas” (1967: 21). La mirada extrañada es capaz de contemplar un mundo maravilloso, extraño, secreto.

En efecto, si nos ponemos a mirar el mundo desde los intersticios, tendremos experiencias nuevas, veladas para quienes sólo ven que dos y dos son cuatro. Los pueblos primitivos y quienes tienen un pensamiento pre-lógico son capaces de reunir lo heterogéneo, de acercar los contrarios, de mezclar campos semánticos diferentes, como hacía Rimbaud con sus extrañas imágenes en *Illuminations*.

De este modo, podríamos explicar la música por un cuadro, un dibujo y también seríamos capaces de pintar la música. Lo sorprendente es que dichas imágenes también tienen una dinámica interna, como la tiene el mismo pensamiento y como la posee el átomo que mueve en elipsis sus protones negativos y electrones positivos. Rimbaud logró la audacia de las imágenes poéticas porque fue capaz de desafiar lo establecido, tal como decía a su profesor Izambard: “vous roulez dans la bonne ornière” (1998: 199). En cambio, él se libra a todo cuanto puede inventar de bestial en acciones y en palabras, dando rienda suelta a su rebeldía y a su desprecio por el orden burgués. Esta libertad extrema es la que le permite crear las originales imágenes que más tarde admirarán a los surrealistas como producidas por la mente liberada de todo pensamiento lógico:

Pendant que les fonds publics s'écoulent en fêtes de fraternité, il sonne une cloche de feu rose dans les nuages.

Les vieux cratères ceints de colosses et de palmiers de cuivre rugissent mélodieusement dans les feux.

La chasse des carillons crie dans les gorges. (1998: 172)¹³

Esta visión del mundo es experimentada a la manera de los niños para quienes lo lúdico es la única razón de la existencia. Cortázar hace del juego el fundamento de su escritura: “Esta especie de constante lúdica explica, si no justifica, mucho de lo que he escrito o he vivido.” (1967: 21)

¹³ Rimbaud, Arthur: *Mientras que los fondos públicos se deslizan en fiestas de fraternidad, suena una campana de fuego rosa en las nubes / Los viejos cráteres ceñidos de colosos y de palmeras de cobre rugen melodiosamente en los fuegos. / La caza de los carillones grita en las gargantas*

El aprender a desconfiar de las apariencias lo llevó también a detenerse en los detalles, en las pequeñas rupturas de lo cotidiano y de la costumbre. No todos son capaces de leer desde los márgenes, como pocos han sido los que vieron en *Rayuela* la denuncia del *establishment* de las letras y de la tecnología.

Asimismo, la transformación de lo cotidiano o conocido que roza lo fantástico, se debe a que el universo es captado en dos formas diferentes, ampliándose infinitamente el concepto y la experiencia de lo que él es. En este sentido, Saúl Sosnowski aclara cómo se interrelacionan estos dos aspectos de la realidad, cómo funciona la teoría de la coexistencia de dos estratos de realidad y estos son el empírico y el supra-real, regidos por un mismo principio vital que permite el pasaje de un plano a otro y que vuelve secundaria la apariencia externa y las diferencias entre los objetos lo cual permite los intercambios físicos. La captación de este universo insondable se complica porque el lenguaje es el mediador, es la metáfora que permite ordenarlo volviéndolo relativo por su condición intrínseca de instrumento a medida del hombre y no del universo. Y esto es así porque, como dice Sosnowski:

toda elaboración sobre lo que lo que es la realidad debe ser traducida a palabras, conceptos y sistemas y también debido a que con el lenguaje se ha recaído en el sistema porque éste sólo es el reflejo de una ordenación de aquello cuya existencia se debate y cuyo sentido se ignora. (1973: 132)

Desde las primeras novelas, tal es el caso de *Divertimento* de 1949, a la que siguieron *Diario de Andrés Fava* y *El examen* de 1950, Cortázar plantea los temas que desarrollará en las siguientes, particularmente en *Rayuela*, en especial, el problema de la realidad y la apariencia.

A través de simples acciones de los personajes, subyace la idea de que percibimos los objetos de una manera aunque sabemos que no son así: Marta, personaje de *Divertimento*, por ejemplo, cuando mira por el agujero de un toldo un paisaje exterior que a ella le parece un cuadro. Asimismo ve muchos objetos y eso le resulta fantástico: “Realismo mágico, dieciséis vacas celebrando el nacimiento de Venus en un atardecer tórrido.”

La trasposición de la realidad observada al arte se da por la posibilidad de mirar desde el lado oblicuo, desde los espacios laterales, por eso Marta dice: “Yo vi dieciséis

vaquitas por un agujero del toldo. Puedo describírtelas como tema pictórico.” Además, se alude a las diferentes percepciones que los seres tienen del mismo objeto: “Imaginate fotografiar la realidad a través de un ojo de mosca.” (1996: 15) También, lo fantástico se presenta en las sesiones espiritistas en las que participan algunos personajes de *Divertimento* produciendo el efecto de abrir brechas en la realidad convencional, transgrediendo la racionalidad, destruyendo la cotidianeidad rutinaria y cómoda, provocando el desconcierto, la sorpresa, la inquietud. En este sentido, Marta es el personaje que vive en un mundo que roza constantemente los bordes del lado de lo desconocido, por eso Insecto dice que ella está: “Harta de ver cómo lo insensato posee asideros más hondos que la verdad científica y cómo la reflexión termina aliándose con los impulsos primarios...” (1996: 77)

Tanto novelas como cuentos son puertas abiertas a lo extraño pero ambos tienen ciertas diferencias. Mientras que las novelas constituyen las puertas abiertas a lo extraño y permiten aumentar las fisuras desde donde atisbar lo insólito, los cuentos, por su parte, “participan de esa suspensión de la contingencia y de la incredulidad en las que Coleridge veía las notas privativas de la más alta operación poética.” (1996: 26)

Esta circunstancia tiene gran importancia porque acerca el cuento al poema, diluyendo las diferencias cuestionablemente llamadas *genéricas*, reafirmando una vez más lo que Cortázar dijera en “Del cuento breve y sus alrededores”. En este sentido, el escritor argentino reafirma lo sostenido en otros textos, respecto de la misma naturaleza que comparten ambos géneros. Efectivamente, Cortázar dice:

...no hay diferencia genética entre este tipo de cuentos (se refiere a aquello que bulle en el interior y que es necesario arrancárselo tironeando las palabras) y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire...El génesis del cuento y del poema es sin embargo el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen “normal” de la conciencia...” (1969: 42)

Volviendo un poco más acerca del extrañamiento, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, el relato “La caricia más profunda” reúne una situación extraña: lo insólito de alguien que se va hundiendo en la tierra y el desconocimiento de la familia y los que lo rodean quienes continúan con sus vidas mostrando así el automatismo en el que viven. De

este modo extrañamiento y automatización son las dos caras de una moneda en la vida del personaje, como efectivamente lo demuestra uno de los teóricos del formalismo ruso, Víctor Sklovski.¹⁴

En el frío mundo del personaje, la indiferencia y el desamor lo humillan mucho más que la situación por la que pasa: “Pensó lógicamente que todo era ilógico y la consecuencia rigurosa fue una chapa de bronce en la calle Serrano y un médico que le examinó las piernas y la lengua...” (1967: 174)

Esta historia mínima revela la soledad del personaje y de la humanidad, en general, como también la abulia de los hombres inmersos en una sociedad deshumanizada por el egoísmo y la crueldad: el médico que cobra caro y lucra con su profesión; los padres y los hermanos a los que “hacía tiempo que los observaba para sorprenderlos en plena hipocresía”, son desenmascarados por un ser que sufre a causa de ellos y de un fenómeno inexplicable, metáfora de su hundimiento afectivo y espiritual de la incomunicación: el personaje termina bajo el nivel del piso y no puede ser visto ni hablar a la mujer amada.

Otro aspecto presente en el relato es la imposibilidad de delimitar la realidad vivida de la soñada, tema también planteado en “La noche boca arriba”: “Se convenció poco a poco de que había soñado porque en realidad era así, había soñado que se levantaba en la oscuridad...” (1967: 176)

También en *La vuelta al día en ochenta mundos*, el cuestionamiento del concepto de *realidad* y sus leyes lleva a desestabilizar toda certeza acerca de la misma cuando se reflexiona acerca de que la física nos puede sacar del sentimiento del absurdo, “modo natural en que se nos da una realidad inconcebible.” (1967: 176)

En el prefacio de *Prosa del observatorio* se advierte al lector de nuestra precariedad existencial: “...al igual que las anguilas Jai Singh, las estrellas y yo mismo son parte de una imagen que sólo apunta al lector.” (Cortázar 1999 210). *La vuelta al día...* finaliza con esta misma idea acerca de la pérdida de la identidad que produce el eludir toda conducta lógica y mirar con miedo el asalto a lo desconocido. La conducta del poeta es contraria a toda identidad de modo que sólo le queda internarse en los objetos y perderse en el cosmos, enajenándose, saliéndose de sí mismo para buscar una realidad más allá de lo superficial y

¹⁴ Al analizar las leyes de la percepción, Sklovski observa, en “El arte como artificio”, que las acciones habituales llegan a ser automáticas y los hábitos se transforman en inconscientes. Así los seres humanos dejan de vivir para ser devorados por la automatización. (1987: 59).

lo convencional. Es la actitud de trasponer “la falsa valla kantiana entre el término de nuestra piel espiritual y el gran cuerpo cósmico, la verdadera patria.” (1967: 212)

Así es como Cortázar señala algo fundamental en su concepción de la literatura y la realidad, al decir que los acontecimientos vividos o imaginados no se diferencian pues poseen la misma fuerza cuando pasan a formar parte de un relato.

Esta afirmación completa lo expresado antes acerca de que ficción y realidad son modelos socializados del mundo pues en ambos casos interviene el sujeto en su construcción. Un viaje realizado en el pasado se vuelve a hacer a través de la palabra y se podrá hacer en el futuro si se sigue el mismo recorrido del primero. Los acontecimientos, sensaciones, lugares de un viaje pueden ser más vívidos y también pueden cambiar al ser relatados. Un lugar, un objeto aparecen en otro contexto porque nada puede repetirse en forma idéntica; esos objetos conocidos antes, ya no existen *desalojados*, desmentidos por esos fantasmas más fuertes que el mundo, inventándolo por adelantado para destruirlo mejor en su último reducto, la “falsa ciudadela del recuerdo.” (1967: 61)

Dichas consideraciones llevan a pensar que es imposible fijar las experiencias, las palabras, porque todo está sujeto a la variabilidad, no sólo porque contarlos los desvirtúa sino también porque además, volver a hablar sobre ellos también los altera. La realidad, hecha para el hombre de tiempo y de espacio, está afectada a nuestra percepción en la medida en que somos capaces de percibir la grave complejidad de esas dimensiones, ordinariamente desconocidas. Curiosos cruces y encuentros se producen los cuales sólo los grandes intuitivos como los escritores llegan a advertir.

Previamente, Breton había reconocido, con su teoría de “los campos magnéticos”, las misteriosas comunicaciones que existen entre los seres, hombres y cosas, a uno y otro lado del mundo. Se trata de fuerzas magnéticas que ordenan el caos y ligan pensamientos, palabras y personas. Existen, pues, en el cosmos, fuerzas invisibles de atracción fuera de toda lógica (Picón Garfield 1975: 167).

De esta manera, la experiencia de lo existente se vuelve infinitamente rica porque innumerables puentes se extienden entre los objetos que nos rodean y también entre ellos y el sujeto poético, experiencia que hizo decir a John Keats: “Si un gorrión viene a mi ventana, participo de su existencia y picoteo en las arenillas...” (Cortázar 1996: 494)

Así es como la experiencia estética de Julio Cortázar cierra, en el siglo XX, la tradición romántica que nace en John Keats y se continúa en Baudelaire, Mallarmé y el surrealismo, devolviéndole al hombre su verdadera dimensión de ser en comunión con el universo.

Bibliografía

- Arendt, Hannah. 2003. *La condición humana*, Buenos Aires: Paidós.
- Cortázar, Julio. 1967. *La vuelta al día en ochenta mundos*, México: Siglo XXI.
- . 1969. *Último round*, México: Siglo XXI.
- . 1974. *Final del juego*, Buenos Aires: Sudamericana.
- . 1981. “El perseguidor” en *El perseguidor y otros cuentos*, Buenos Aires: CEAL.
- . 1995. *Los premios*, Buenos Aires: Alfaguara.
- . 1995. *Libro de Manuel*, Buenos Aires: Sudamericana.
- . 1996. *Imagen de John Keats*, Buenos Aires: Alfaguara.
- . 1996. *Divertimento*, Buenos Aires: Alfaguara, Primera edición.
- . 1999. *Prosa del observatorio*, Barcelona: Lumen.
- Mallarmé, Stéphane. 1992. *Poésies*, Paris: Gallimard.
- Picón Garfield, Evelyn. 1975. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid: Gredos.
- Rimbaud, Arthur. 1998. Lettre à Georges Izambard, 13 mai 1871 en *Poésies*, Paris: Gallimard.
- Sklovski, Víctor et al. 1987. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México: Siglo XXI.
- Sosnowski, Saúl. 1973. *Julio Cortázar, una búsqueda mítica*, Buenos Aires: Ed. Noé.
- Villanueva, Darío. 1992. *Teorías del realismo literario*, Madrid: Espasa-Calpe.

Más allá está la vida: la teoría del túnel de Julio Cortázar, en su encrucijada contra el Libro

Andes Branco Ruiz Delgado

Universidad Nacional del Comahue

Resumen

Al momento de la escritura de *Teoría del túnel. Notas para la ubicación del surrealismo y el existencialismo* (1947), el pensamiento de Cortázar está fuertemente atravesado por las discusiones que se dan en el contexto del fin de la Segunda Guerra Mundial, especialmente en Francia. La posguerra es el centro de atención de la élite intelectual argentina, que traduce, publica y discute sus textos filosóficos y literarios.

Este trabajo se propone reconstruir las preocupaciones de Julio Cortázar alrededor del género de la novela en el marco de las discusiones suscitadas por la posguerra de la Segunda Guerra Mundial. Los ensayos teóricos escritos por Cortázar en esta época se leerán como una reelaboración personal de esas discusiones; su originalidad se plasma en el programa de una escritura novelística que provocaría una de las renovaciones más grandes del género, y en una singular y temprana apropiación de la idea del compromiso sartreano, que se vería transformada años más tarde, después del contacto del autor con la revolución cubana.

Palabras clave: Surrealismo – existencialismo – novela – teoría del túnel – compromiso

1. Introducción

Entre los textos críticos escritos por Julio Cortázar, menos leídos y estudiados que los literarios, resalta su *Teoría del túnel. Notas para la ubicación del surrealismo y el existencialismo*. Escrita en 1947, esta obra ha sido catalogada como un importante trabajo teórico y como el programa de la novelística del autor, que va a concretarse más acabadamente en *Rayuela* dieciséis años más tarde. Saúl Yurkievich (2011), quien se

encargó de cuidar la edición y escribir el prólogo a *Teoría del túnel*, sugiere que este escrito puede considerarse un desprendimiento de las notas que toma Cortázar para impartir sus clases de literatura francesa en la Universidad de Cuyo. Este puesto había sido ocupado por el autor en 1943 y finalmente abandonado en 1945; dos años más tarde escribe esta obra, ya asentado en Buenos Aires en su puesto de secretario de la Cámara Argentina del Libro.¹⁵

Puesto que *Teoría del túnel* puede ser leído como el programa de una escritura que se percibe a sí misma como la expresión de una forma de conocimiento y exploración de lo humano, cabría indagar cómo estas discusiones de ideas contribuyeron a dar forma a una teoría sobre la novela. Según el propio Cortázar, existencialismo y surrealismo surgen de experiencias individuales, pero ambas corrientes llevan a sus integrantes, por distintos caminos, a la idea del compromiso político. En este trabajo se observa la interpretación de Cortázar sobre estas corrientes filosófico-literarias; en particular, interesa remarcar aquellos aspectos que conciernen a la unión de una visión (explícita) del mundo y a la materialización de una teoría sobre la novela.

El pensamiento de Cortázar está fuertemente atravesado, en este momento, por las discusiones que se dan en el contexto del fin de la Segunda Guerra Mundial, especialmente en Francia. La posguerra es el centro de atención de la élite intelectual argentina, que traduce, publica y discute sus textos filosóficos y literarios. Si bien el objetivo de este ensayo no es reconstruir el contexto cultural de *Teoría del túnel*, pueden establecerse algunas consideraciones sobre los contactos que entabla Cortázar con el entorno de producción y de circulación de ideas para intentar acercarnos a sus intereses.

2. *Teoría del túnel*. La historia del libro.

Si en este texto de 1947 el autor es un joven todavía alejado del reconocimiento que lo ubicará años después bajo el rótulo de intelectual latinoamericano, en *Teoría del túnel* Cortázar expone un lenguaje que por momentos se acerca a una pretensión de academicismo extraña respecto de sus posteriores producciones no literarias. Mediante este

¹⁵ En *Cortázar en Mendoza. Un encuentro crucial*, (2014) Jaime Correas confirma la hipótesis que Saúl Yurkievich había arriesgado en el prólogo a *Teoría del túnel* acerca de la influencia del período en Mendoza en la redacción de este texto; la documentación que logra reunir incluye correspondencia, los programas de las cátedras que Cortázar toma a su cargo durante esos dos años –dos de Literatura Francesa (“La poesía francesa desde Rimbaud hasta nuestros días”) y una de Europa Septentrional- y las notas que toma para preparar sus clases.

lenguaje de precisión y rigor académico que abunda en digresiones argumentativas, citas y fuentes, analiza el género “novela”, entendido como la expresión más acabada de la literatura a partir del siglo XIX.

El propósito de Cortázar comprende un primer momento de revisión de la historia de la literatura hasta las primeras décadas del siglo XX, en lo que propone como una historización de “La crisis del culto al Libro”, y un segundo momento que aborda las dos corrientes de ideas que le interesan particularmente, surrealismo y existencialismo, para elaborar los que pueden considerarse como los puntos de partida de una novelística profundamente ligada a búsqueda de la escritura como experiencia vital de (auto)conocimiento.

La genealogía del objeto-libro responde a un modo particular en que el autor se inscribe en la tradición literaria.¹⁶ Mediante esta estrategia, Cortázar marca un terreno de simpatías y rechazos que lo conduce cronológicamente a la evaluación de las escrituras que le son contemporáneas y a la creación de un lugar propio fundado en las ideas sobre el deber ser de la novela. En ese recorrido se encarga de señalar los hitos que considera fundamentales en el desarrollo del Libro como objeto-fetiché portador de los diversos espíritus de época por los que atraviesa la cultura occidental y, sobre todo, recapitula los períodos de la historia del arte en que se producen rupturas con la tradición anterior.

En paralelo a la preocupación por el libro, se incorporan al análisis las categorías de literato tradicional y escritor rebelde, vagas alusiones que diversos individuos históricos personificarán en distintas épocas. El autor se encarga de demostrar sus simpatías por el escritor rebelde: el romántico toma para sí la literatura como empresa del individuo frente al clasicismo, cuya preferencia por la universalidad y el arquetipo utiliza el Libro como medio para expresar la fuerza espiritual de su tiempo¹⁷. Más adelante, la figura de Gustave Flaubert sustituirá el Libro “diario de una conciencia” propio de los románticos por el Libro “objeto de arte” para dar inicio a la literatura, término que surge con estas escrituras

¹⁶ En *Teoría del túnel* se ve con claridad cómo opera simbólicamente la construcción de un pasado que justifica o explica las elecciones del presente. Raymond Williams (2009) describe el funcionamiento de estas elecciones en su concepto activo de tradición: “Lo que debemos comprender no es precisamente “una tradición”, sino una *tradición selectiva*: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo en el proceso de definición e identificación social y cultural. [...] A partir de un área total posible del pasado y el presente, en una cultura particular, ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados o prácticas son rechazados o excluidos”.

¹⁷Por estas elecciones, Yurkievich (2011) habla de un Cortázar “neorromántico”.

modernas del siglo XIX. Ya para la segunda década del siglo XX, Cortázar señala un compromiso más profundo del escritor con la obra que realiza, producto de una nueva relación con la escritura, que ahora rechaza el Libro-fetiché, el Libro-obra de arte, para ver en él un

instrumento de automanifestación integral del hombre, de autoconstrucción, vehículo y sede de valores que, en última instancia, no son ya literarios. [...] Frente al escritor “tradicional”, “vocacional”, para quien el universo culmina en el Libro, se alza agresivo el joven de 1915 para quien el libro debe culminar en lo universal, ser su puente y su revelación. (2011: 32-34)

El Libro, para el siglo XX, es un género cargado con el peso de la tradición de los escritores vocacionales que limitan la esfera de su experiencia vital para respetar un idioma de formulación estética. El escritor tradicional está preso en una cosmovisión parcelada: “Angustia general del hombre de nuestros días: la duda de que acaso las posibilidades expresivas estén imponiendo límites a lo expresable: que el verbo condicione su contenido, que la palabra esté empobreciendo su propio sentido”. (2011: 40). A partir de estas consideraciones, surge la pregunta: ¿Por qué, entonces, utilizar el libro, hogar del lenguaje estético de la racionalidad burguesa, para alcanzar lo que se formula como *el otro lado* de esa cosmovisión parcelada, que el hombre de mediados del siglo XX ya intuye más allá de la razón?

3. La novela

Para responder esa pregunta debe considerarse la naturaleza de la novela para Cortázar, lo que implica definir qué entiende por el *orden estético* que caracteriza la novela tradicional de los siglos XVIII y XIX. La novela, dice, es un monstruo en el que coexisten el uso científico/enunciativo y el uso poético del idioma. El orden estético es la articulación de los dos modos verbales para adecuar una situación novelesca a expresión lingüística. En este orden estético el modo enunciativo del idioma predomina, mientras que el modo poético permanece subordinado a la función de adorno o de mera puesta en ambiente. Las características de esta escritura serían:

racionalidad, mediatización derivada de la visión racional del mundo o, en el caso de novelistas que inician ya una visión más intuitiva y simpática del mundo, mediatización verbal ocasionada por el empleo de un lenguaje que no se presta –por su estructura- para expresar esa visión. Un último rasgo: prodigioso desarrollo técnico del lenguaje. (Cortázar, [1950] 1994: 161)

El movimiento casi paradójico de escribir libros para liquidar la literatura se produce por la analogía del instrumento del lenguaje. Los surrealistas no pertenecerían, desde este punto de vista, a una corriente literaria. El surrealista utiliza el verbo contra la racionalidad burguesa, pero el producto no puede ser llamado literatura. Si la lengua es el hogar del logos, el escritor “rebelde” opera en ella un

avance en túnel, que se vuelve contra lo verbal desde el verbo mismo, pero ya en un plano extraverbal, denuncia a la literatura como condicionante de la realidad y avanza hacia la instauración de una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético, la formulación mediatizada por la formulación adherente, la representación por la presentación. (Cortázar, 2011: 54).

El dominio del ámbito estético en la novela se ve resquebrajado por la expansión invasiva del dominio poético del idioma y el enriquecimiento de la experiencia humana que propicia.

En la empresa de ubicar los alcances del surrealismo y el existencialismo -ambas consideradas corrientes poetistas, pero no literarias-, el autor señala su simpatía por el movimiento de destrucción que llevan a cabo en el ámbito de la literatura. Ese interés queda plasmado con gran claridad en su ensayo “Para una poética”, publicado en 1954. En él distingue entre dos direcciones de las que puede valerse el ser humano para relacionarse con el mundo exterior: la dirección científica, propia del lenguaje enunciativo y hegemónica en la novela tradicional; la analógica, que para Cortázar es compartida por el poeta, el mago, el hechicero y el hombre de las sociedades primitivas. En este ensayo señala una predisposición del ser humano a la metáfora y la analogía e intuye que esta predisposición se encontraría en la misma raíz de su naturaleza. Se sirve de la obra del antropólogo francés Levy-Brühl, cuyo sugerente título es *Las funciones mentales en las sociedades inferiores* (texto de 1910), para señalar las coincidencias entre la mentalidad del hombre de las sociedades pre-lógicas tal como es descrita por el antropólogo, y la

mentalidad que supone en poetas como Arthur Rimbaud, Antonin Artaud o Pablo Neruda. Estas coincidencias aparecen en la poesía entendida como una de las formas de la dirección analógica del hombre, porque permite la aprehensión de la realidad por la vía pre-lógica a través de la metáfora o la imagen, que le son constitutivas¹⁸. Se trata de una “lógica afectiva”, en términos de Cortázar. Para las sociedades lógicas modernas, conocer es objetivar, proyectar fuera del sujeto, pero en la *participación*¹⁹ que promueve la vía analógica se destruye la distancia entre el sujeto y el ente del cual participa²⁰. Como la música, la poesía es contenido que es su propia forma o la anulación de esa oposición falaz. Como se ve en ese ensayo, Cortázar se ve fascinado por la idea de la participación que implica la vía poética desde que el verbo poético es la situación misma sin mediaciones. Pero lleva aún más allá la búsqueda de inmediatez: detecta en una corriente que nace con algunas prosas de Poe y que persiste en Rimbaud un *método de conocimiento*. El poeta busca apropiarse de la esencia de las cosas que le son ajenas para sumarlas a su ser, es decir, “cada poema lo enriquece en ser” ([1954] 1994: 207).

4. La época

En 1941 Cortázar publica un ensayo sobre Arthur Rimbaud firmado como Julio Denis en la revista *Huella*; en 1948 publica un artículo sobre la muerte de Antonín Artaud en la revista *Sur*; al año siguiente, en 1949, un pequeño artículo en defensa del surrealismo en la revista *Realidad*, titulado *Un cadáver viviente*. Ese mismo año salen a la luz también su reseña de *La náusea* en la revista *Cabalgata*, y el artículo *Irracionalismo y eficacia*, donde defiende las corrientes irracionistas, y particularmente el existencialismo, de

¹⁸ “Cuando alguien afirmó bellamente que la metáfora es la *forma mágica* del principio de identidad, hizo evidente la concepción poética esencial de la realidad y la afirmación de un enfoque estructural y ontológico ajeno (pero sin antagonismo implícito, a lo sumo indiferencia) al entendimiento científico de aquella” ([1954] 1994: 193).

¹⁹ El concepto de “participación” es parafraseado en el trabajo de Levy-Brühl como una “identidad de esencia momentánea”, y describe la relación que se establece entre dos entidades unidas por una imagen o concepto en la mentalidad de las sociedades primitivas. Además, se considera que esta forma de mentalidad es inaprehensible para la racionalidad del humano de las sociedades occidentales modernas.

²⁰ “El poeta se propone como el hombre que reconoce en la dirección analógica una facultad esencial, un medio instrumental eficaz; no un “surplus” sino *un sentido espiritual* –algo como ojos y oídos y tacto proyectados fuera de lo sensible, aprehensores de relaciones y constantes, exploradores de un mundo irreductible en su esencia a toda razón” (1994 [1950]: 193). Como se ve, Cortázar persiste en la concepción del movimiento espiritual que se juega en la escritura poética, a la vez que sostiene esa escritura como el buceo en busca de un misterio que escapa a las palabras, lo que justifica la calificación de “neorromántico” que Yurkievich propone para el autor.

quienes apoyados por en las actitudes de Heidegger las acusan por su relación con el nazismo. Por último, en 1954 publica un ensayo tan importante como su literatura para entender la cosmovisión de este autor, titulado *Para una poética*. La lista no pretende ser exhaustiva, sino que busca marcar la insistencia de las preocupaciones que se desarrollan en *Teoría del túnel* a lo largo de la década. El clima intelectual estaba atento a las novedades que llegaban mayormente desde Francia. El centro de recepción fue sobre todo la revista Sur, de la que Cortázar fue colaborador.

En el campo literario de la época emerge el escritor Ernesto Sábato, quien comparte con Cortázar estos acercamientos al movimiento surrealista y a la filosofía del existencialismo con opiniones francamente similares. Resulta interesante leer en paralelo algunas coincidencias en las apreciaciones de estos dos autores sobre estos movimientos y sus balances sobre el siglo XX y su arte.

En su ensayo “¿Crisis del arte o el arte de la crisis?”²¹, Sábato propone sus tiempos no viven una crisis del arte, sino que se trata de una crisis del concepto burgués de la realidad, la “ingenua creencia en la realidad externa”. Le sirve como ejemplo la idea de que se pueda hablar del *Dublinenses* de Joyce como una novela realista “en el mejor sentido de la palabra” (Sábato, 2006: 109). En esta línea del arte de la crisis se percibe una aprehensión de la realidad propia de quienes enfrentan la tradición.

Estos dos autores comparten también ideas similares sobre el carácter antropocéntrico de la novela:

La auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podía venir sino de aquella actividad espiritual que nunca separó lo inseparable: la novela. Que por su misma hibridez a medio camino entre las razones y las pasiones estaba destinada a dar la real integración del hombre escindido. [...] En las novelas cumbres se da lo que el existencialismo fenomenológico recomienda [...] la síntesis entre yo y el mundo, entre la inconsciencia y la conciencia, entre la sensibilidad y el intelecto.²² (2006: 18-19)

²¹Sábato, Ernesto. 2006 [1963]. “¿Crisis del arte o el arte de la crisis?” en *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires: Seix Barrial. En el mismo texto, Sábato propone llamar “neorromanticismo fenomenológico” a esta concepción del arte como síntesis del espíritu humano, de forma que actualiza algunas ideas del romanticismo alemán.

²²En *El escritor y sus fantasmas*, publicado por primera vez en 1963, Sábato incluye una “Reivindicación del mito” que recoge ciertas novedades en las investigaciones de Levy Brühl: “en la obra de este etnólogo, a medida que se desarrolla, se verifica la vanidad de cualquier intento de racionalización total del hombre. Comenzada para demostrar el paso de la mentalidad “primitiva” a la conciencia “positiva”, concluirá varias décadas más tarde con la dramática confesión de su derrota, cuando el sabio debe por fin reconocer que no

La novela *El túnel* se publica en 1948, un año después de la publicación de *Teoría del túnel*, y la crítica coincide en afirmar la influencia existencialista en esta obra. Saúl Yurkievich propone que estas publicaciones cercanas que giran en torno a la imagen del túnel no son una simple coincidencia, aunque Sábato

lo connota negativamente, como vida subsumida y confinada, mientras que Cortázar lo vuelve positivo en tanto violencia que barrena los flancos del lenguaje, que demuele el bastión literario para reconstituirlo restituyendo a la palabra los poderes sojuzgados. (Yurkievich, 2011: 10).

Para diferenciarse de la literatura tradicional hasta ese momento, Cortázar crea una serie de metáforas espaciales que describen movimientos que considera “espirituales”²³. La primera de estas metáforas, pero no la más importante, es la del libro como *punte* entre el ser y lo universal. Otras manifestaciones similares son las que dan nombre a partes de su texto teórico: “el caballo de Troya”, “teoría del túnel” y “un cobayo: la novela”. El cambio desde la literatura hacia una escritura que busca minar los cimientos de lo literario es el correlato de este movimiento interno al lenguaje y al sujeto. Más que una simple coincidencia, el símbolo compartido del túnel habilita a proponer un espacio de preocupaciones comunes que se solucionan artísticamente en estas metáforas como forma de representar ciertas áreas nuevas de la experiencia para las que hay que crear nuevas denominaciones.²⁴

No obstante estas similitudes, ambas concepciones de la novela toman caminos separados. Cortázar privilegia una cercanía con el surrealismo y una mayor preocupación por la disgregación de las formas de la novela clásica y del lenguaje, mientras que Sábato adhiere a las formulaciones existencialistas de la novela y sus preocupaciones conceptuales.

5. El compromiso

hay tal mentalidad “primitiva” o “prelógica”, como estado inferior del hombre, sino una coexistencia de los dos planos, en cualquier época y cultura”. (2006: 185).

²³ De hecho, el título del primer capítulo es “El libro, instrumento espiritual”.

²⁴ En *Rayuela* proliferan las metáforas que figuran esta situación de paso entre estados. Sirva como ejemplo: “Así por la escritura *bajo al volcán*, me acerco a la Madres, me conecto con el Centro –sea lo que sea. Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon”. (Cortázar 2011[1963]: 46) Las cursivas son nuestras.

En su artículo “Situación de la novela” (1950), Cortázar recoge la siguiente cita de Jean-Paul Sartre de *¿Qué es la literatura?*, traducida ese mismo año por Aurora Bernárdez y publicada apenas dos años antes en Francia: “La literatura es, por esencia, la subjetividad de una sociedad en revolución permanente. En una sociedad que hubiera trascendido ese estado de cosas, la literatura superaría la antinomia de la palabra y de la acción”. La cita permite señalar la preocupación temática que lleva al autor a abordar el compromiso mucho antes de que se produjera la transformación de su punto de vista político, momento situado por él mismo luego de su experiencia de contacto con la revolución cubana de 1959.

Según Cortázar, existe una tensión inseparable de la postura vanguardista del surrealismo. El surrealista es solitario; habita o busca una realidad que no se vive en compañía porque la magia “es incomunicable, engendra aislamiento y soledad”. (2011: 93). Por la vía poética el escritor se aísla y abandona la “ciudad del hombre”. Eso es lo que sucedería, por ejemplo, con Joseph K. o con los monólogos de *The Waves*. El existencialismo, por su parte, surge del sentimiento de soledad o arrojo en el mundo, potenciado en la fecha de esta publicación por la angustia de la posguerra, pero tiene una actitud científica, social, realista e histórica. Cortázar desecha las contradicciones en la síntesis de tal actitud con la del surrealismo, y lee el existencialismo como la forma de vivir la crisis de su tiempo más que como una formulación filosófica sistemática, y señala que la soledad, para el existencialismo, es sólo un estado inicial, constatación que empuja al contacto con el otro y hacia la autorrealización.

Las dificultades de la unión que propone Cortázar entre ambas corrientes se extienden al modo como piensan el lenguaje. Mientras para los surrealistas es inseparable de una visión de mundo, y por lo tanto debe ser forzado hasta sus límites, la novela -entendida como necesidad dramática de expresión del existencialista- no desconfía del lenguaje, acaso porque para conquistar la superrealidad el existencialista debe capacitar antes el espíritu humano. Esta divergencia respecto del instrumento de expresión como hogar del *logos* lleva a Cortázar a profetizar un acercamiento del existencialismo al poetismo, una orientación de la que el *Ulysses* de Joyce sería el primer anuncio.

Desde *Una temporada en el infierno*, la lectura de toda obra cargada de intención y realización existencial no puede ser entendida como literaria; sólo se aprehende si se participa de ella en cuanto tenebrosa operación

humana en la que una apetencia del ser abate las fronteras escolásticas de la razón y se ejercita desde y en el verbo porque acaso sea en él donde el hombre sigue viendo el Logos, raíz misma de la realidad a cuyo encuentro avanza o cree avanzar.

De esta forma, la propia angustia existencial empuja al contacto que comunica a los seres por la participación de las esencias que propicia la vía poética, y la apropiación de la idea del compromiso es canalizada por Cortázar hacia la potencia política del lenguaje, entendida en su capacidad de nombrar lo nuevo que surge de un tanteo en la oscuridad de los límites de lo entrevisto racionalmente por el sujeto occidental.

Tender el puente entre los seres, cavar un túnel que barre el lenguaje estético mediatizador, superar el hiato que media entre el ser y mundo y completar la dimensión de lo humano en la superrealidad, en la antropofanía. Si, junto con Cortázar, entendemos la novela como inseparable de la vía poética del idioma y a la vez ámbito de expresión de la realidad íntegra del ser humano, la cosmovisión de Cortázar es inseparable de su práctica de escritura y su *Rayuela*.

A través de la dirección analógica que implica la poesía, y a través también del surrealismo y el existencialismo, Cortázar se posiciona dentro de las corrientes que propugnan una vuelta al costado irracional del ser humano para devolverle la posibilidad de una experiencia completa; es decir, para alcanzar un humanismo integrado.

Bibliografía

Correas, Jaime. 2014. *Cortázar en Mendoza. Un encuentro crucial*. Buenos Aires: Alfaguara.

Cortázar, Julio. [1947] 2011. *Obra crítica I*. Buenos Aires: Alfaguara.

-----, 1994. *Obra crítica II*. Buenos Aires: Alfaguara.

-----, [1963] 2011. *Rayuela*. Buenos Aires: Alfaguara.

Sábato, Ernesto. [1963] 2006. *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires: Seix Barrial.

Williams, Raymond. [1977] 2009. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Yurkievich, Saúl. 2011. “Prólogo”, en Julio Cortázar. *Obra crítica I*. Buenos Aires:
Alfaguara.

Julio Cortázar: Crítica y Ficción

Julia Marina Vidal

Universidad Nacional del Comahue

Resumen

El presente trabajo se propuso revisitar la figura de Julio Cortázar a propósito del centenario de su nacimiento. Dado la extensión de su obra se delimitó el contenido trabajado en torno al viraje del escritor en el campo político -suscitado por la experiencia de la revolución cubana.

Fue articulado en cuatro ejes-interrogantes desarrollados: 1) ¿Cuál es el Julio Cortázar al que me gustaría ofrecerle un homenaje?; 2) ¿En qué lugar se ubica este Cortázar comprometido y cuál es su respuesta frente a las críticas que se le efectúan en relación a su elección de residir en París?; 3) ¿Qué rol tuvo como intelectual latinoamericano en el escenario político social de su época?; 4) ¿Qué rol jugó la escritura de ficción en la denuncia y crítica de los acontecimientos históricos? ¿Cuál es su autocrítica al respecto?

Para contestarlas, se visitó entrevistas realizadas al propio Cortázar, bibliografía general, se indicó los textos en los que se evidencia su posicionamiento político y se hizo una lectura focalizada de dos textos representativos de su postura.

Por medio del camino recorrido se encontró a un Cortázar comprometido con la historia de su época, un Cortázar cuya utopía consiste en ver cesar “la explotación del hombre por el hombre”.

Palabras clave: compromiso social, rol del escritor, denuncia, entrevistas, revolución cubana

Revisitar la figura de Julio Cortázar, con el pretexto del centenario de su nacimiento, me suscitó una serie de interrogantes que serán estructurantes del presente trabajo. La primera pregunta surgió en torno al cambio de posicionamiento político que se evidencia

tanto en su escritura como en su discurso; así entonces, dado el amplio campo de estudio que nos dejó, me pregunté: ¿cuál es el Julio Cortázar al que me gustaría ofrecerle un homenaje? Encontré como respuesta: al escritor comprometido, aquel que a través de la experiencia de la Revolución Cubana salió de sí mismo para el encuentro con el otro, con la historia y que a la vez es siempre el escritor que, por medio del género fantástico, le da un giro a las cosas dejándonos de cara al otro lado.

Esta transformación, y también el conflicto interno que la misma le genera, es reconocida por el propio Cortázar. Cuando en la entrevista que le efectúa Joaquín Soler Serrano en el año 1.977 en el programa “A fondo” en el canal RTVE se le pregunta acerca de si es una persona solitaria, él responde:

yo sé que hay un desgarramiento en mí. Yo soy por naturaleza solitario, me siento bien solo, puedo vivir solo, puedo vivir largos periodos solo y eso, sobre todo, en mi primera juventud [...] Y luego ya aquí, viviendo en Europa, por otros motivos, motivos que tocan la historia [...] pues entonces digamos que descubrí a mi prójimo; es decir que en ese momento lo que yo reivindicaba un poco como un derecho y casi un orgullo: el hecho de que me dejaran en paz y que yo estuviera solo se convirtió un poco en un sentimiento de culpa y, entonces, actualmente, bueno, tu sabes que yo trato de darme lo más que puedo cuando pienso que el hecho de darme no es totalmente inútil, que puede en algún plano tener algún sentido haciendo eso y haciendo otras cosas que no tienen nada que ver con la literatura, pero es un poco como la historia de Dr. Jekyll y Mr Hyde ¿Me comprendes? Bueno, digamos que el solitario es Mr. Hyde, el malo, y que Dr. Jekyll es el que trata de hacer alguna cosa; entonces hay un continuo divorcio, una continua separación y me sucede (es algo que yo lamento) en grandes reuniones con contactos humanos muy bellos en que me siento muy bien y que estamos haciendo cosas en común hay un minuto en que Mr. Hyde me dice en el oído: hombre y por qué no estás escuchando un disco tranquilo en tu casa ¿Me entiendes?

Varios años después, en una entrevista que se le hace en la librería “El Juglar” en México en el año 1983, dice:

Yo creo que “El Perseguidor”²⁵ es el momento -del que yo no tenía conciencia clara, sin embargo eso lo veo ahora a distancia- en que comencé a salir de una actitud que quizás se podría calificar de demasiado egoísta o

²⁵ Publicado por primera vez en el año 1959 por la editorial Sudamericana en el libro *Las Armas Secretas*, ahora incluido en el volumen 1 de *Cuentos completos* [2004] 2006.

demasiado egotista y empecé a mirar un poco más allá de lo que lo había hecho hasta ese momento.

Mi participación en la historia en la época en que escribí “Casa Tomada” y todos los cuentos de *Bestiario*²⁶, digamos hasta la época de *Rayuela* inclusive, era una participación de tipo teórico [...]: durante la segunda guerra mundial naturalmente yo defendía la causa de los aliados contra los nazis, durante la guerra de España defendía la causa de los republicanos contra los franquistas, pero era lo que yo llamo ahora defensas de café, porque eran conversaciones con los amigos en los cafés, a lo sumo algún incidente en la calle cuando había alguna manifestación pero no había ninguna participación directa. Nunca se nos ocurrió que podíamos hacer mucho más por la causa que defendíamos. Simplemente estábamos del lado de los aliados o del lado de los republicanos en un plano exclusivamente teórico, que no incluía la posibilidad de, no diría ya de incorporarse personalmente porque esos desde la Argentina eran problemas casi insolubles, pero sí de participar en comités, en obras de solidaridad, en trabajos de conjunto, sí ya entrar en un trabajo de tipo político, eso... es un proceso que se fue dando muy lentamente a partir de la experiencia de la Revolución Cubana.

Surge claramente la profundidad con que la experiencia de la Revolución Cubana marcó la vida del escritor, tanto respecto a la práctica de escritura como a la de su compromiso efectivo con los derechos fundamentales de los seres humanos y la defensa del socialismo como el único sistema capaz de eliminar la explotación del hombre por el hombre y posibilitar una unión de “razas” sin fronteras nacionales. Así es ese Julio Cortázar crítico de sí mismo y de la realidad de su época; el Cortázar de cuentos como “Reunión” (en *Todos los Fuegos el Fuego*, 1966), “Sobremesa” (en *Último Round*, 1969), “Segunda vez” y “Apocalipsis de Solentiname” (ambos en *Alguien anda por ahí*, 1977), “Recortes de Prensa” y “Graffiti” (en *Queremos tanto a Glenda*, 1980), “Satarsa” y “Pesadillas” (en *Deshoras*, 1982), el que motiva estas palabras.

La segunda pregunta que alienta este trabajo se dirige a su sentimiento de pertenencia al universo latinoamericano: ¿en qué lugar se ubica este Cortázar comprometido y cuál es su respuesta frente a las críticas que se le efectúan en relación a su elección de residir en París? En la “Carta a Fernández Retamar” (2012) aparece un Cortázar que se reconoce como escritor e intelectual latinoamericano y que explica la paradoja de sentirse latinoamericano en un país ajeno al continente. Afirma que es ese alejamiento

²⁶ Publicado originalmente en el año 1951 por la editorial Sudamericana, ahora incluido en volumen 1 de *Cuentos completos* [2004] 2006.

material el que le permitió una apertura de visión, una posible objetivación, una literatura cuya raíz nacional y regional emerge potenciada. Asimismo, sostiene que el propio descubrimiento de su condición de latinoamericano, que le fue dado como residente europeo, fue parte de una evolución “más compleja y abierta” que estuvo vinculada con el triunfo de la revolución cubana; en sus propias palabras:

de pronto sentí otra cosa, una encarnación de la causa del hombre como por fin había llegado a concebirla y desearla. Comprendí que el socialismo, que hasta entonces me había parecido una corriente histórica aceptable e incluso necesaria, era la única corriente de los tiempos modernos que se basaba en el hecho humano esencial, en el ethos tan elemental como ignorado por las sociedades en que me tocaba vivir, en el simple, inconcebiblemente difícil y simple principio de que la humanidad empezará verdaderamente a merecer su nombre el día en que haya cesado la explotación del hombre por el hombre (2012: 37-38)

El compromiso asumido fue cada vez mayor y luego de su primer viaje a Cuba, empapado de experiencias nuevas, germinó este sentimiento de identidad latinoamericana: “viví de pronto el sentimiento maravilloso de que mi camino ideológico coincidiera con mi retorno latinoamericano” (2012: 39). Su toma de posición es evidente: no concibe un intelectual que no sea consciente de la realidad social; afirma que la ficción tiene que transmitir un contenido y dice que escribir y vivir es lo mismo.

Respecto de las críticas que se le efectúan en relación a la elección de su residencia en París y de la nacionalidad francesa, él expresa una contra crítica desde su rechazo a las nociones cerradas de nacionalismo y chovinismo. En la “Carta a Saúl Sosnowski (a propósito de una entrevista a David Viñas)” (2012), sostiene que el “viejo mito de la santificación de París” –como lo define David Viñas- es “algo que ha perdido interés, salvo para los resentidos de la literatura” (2012: 60). Explica que la decisión de marcharse de Argentina estuvo vinculada con el ahogo que le provocaba el peronismo del '51, que en ese entonces él era incapaz de comprender.

Asimismo, en “A Veja le interesa saber” (2009), Cortázar explica los motivos por los que eligió adoptar la nacionalidad francesa. Efectúa una severa crítica hacia quienes en una perspectiva simplificadora confunden el sentimiento de argentinidad con el acto cívico de adquirir una ciudadanía que le permitió la legalidad dentro del país en el que hacía más de treinta años que residía. Advierte que la adquisición de esa legalidad le proveyó de

“nuevos medios y de nuevas fuerzas para seguir luchando contra los regímenes que infaman el Cono Sur y que, por ello, él sintió reforzados los sentimientos de pertenencia a Argentina y a Latinoamérica”. Remarca la injusticia de que una “libreta de tapas azules y sellos de aduana” sea considerada con más relevancia que todo su compromiso social totalmente probado con sus acciones y agrega:

Que ese alguien haya vivido treinta años en un país de otra lengua y que haya escrito allí diez o doce libros en español, destinados invariablemente a los lectores latinoamericanos parecería poca cosa frente al hecho espantoso de que ahora tengo un pasaporte francés en vez de uno argentino, como si el pasaporte fuera el verdadero corazón de los rioplatenses. Que eso lo piense el general Viola entra en la lógica más estricta de las dictaduras y sus servidores; pero yo no acepto esa lógica, y en cambio sé dónde tengo el corazón y por quiénes late. (2009: 338)

Y esta afirmación abre paso a una tercera pregunta: ¿qué rol tuvo como intelectual latinoamericano en el escenario político y social de su época?

Cortázar participó activamente en el apoyo a la causa Cubana, en la denuncia de las violaciones a los derechos humanos en pos de lograr un mundo más humano, siempre en el rol que como escritor le concernía; es decir, Julio Cortázar no fue un hombre de armas, fue un escritor que comprendió la importancia de ciertos hechos que acontecían en su época y que decidió actuar desde su lugar privilegiado de reconocimiento mundial para poder comunicar y afectar a los lectores respecto de esos hechos. Así entonces, escribió numerosos ensayos críticos, entre ellos “Violación de Derechos Culturales” (1975), “Chile, Otra Versión del Infierno” (1975), “Tres Notas Complementarias” (1976), “Nuevo Itinerario Cubano” (1976) “Un Brindis, La Copa en Alto” (1978), “Alguien Llama a La Puerta” (1979)²⁷, “Entrevista Ante Un Espejo” (1980), “Negación Del Olvido” (1981), “Nicaragua Desde Adentro” (1982)²⁸ –y muchos más-, viajó a Chile para dar apoyo a la asunción del presidente Salvador Allende, renunció a las regalías que por derechos de autor tenía sobre *El libro de Manuel*, cuya recaudación destinó a los presos políticos de

²⁷ Todos ellos compilados en Julio Cortázar (2009).

²⁸ Estos últimos dos ensayos se encuentran en Cortázar (2012).

Argentina, fue jurado del Tribunal Rusell II (1974)²⁹, por nombrar sólo algunos actos en los que se manifiesta claramente su actitud comprometida.

En la “Carta a Fernández Retamar” dice: “En lo más gratuito que pueda yo escribir asomará siempre una voluntad de contacto con el presente histórico del hombre, una participación en su larga marcha hacia lo mejor de sí mismo como colectividad y humanidad” (2012: 45).

La cuarta y última pregunta está dirigida al vínculo entre ficción, historia y crítica: ¿qué rol jugó la escritura de ficción en la denuncia y crítica de los acontecimientos históricos? ¿Cuál es su autocrítica al respecto? Para Julio Cortázar el modo de decir por excelencia es la ficción. En numerosas ocasiones dice sobre sí mismo que no se considera un político, ni un pensador, ni un especialista en marxismo sino que se considera una persona con intuición que cuando escribe encuentra un camino de “entrevisiones”, de “ventanas que se abren un poco” entre las que encuentra algo y ese algo es lo que él dice; esto es lo que en “Del sentimiento de lo fantástico” (1967) él llama el “punto bélico”. Sostiene que su contacto con los lectores se hace por ese camino y no por el lado de las ideas. En la entrevista que le efectúa Joaquín Soler Serrano en el año 1.977 dice:

Ciertas cosas que se pretende que yo escriba en forma de ensayo yo las haría pasar mejor, estoy seguro, en un poema o en un cuento, lo que pasa es que, claro, también hay una especialización en los lectores y hay gente que busca cosas concretas, certidumbres; bueno, entonces pues hay que apechugar y ponerse a la máquina y escribes diez páginas sobre lo que piensas que es el fascismo y lo que piensas que es el socialismo, pero en realidad yo me siento mucho más cómodo en un terreo que toca lo irracional: ese es mi verdadero campo.

Es decir que es en el terreno de la ficción, particularmente en el del género fantástico donde Julio Cortázar encuentra su forma de decir la realidad. Es válido aclarar que jamás tuvo la intención de colocar la literatura al servicio de la realidad sino para él, como lo deja claro en “Del sentimiento de no estar del todo” (1967), la vida es indisociable de la obra: “vida y obra son lo mismo”. En ese sentido su compromiso con la revolución cubana y, posteriormente, con la realidad aberrante que estaban atravesando los países del

²⁹ Este tribunal se reunió con el fin de examinar la situación política en América Latina, en particular las violaciones de los derechos humanos.

cono sur americano, no podía más que estar presente en sus relatos: su obra *El Libro de Manuel* (1973) es la máxima prueba de ello. De este libro dice:

cuando empecé a escribir el libro de Manuel lo hice como si me lo hubiesen encargado; a ver, quien me lo encargaba era yo mismo como argentino, porque era el momento de la dictadura de Lanusse, era el momento en donde empezaba en la Argentina esa escalada de la violencia que llevó a hacer de la tortura no sólo una institución sino una técnica tan absolutamente monstruosa que va más allá de toda descripción. Ahora te estoy hablando como miembro del jurado del tribunal Rusell con las pruebas concretas de la forma en que bajo la dirección de asesores entrenados en Panamá, por ejemplo, más los aficionados locales -que abundan- se tortura. Ese libro fue una tentativa de escribir una novela, porque yo no he nacido para escribir literatura política no soy un político y ya te digo no tengo ideas coherentes, puedo ver una situación, puedo tomar partido y puedo decir a mi manera lo que siento frente a esa situación, mi manera es una manera literaria, entonces si yo hubiera escrito en ese momento un libro que fuese un panfleto político no tenía ningún sentido, hubiera sido malo y no hubiera tenido ninguna eficacia. La tentativa fue de escribir una novela en la que la literatura conservara todo lo que es para mí, para lo que yo vivo y que al mismo tiempo hubiese la presencia de la realidad cotidiana y es realmente muy difícil esa convergencia entre la información que recibes cotidianamente y el mundo de ficción en que se mueve una novela. (1977)

Paradójicamente, *El Libro de Manuel* fue la obra que más críticas recibió, tanto de la derecha –por incluir sus ideas políticas de manera tan explícita- como de la izquierda –por incluir lo ideológico y político en una narrativa imaginaria.

En sus obras posteriores siguió incluyendo textos en los cuales la ficción abreva en lo real monstruoso y lo desnuda; así, en *Alguien Anda por Ahí*³⁰ aparecen dos textos, “Segunda vez” y “Apocalipsis de Solentiname” en los que se hace patente la denuncia de la realidad histórico-política latinoamericana; en *Queremos tanto a Glenda*³¹ se encuentran “Recortes de prensa” y “Grafitti” y en *Deshoras*³², “Satarsa” y “Pesadillas”.

Me detengo en los dos primeros cuentos, por ser emblemáticos y por cuanto Cortázar hace expresa mención de ellos en las entrevistas que precedentemente mencioné y en ensayos tales como “Respuesta a una carta” y “Para Solentiname”-ambos publicados en *Obra Crítica III* (2012).

³⁰ Obra originalmente publicada en 1977, incluida en el volumen 2 de *Cuentos completos* ([2004] 2007).

³¹ Esta obra fue publicada por primera vez en 1980. Incluida en el volumen 3 de *Cuentos completos* ([2004] 2005).

³² Obra publicada en 1982. Incluida en Cortázar ([2004] 2005).

En “Segunda Vez” se describe la desaparición misteriosa de una persona en una oficina nacional a la que fue convocada junto con otras personas. En “Respuesta a una carta” (2012) Cortázar declaró que “Segunda vez” fue escrito dos años antes de su publicación, esto es: en el año 1975; es decir, antes de que la desaparición forzada de personas formara parte de la realidad cotidiana de la Argentina. En sus propias palabras:

Un escritor responsable debe asumir las consecuencias de sus escritos, que a veces sobrepasan lo imaginable. Yo inventé un desaparecido y ahora me toca volver a ese tema en un terreno horriblemente real y cotidiano [...] un mero personaje de palabras y papel tiene ahora los rostros de mujeres y de hombres bruscamente disueltos en la nada, como una nube en el aire; tiene cada vez más nombres, aunque aquí, como en aquel cuento, yo hable solamente de uno de ellos; pero esa sola persona es legión y es por ella y de ella que hablo” (2012: 316).

Entonces es claro que este cuento fantástico se resignifica a la luz de los acontecimientos histórico-políticos que se vivenciaron en el país; es decir, cuando la materia narrada, pensable para el escritor únicamente en el mundo de las pesadillas, se vuelve terreno de lo real. Es por ello que al momento de su publicación –un año después de que tomara el poder el gobierno de facto-, el texto es censurado. De allí el valor que adquiere y más aún cuando Cortázar escribe en “Respuesta a una carta” (2012) que “un escritor responsable debe asumir las consecuencias de sus escritos” y responde el requerimiento de una persona que le escribe para que, como miembro del tribunal Bertrand Russell, haga todo lo posible por denunciar y esclarecer la desaparición de su madre, quien, asimismo, denunciaba la desaparición de otro de sus hijos. Dice Cortázar “si muchos argentinos siguen contestando así las cartas que nos dirigen y denunciando lo que las prensas oficiales buscan ahogar bajo resonantes triunfos deportivos y otros de la misma calaña, el día de la luz estará más próximo” (2009: 316).

En el segundo de los cuentos mencionados, “Apocalipsis de Solentiname”, se relata, también por medio del género fantástico, el compromiso a que está llamado asumir un escritor frente a los acontecimientos de violencia reales. En el inicio del cuento, hasta incluso la llegada del escritor a Solentiname, hay una marcada autorreferencialidad, dado que tanto el viaje a Costa Rica, a Nicaragua y a Solentiname –ocurrido en 1976- como el nombre de los protagonistas (Carmen Naranjo -Ministra de Cultura por aquel entonces-,

Samuel Rovinsky -dramaturgo costarricense-, los poetas nicaragüenses Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho, entre otros) pertenecieron a la esfera de lo real.

Esto crea, a mi entender, un marco de verosimilitud que contribuye a la comprensión de la lectura de lo real, que es problematizado por medio de lo fantástico. En la entrevista que se le realiza en el año 1983 en la librería El Juglar de México, Cortázar dice al respecto:

las diapositivas que se proyectan en Apocalipsis de Solentiname reflejan esa nueva visión del mundo en la que yo fue entrando a partir de los años 60. Es decir que ya no se trata de un problema exclusivamente personal de ese fotógrafo sino que es un problema de tipo histórico que está abarcando el destino de todos los pueblos de América Latina. Él, el fotógrafo, lo sufre como una experiencia individual, desde luego, todos vivimos individualmente los procesos históricos pero al mismo tiempo con una conciencia muy aguda de que son procesos que lo trascienden y que abarcan ya al prójimo, esa noción de prójimo de la que yo no tenía ninguna idea precisa antes de esa época.

En todos los textos nombrados se puede observar que el género fantástico aparece como desestabilizador de historias constituidas y como revelador de historias reprimidas, tal como lo expresa Sylvia Molloy en “Historia y fantasmagoría” (1991).

En conclusión, en este trabajo encontramos a un Julio Cortázar crítico de sí mismo, un Cortázar que, atravesado por la experiencia de la revolución cubana, se descubre latinoamericano, un Cortázar que, por medio de su práctica escrituraria, se compromete con la historia de su época, un escritor que ante todo prefiere decir la realidad desde la ficción. En palabras de Saúl Sosnowski:

Leer, en el sentido pleno que exige adentrarse en el mundo de Cortázar, es deambular por múltiples estratos de realidad, exorcizando las categorías de “lo conocido”; es, asimismo, retornar (gozoso o aterrado) a un mundo que se sabe merecedor de un mejor legado” (2012)

Bibliografía

Cortázar, Julio. [1967] 2007. “Del Sentimiento de lo Fantástico” y “Del sentimiento de no estar del todo” en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- . [1969] 2004. “Del cuento breve y sus alrededores” en *Último round*.
México: Siglo XXI.
- . [1973] 1998. *El libro de Manuel*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . [2004] 2006. *Cuentos Completos 1*. Buenos Aires: Punto de Lectura.
- . [2004] 2007. *Cuentos Completos 2*. Buenos Aires: Punto de Lectura.
- . [2004] 2005. *Cuentos Completos 3*. Buenos Aires: Punto de Lectura.
- . 2009. *Papeles Inesperados*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . 2012. *Obra Crítica III*. (Saúl Sosnowsky comp.). Uruguay: Alfaguara.
- Molloy, Sylvia. 1991. “Historia y fantasmagoría” en Morillas Ventura, Enriqueta, editora científica, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Editorial Quinto Centenario.
- Soler Serrano, Joaquín. 1.977. Entrevista a Julio Cortázar en el programa “A fondo” en el canal RTVE, disponible en: http://youtu.be/_FDRIPMKHQg (visitado en agosto de 2014)
- Sosnowski, Saúl. 2012. “Julio Cortázar ante la literatura y la historia” en Julio Cortázar, *Obra crítica III*. Buenos Aires: Alfaguara; 7-28,
- S/A. 1983. Entrevista a Julio Cortázar en la librería “El Juglar” en México. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=2bOlv-04-3I> (visitado en agosto de 2014)

Julio Cortázar: del exilio con los ojos abiertos

Gloria Siracusa

Universidad Nacional del Comahue

Resumen

En enero de 1984, Julio Cortázar caminó por última vez las calles de Buenos Aires y verificó, no sin dolor, “los estragos que la censura y la información deformada y deformante había operado en los millones de ciudadanos”, durante los “años negros” de dictadura cívico-militar. Y justamente, esa comprobación lo impulsa a concebir un texto que reuniera los artículos y entrevistas que durante nueve años había publicado en diarios y periódicos, latinoamericanos y europeos, en los que denunciaba las torturas, los crímenes y desapariciones cometidas por los gobiernos dictatoriales latinoamericanos, como así también las conferencias e informes leídos en congresos, universidades y tribunales internacionales. Un libro testimonial de toda una intensa actividad intelectual desplegada por un Cortázar lúcido y valiente, comprometido con la libertad, con los derechos humanos y con la utopía de una sociedad más justa y más humana.

Palabras clave: Cortázar – literatura –revolución- política - exilio

En enero de 1984, Julio Cortázar caminó por última vez las calles de Buenos Aires y verificó, no sin dolor, “los estragos que la censura y la información deformada y deformante había operado en los millones de ciudadanos”, durante los “años negros” de dictadura cívico-militar. Y justamente, esa comprobación lo impulsa a concebir un texto que reuniera los artículos y entrevistas que durante nueve años había publicado en diarios y periódicos, latinoamericanos y europeos, en los que denunciaba las torturas, los crímenes y desapariciones cometidas por los gobiernos dictatoriales latinoamericanos, como así también las conferencias e informes leídos en congresos, universidades y tribunales

internacionales. Un libro testimonial de toda una intensa actividad intelectual desplegada por un Cortázar lúcido y valiente, comprometido con la libertad, con los derechos humanos y con la utopía de una sociedad más justa y más humana.

“En marzo no vemos más largo” le dice al librero Héctor Yánover, pero no pudo ser, Julio Cortázar muere un mes después. En agosto de ese mismo año de 1984, su buen amigo y el mejor crítico de su obra, Saúl Yurkievich edita y publica *Argentina: años de alambradas culturales*, un libro póstumo, armado en vísperas de la muerte de Julio Cortázar. Él mismo se ocupó de ordenar un material inédito, con el que pretendía que sus lectores argentinos conocieran toda una información escamoteada, censurada y prohibida en los años en que gruesos alambres cercaban a un pueblo aislado y sometido. Sobre este texto hablaremos en esta Jornada de Homenaje, centrándonos en la primera parte: “Del exilio con los ojos abiertos”. La segunda parte “El escritor de dentro y de fuera” habla de las obligaciones de un intelectual latinoamericano, que pone el acento en la situación argentina pos dictadura. Los artículos de la serie de la parte 1 tienen al exilio como eje y motor constante de la denuncia y abre con un *Nuevo elogio de la locura (13)* publicado en el periódico parisino *La República*, en febrero de 1982, en el que el hipotexto de Erasmo de Rotterdam le inspira ¡en los años ochenta! cuando nadie lo hacía, un tierno elogio a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo:

Sigamos siendo locos, madres y abuelitas de la plaza, gentes de pluma y de palabra, exiliados de dentro y de fuera. Sigamos siendo locos, argentinos: no hay otra manera de acabar con esa razón que vocifera sus slogans de orden, disciplina y patriotismo. Sigamos lanzando palomas de la verdadera patria a los cielos de nuestra tierra y de todo el mundo.

Muy conocida y valorada es la lucha de Cortázar y de otros intelectuales, entre 1976 y 1983, que en foros internacionales, denuncian el tema de los ciudadanos argentinos desaparecidos en su país, denuncia que se hace extensiva a uruguayos y chilenos. Esta trágica condición del “desaparecido”, que no fue solamente un neologismo, siniestra palabra del dictador de turno, sino una figura jurídica nueva, generadora de un capítulo inédito en la Historia del Derecho Internacional. En la transcripción de la conferencia de apertura del *Primer Coloquio de Desaparición Forzada de Personas*, convocado por exiliados argentinos en Europa y realizado en París, en enero de 1981, “*Negación del*

olvido” (29) aborda la cuestión de los desaparecidos en Argentina y otros países sudamericanos como Uruguay y Chile. La retórica literaria se apropia de la exposición: en el círculo del infierno dantesco habita *una población fantasmal*, un *pueblo en sombras*, de *sepultados en vida* que son evocados para que se corporicen venciendo su presencia invisible. Cortázar se solidariza con la lucha de los familiares, y hace suya la consigna de los organismos de Derechos Humanos: “Con vida los llevaron, con vida los queremos”. Dos años más tarde, en 1983, en la sesión plenaria de la Comisión Independiente sobre Cuestiones Humanitarias, en Nueva York, ratifica el papel de escritor comprometido, de testigo acusador de los crímenes cometidos por los regímenes políticos latinoamericanos. Amplía y extiende la denuncia sobre desaparición forzada a Centro América, la considera como la peor violación de los derechos humanos y también da cuenta de un hecho aberrante: el secuestro y la desaparición de niños en la Argentina, por eso titula el capítulo “Una máquina diabólica: la desaparición forzada” (137-141). Asimismo, se refiere a los “exiliados internos, los privados de sus más elementales libertades, personales y cívicas”, reflexiona sobre el pueblo argentino amordazado, diezmado por un poder que lo ha sometido con el terror (“Absoluciones y condenas”; 51-54), un pueblo que habita un territorio *alambrado*. Una parte de ese pueblo prefiere mirar para otro lado o murmurar maliciosamente “algo habrán hecho”, sin embargo la indiferencia o el “no te metás” es neutralizado por el horror cotidiano, no hay espacio para el “yo no sabía”, y Cortázar alerta, sacude, denuncia, reafirma su compromiso para que los argentinos abran ojos y oídos, corten alambres y se hagan cargo de la tragedia de su historia.

Reflexiones éstas que no son nuevas en Cortázar, ya en *Viaje alrededor de una mesa*, un librito, casi un opúsculo de 1970, publicado por Editorial Rayuela de Buenos Aires, dirigida por Albero Vanasco y Juan Carlos Martini, daba cuenta de las conclusiones de una mesa redonda, realizada en la Ciudad Universitaria de París, en abril de 1968, en el marco de una manifestación *América latina, no oficial*, en la que además de Cortázar participaron otros artistas y escritores: Alberto Barreiro Saguier, paraguayo, Julio Le Parc, argentino, Roberto Schwartz, brasileño y Mario Vargas Llosa, peruano. El tema “El intelectual y la política” los hizo sentar “sobre un felpudo de tachuelas”, ingeniosa expresión cortazariana, para informar al público francés sobre las realidades latinoamericanas y discutir sobre el rol del intelectual *revolucionario*. Cortázar defiende en

su exposición el carácter revolucionario de la obra literaria, que no debe estar condicionada por la inmediatez de los tiempos, sino que debe inventar el tiempo por venir para *penetrarlo y fecundarlo*. Asume ese papel de intelectual revolucionario³³ con acciones concretas como la de donar los derechos de autor de *Libro de Manuel* (1973) a la ayuda de los presos políticos en la Argentina y los perseguidos chilenos después de la caída del gobierno de la Unidad Popular. En una entrevista³⁴, cuando visita Buenos Aires en 1973, donde permanece dos meses, declara:

Yo no creo en las revoluciones sin alegría. No creo, no es posible. Yo pienso en el Che Guevara, por ejemplo, su increíble sentido del humor que tuvo siempre en las circunstancias más tremendas. Yo no creo en las revoluciones de cara larga, y trágica, esas que dan los Robespierre y los Sant Just. Yo creo que la revolución es una cosa muy seria, pero que el humor, el erotismo, el juego y tantos otros valores humanos son constantes a las que no podemos renunciar en ningún trabajo revolucionario”

Otro testimonio de su conciencia revolucionaria es el poema “Matemática Elemental”, escrito con motivo del Golpe de Estado en Chile, el 11 de setiembre de 1973, y la muerte del presidente Salvador Allende.

Piense un momento: en Chile, hasta hace pocos días.
¿A quién mataban o asesinaban como bestias? ¿Qué libros quemaban?
¿Quién por miedo tenía que dejarse la barba y el pelo largo?
¿Qué casas de escritores y de artistas, recibían pedradas, quién robaba los cuadros
y destrozaba los muebles?
Piense un momento, se cumplían tres años y en ese largo tiempo,
¿a quién asesinaron, golpearon y vejaron?
¿Quiénes, piénselo bien, tuvieron una paciencia tan increíble frente al insulto
y al desborde y la amenaza
de opositores ensoberbecidos, de chacales fuera y de entrecasa?
Y ahora, lea
los diarios de ochos días, solamente.
Y saque,

³³ Su preocupación política nace de una visita a Cuba que hizo para participar como jurado en el Premio Casa de las Américas. Observar la Revolución Cubana en sus albores fue para él una revelación y ahí nace “el famoso ideal de conjugar poesía con revolución, la alianza de Marx y Rimbaud” (Saúl Yurkievic: 1994, 7).

³⁴ Entrevista concedida a Alberto Carbone, sacerdote identificado con el movimiento de sacerdotes del Tercer Mundo, quien había estado preso acusado de estar implicado en el caso Aramburu (José Shafer, “Otoño de 1973. En Buenos Aires”, *Página 12*, domingo 21 de julio de 1996, 4-5).

usted
su cuenta.”³⁵

A lo largo de los artículos de la primera parte de *Argentina: años de alambradas culturales* no deja de puntualizar que opina desde la figura de escritor, “desde mi territorio de inventor de ficciones” y que lo hace libre de toda capacidad lógica o científica, “loco, en mi incurable locura de cuentista y novelista”. Es la voz del escritor la que emerge con fuerza y humor en “Un pueblo llamado Onetti” (34-36) cuando comenta un desopilante caso de censura de la dictadura uruguaya: la detención de los directores del semanario *Marcha* de Montevideo y de los escritores Juan Carlos Onetti y Mercedes Rein, integrantes de un jurado que premió “El guardaespaldas”, un cuento de Nelson Marra, acusados de pornógrafos, por los pecados militares, que se horrorizaron porque el protagonista es un guardaespaldas homosexual que termina ejecutado por los tupamaros:

Cuando digo que Juan Carlos Onetti es un motivo de orgullo para nuestro continente y para Uruguay en particular, estoy diciendo mucho más, estoy acusando a un régimen de violar instituciones y derechos nacidos de largas guerras de independencia y de incontables conflictos internos, lo estoy acusando de humillar a un pueblo generoso y democrático con una estúpida demostración de fuerza bruta y de desprecio.

Cortázar como activo participante del Tribunal Bertrand Russel³⁶, espacio en el que ha escuchado la voz de los exiliados, de los perseguidos, de los humillados, se compromete y solidariza con las víctimas pero se empeña, aunque resulte paradójico, en revertir el dolor del desarraigo en acción positiva. Es muy inteligente y novedosa su valoración de la diáspora, reflexiona en la conferencia “El exilio combatiente” (39-42) sobre la productividad del exilio, resignificándolo positivamente como un puesto de lucha militante, despojándolo de la categoría estéril de disvalor y adjudicándole un valor dinámico³⁷. Su

³⁵ “Matemática Elemental” fue publicado en el diario *La Opinión* de Buenos Aires, el 7 de octubre de 1973. Su oposición a la Junta Militar presidida por Pinochet fue tan firme que prohibió que sus textos se publicaran en *El Mercurio* de Santiago, por la complicidad de este diario con la siniestra política de Pinochet.

³⁶ En enero de 1975, Cortázar forma parte del Tribunal Russel II, grupo internacional de artistas, teóricos, científicos y políticos, reunidos en Bruselas para analizar la amenaza que significaba para los países subdesarrollados el intervencionismo económico y militar de los EEUU.

³⁷ Es necesario puntualizar que esta concepción de Cortázar sobre el exilio generó algunas polémicas, como la que sostuvo con la escritora Liliana Heker, quien cuestiona esta idea del exilio como una *praxis* revolucionaria, ya que para ella el exilio es una fatalidad que no puede planificarse. Cuestionamiento que responde Cortázar en “Carta a una escritora argentina”, como así también la campaña de la editorial Abril con

mensaje es esperanzador, pero no de un optimismo vano sino de una necesaria conversión de la derrota en lucha positiva. Está convencido de que *de la diáspora puede nacer un ágora*. Dejo para nuestros jóvenes, que se están adentrando en la lectura de la obra cortazariana, incursionar en los libros de su literatura más política, la que fue leída, en esos años de intensa producción, de formas diferentes y generó muchas controversias, también consensos, con los que Cortázar discutió o acordó. El *ágora* que propone no es un espacio de contemplación y silencio sino de discusión, de confrontación dialéctica.

Durante estos años, no escatima esfuerzos ni desvelos para participar, denunciar, escribir, acompañar a exiliados y familiares por el mundo, como tampoco para desenmascarar la hipocresía de la Junta Militar (“Argentina: en torno a una conferencia de prensa” 43-46) denuncia a la retórica castrense, que pretendió lavar su imagen ante el mundo con el Mundial de Fútbol de 1978, la complicidad con las dictaduras chilena y uruguaya en el Plan Cóndor, como así también la campaña de la editorial Abril con su consigna: “Los argentinos somos derechos y humanos”, y la visita del Papa, comenedor de una absurda guerra con un país hermano (Chile, 1978). La analogía con el personaje de Banquo, de Macbeth (1623)³⁸ cuyo espectro quiere blanquear sus crímenes, no es solamente un impecable recurso poético sino una forma de deconstruir la fraseología de los regímenes fácticos y de derribar la literatura oficial.

Especial atención merecen los capítulos en los que aborda el conflicto de la Guerra de Malvinas, en “Mensaje para *Horizonte 82*” (37-38) leído el 6 de mayo de 1982, en una conferencia consagrada al exilio en el Cono Sur, considera con una dolorosa ironía el acaecer histórico como un absurdo, exhortando a los exiliados a rechazar esta aventura bélica y al mismo tiempo a los militares que la llevaron a cabo. En los artículos “De Derechos y Hechos” (55-58) y en “Lo bueno y lo mejor” (59-60) ambos de 1982, señala el carácter altamente sospechoso del desembarco en las Malvinas y la terrible paradoja: los que declaran la guerra al Reino de Gran Bretaña es un ejército de ocupación en su propio país, son los que custodian las alambradas. Situación que habilita a los británicos a rechazar

su consigna: “Los argentinos somos derechos y humanos”, avivando una polémica cuyo fondo era la valoración de la literatura argentina durante la dictadura (1976-1983).

³⁸ Banquo es amigo de Macbeth y general del ejército de Duncan, cuando acompaña a Macbeth y cabalga hacia Forbes desde el campo de batalla, se encuentran con las brujas, quienes le anuncian que un día será rey y a Banquo le dicen que sus descendientes serán reyes. Por esa razón, Macbeth lo asesina y también pretende matar a su hijo Fleance, pero éste huye. El espectro de Banquo se aparece en el banquete y se sienta en el sitio de Macbeth, él solo puede ver al fantasma, con el que dialoga y blanquea su crimen.

como interlocutor válido a quienes violan los derechos de sus propios ciudadanos, pero a Cortázar no lo anima ningún espíritu cipayo, él tiene la suficiente lucidez para afirmar: “nadie duda de los derechos pero sí de los hechos”, “liberar a las Malvinas está bien, pero liberar a la Argentina sería mejor”, tarea imposible de concebir en los mismos protagonistas, los que sojuzgan a su pueblo, los que lo cercan *alambrándolo*, no pueden arrogarse estatura épica para expulsar al poder colonial.

Hablar de homenaje, de una literatura militante en un creador de ficciones como Cortázar es tratar de comprender el proceso que lo llevó a comprometerse con la lucha de los pueblos por liberarse. Tratar de comprender a un escritor que sin renunciar a los juegos de la imaginación ratificó, en cada libro, una voluntad de contacto con el presente histórico del hombre, a la participación en su larga marcha hacia lo mejor de sí mismo y al convencimiento de que solamente la obra de aquellos intelectuales que respondan a sus pulsiones humanistas y libertarias “se encarnarán en la conciencia de los pueblos y justificarán el oficio de escribir para el que han nacido” (Cortázar: 1969).

Bibliografía:

- Bocchino, Adriana. 1989. “Cortázar contra las alambradas culturales: Producción política y resistencia”, *Letras*, UFPR: Curitiba (38), 124-133.
- Cortázar, Julio. 1967. *La vuelta al día en ochenta mundos* I-II, Buenos Aires: Siglo XXI.
- , 1968. *62/modelo para armar*. Buenos Aires: Alfaguara.
- , 1969. “Situación del intelectual latinoamericano” (Carta enviada a Roberto Fernández Retamar). *Último Round*. Méjico: Siglo XXI.
- , 1973. *Viaje alrededor de una mesa*. Buenos Aires: Biblioteca Rayuela
- , 1973. *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana.
- , 1984. *Argentina: años de alambradas culturales*. Edición a cargo de Saúl Yurkievich. Buenos Aires: Muchnik Editores.
- Correas, Jaime. 2004. *Cortázar, profesor universitario*. Buenos Aires: Aguilar.
- Fernández Naval, Francisco. 2007. *Los gallegos y Julio Cortázar*. Buenos Aires: Corregidor.

Negroni, María. 2007. *La Anunciación*. Buenos Aires: Seix Barral

Prego Gadea, Omar. 1997. *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara.

Shafer, José. 1996. *Los puentes de Cortázar*. Buenos Aires: Grupo Editorial Latinoamericano.

Yurkievich, Saúl. 1994. *Julio Cortázar. Obra crítica/1*, Buenos Aires: Alfaguara.

-----, 1994. "Conjugar poesía con revolución, Marx y Rimbaud", *La Maga. Noticias de Cultura. Edición especial de colección en Homenaje a Julio Cortázar*, N° 5, Buenos Aires.

Literatura y política

Patricia Aruj

Universidad Nacional del Comahue

Resumen

La relación entre literatura y política es, en principio, una relación a través del lenguaje; que la literatura hable o no el lenguaje de la política podría pensarse como una cuestión política que genera una serie de interrogantes, por ejemplo ¿de qué manera lo político se dice en lo literario? ¿Cuál es la relación que une las prácticas políticas y las prácticas lingüísticas? ¿Qué resortes del poder se manifiestan a través de la lengua, y cómo la lengua replica o responde a los dichos prescriptivos de ese poder? Y, finalmente, ¿cuáles son los efectos políticos de un texto literario? El presente trabajo intenta esbozar algunas respuestas a estos interrogante a través del análisis de textos de dos figuras centrales de la literatura argentina del siglo XX: Julio Cortázar y Francisco (Paco) Urondo. Al mismo tiempo se tratará de establecer continuidades y divergencias entre los mismos, señalando además la relación personal que los unía.

Palabras clave: Literatura - compromiso - política - Cortázar - Urondo.

La relación entre literatura y política es, en principio, una relación a través del lenguaje; que la literatura hable o no el lenguaje de la política podría pensarse como una cuestión política que genera una serie de interrogantes, por ejemplo ¿de qué manera lo político se dice en lo literario? ¿Cuál es la relación que une las prácticas políticas y las prácticas lingüísticas? ¿Qué resortes del poder se manifiestan a través de la lengua, y cómo la lengua replica o responde a los dichos prescriptivos de ese poder? Y, finalmente, ¿cuáles son los efectos políticos de un texto literario?

El presente trabajo intenta esbozar algunas respuestas a estos interrogante a través del análisis de textos de dos figuras centrales de la literatura argentina del siglo XX: Julio

Cortázar y Francisco (Paco) Urondo. Al mismo tiempo se tratará de establecer continuidades y divergencias entre los mismos, señalando además la relación personal que los unía.

Si bien ambos autores forman parte de lo que podemos definir como intelectualidad latinoamericana de izquierda de los 60 y 70, hay grandes diferencias en cuanto a la forma en que cada uno participó de este proceso. A diferencia de Urondo, que vivía en la Argentina y militaba en las FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), Cortázar hacía varias décadas que vivía en Europa y, por tanto, la cultura y la sociedad que lo rodeaban no eran precisamente las mismas en las que vivían los militantes de las organizaciones de izquierda de nuestro país, aunque no por ello dejaba de mantener un fuerte lazo cultural y afectivo con la sociedad argentina.

De Cortázar, me interesa remarcar el cambio que se produce en su conciencia política entre los años 40 y los 60. En 1944 se mudó a la [ciudad de Mendoza](#), en cuya [Universidad Nacional de Cuyo](#) impartió cursos de [literatura francesa](#). Allí participó en manifestaciones de oposición al peronismo. En 1946, cuando [Juan Domingo Perón](#) ganó las elecciones presidenciales, presentó su renuncia y sostuvo que prefería renunciar a sus cátedras antes de verse obligado a sacarse el saco, como les pasó a tantos colegas suyos que optaron por seguir en sus puestos.

En 1962 visitó [Cuba](#) invitado por [Casa de las Américas](#) para ser jurado en un concurso. A partir de entonces, ya nunca dejaría de interesarse por la política latinoamericana. “La [Revolución cubana](#)... me mostró de una manera cruel y que me dolió mucho el gran vacío político que había en mí, mi inutilidad política... los temas políticos se fueron metiendo en mi literatura”. (Cortázar y Gadea, 1997).

El contacto con la revolución cubana fue, como para otros escritores de su generación, una experiencia biográfica decisiva que lo llevó a comprometerse con los procesos revolucionarios de América latina. A partir de ese momento, Cortázar expresa su fidelidad a la revolución cubana. En 1965 escribe “Reunión”, un cuento dedicado al Che, y en 1966 afirma públicamente su compromiso con la lucha de liberación latinoamericana.

En 1967 en uno de sus viajes a Cuba conoce a la lituana Ugné Karvelis, que pronto se convertirá en su segunda esposa. Bohemia y muy politizada, Ugné influye de manera decisiva en el proceso de concienciación de Julio Cortázar, con el que vive durante una

década en París. En 1971 Cortázar asiste, con ella, a la toma de posesión de Salvador Allende en Chile: Allí expresa en la entrevista que Urondo le hace “Comprendí que la obligación más elemental de un escritor preocupado por la causa del socialismo era la de manifestar personalmente su solidaridad con esa grande y difícil experiencia que empezaba en un país del cono sur de América Latina”. (Urondo, 2013: 358).

En 1973 destina los derechos de autor de *El Libro de Manuel* a la ayuda de los presos políticos en la Argentina, y en su escrito “El intelectual y la política en Hispanoamérica” escribe:

Sé muy bien que mis lectores no se contentan con leerme como escritor, sino que miran más allá de mis libros y buscan mi cara, buscan encontrarme entre ellos, física o espiritualmente, buscan saber que mi participación en la lucha por América Latina no se detiene en la página final de mis novelas o de mis cuentos (...) Creo que la responsabilidad de nuestro compromiso tiene que mostrarse en todos los casos en un doble terreno: el de nuestra creación, que tiene que ser un enriquecimiento y no una limitación de la realidad; y el de la conducta personal frente a la opresión, la explotación, la dictadura y el fascismo que continúan su espantosa tarea en tantos pueblos de América Latina. (Cortázar, 1994: 441)

Urondo, por su parte, realiza un recorrido político que va desde su apoyo al gobierno de Arturo Frondizi, por lo que ocupa el cargo de Director de Cultura de Santa Fe, hasta la inscripción en la lucha armada en 1970, en las FAR, de la izquierda peronista. Aquí ingresa llevado por su hija Claudia cuando tiene casi cuarenta años y concluye en Montoneros porque su organización, en 1973, se fusiona con aquéllos. Durante los ‘60 es activo partícipe del proceso de radicalización revolucionaria de los intelectuales de clase media. Se forma en el marxismo con León Rozitchner, integra las redes culturales organizadas en torno a Cuba y el Movimiento de Liberación Nacional; allí se debate intensamente qué hacer con el peronismo y con la lucha armada. Urondo finalmente optará por un guevarismo peronista ubicado en el nacionalismo revolucionario, tal como se autodefinían las FAR.

Pero, ¿quién es Urondo? Muchos hablan de él como del poeta militante, sin embargo, la producción literaria de Francisco Urondo (Santa Fe, 1930-1976) abarca las décadas del cincuenta y sesenta, y la primera mitad de la del setenta. En sus inicios, este escritor opta por la poesía y hacia la segunda mitad de la década del sesenta, incursiona en la narrativa. Este poeta había participado en los ‘50 del Movimiento Poesía Buenos Aires y

en los '60 en Zona de Poesía Americana. Tiene una prolífica producción poética, la que continúa hasta su muerte con sus *Cuentos de Batalla*. Además de la poesía que comparte con Noé Jitrik, Javier Heraud, Enrique Lihn y Gelman en la revista Zona, la que recoge en los cuadernos *Nombres* y *Adolecer*; está el Urondo libretista de televisión, que adapta a Stendhal y Flaubert; y el escritor de canciones, artista de café concert y del disco *Milongas*. Es también el guionista que filma tres películas con el director Rodolfo Kuhn: Pajarito Gómez, Noche terrible y Turismo de carretera, prefigurando un nuevo cine latinoamericano.

Escribe dos cuadernos de relatos: *Todo eso* y *Al tacto* y el ensayo *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*. También es dramaturgo, escribe las obras teatrales *Veraneando*, *La sagrada familia o muchas felicidades*, *Homenaje a Dumas* y *Archivo General del Indias*.

Hacia 1971 comienza con la escritura de una novela que recibirá la Mención Especial del Premio La Opinión-Sudamericana, otorgada por el cuarteto magistral que conformaron Juan Carlos Onetti, Walsh, Cortázar y Augusto Roa Bastos. *Los pasos previos* será su versión de la tragicomedia humana de la época en Argentina. Y si bien esta obra ha sido poco leída y menos aún trabajada por la crítica, es interesante leer cómo Cortázar argumentó su voto hacia Los Pasos previos: “pertenece al tipo de novela muy abierta y en la que el espléndido poeta que es Urondo se turna sin esfuerzo ni violencia con sus dones de narrador; libro documental si los hay, se sitúa a la vez en ese plano en que la eficacia estilística da a cada episodio su máxima belleza, es decir su máxima fuerza”. (Cortázar, 1973). Así comienza su relación con Cortázar.

Urondo es autor, además, de *La Patria Fusilada*: un reportaje a los tres sobrevivientes de la masacre de Trelew de 1972, en la cárcel de Devoto, donde él también estaba preso, la noche antes de que fueran todos liberados por el gobierno de Cámpora, en 1973. Aquí vuelve a encontrarse intelectualmente con Cortázar cuando en la posdata del Libro de Manuel, el 7 de septiembre de 1972, a diferencia de los diarios de los amos de la tierra que lloran a los atletas olímpicos de Munich muertos en el atentado, él piensa en Trelew. “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 cosas, Trelew”. (Cortázar, 2004: 9). Su

producción literaria y también periodística se interrumpe abruptamente en 1976, cuando Paco es asesinado en Mendoza, en un enfrentamiento con fuerzas de la dictadura.

En los años 60-70 es central la discusión en cuanto al papel que el intelectual debía desempeñar con respecto a la revolución. Puede decirse, pues, que el paso del paradigma del “intelectual comprometido” al del “intelectual revolucionario” estuvo marcado por la necesidad de que éste se entregara a la acción revolucionaria en otros ámbitos diferentes al cultural. Esto marcaba una concepción diferente de la relación que debían mantener los intelectuales con la política, algo que en los primeros años de la revolución se había limitado a una batalla entre diferentes poéticas y estéticas literarias. Así, se puede señalar una doble tendencia en ese conflicto estético: en primer lugar, la de aquellos intelectuales que señalaban la necesaria sumisión de los objetivos literarios a los objetivos inmediatos de la revolución; en segundo lugar, la de aquellos que concebían el trabajo intelectual como un elemento crítico dentro de la sociedad y que, además, afirmaban la paridad jerárquica de la serie estética y la serie política. Cortázar fue uno de los más firmes defensores de esta segunda opción, pero no por ello dejó de señalar la relación de complementariedad entre la escritura literaria y la acción política, sosteniendo que ambas participaban de la entrevisión de un futuro en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual. Esa paridad jerárquica entre la acción política y la práctica literaria abría la posibilidad de realizar, en el ámbito de la literatura, una revolución tan profunda como la que los dirigentes revolucionarios habían realizado en el ámbito de la política. En *Viaje alrededor de una mesa*, un texto que surge de una mesa redonda para debatir el tema “El intelectual y la política” organizada en el curso de una manifestación titulada “América Latina no oficial” en París del 20 al 30 de abril de 1970, Cortázar sostiene que lo que mucha gente espera de un intelectual comprometido no es tanto una creación revolucionaria como una creación dentro de la revolución. Se le exige un compromiso que va de la acción revolucionaria a la obra revolucionaria, entendiendo por ésta a aquella que tenga una temática revolucionaria y un lenguaje que no sobrepase el nivel de comprensión del lector medio. En contraposición a esto, los abruptos cambios políticos de los que es testigo lo urgen a reclamar una transformación análoga en el arte

En América Latina, el intelectual revolucionario no es todavía lo bastante revolucionario. Hay que ir más lejos en las búsquedas, en las experiencias, en

las aventuras, en los combates con el lenguaje y las estructuras narrativas. Porque nuestro lenguaje revolucionario está todavía lleno de cadáveres podridos de un orden social caduco. Seguimos hablando de hoy y de mañana con el lenguaje de ayer. Hay que batallar contra las formas lingüísticas y estéticas que impiden una América nueva. Hay que crear 5, 10, 15 Vietnam. Falta el Che Guevara de la literatura (Cortázar, 1970).

Incluso esta problemática es textualizada en varios de sus textos ficcionales. En Apocalipsis de Solentiname también aparece este conflicto. El autor, ficcionalizado, es interpelado en San José de Costa Rica “¿Por qué no vivís en tu patria, qué pasó que Blow up era tan distinto de tu cuento, te parece que el escritor tiene que estar comprometido?”, y es la voz de Cortázar travestida la que piensa: “A esta altura de las cosas ya sé que la última entrevista me la harán en las puertas del infierno y seguro que serán las mismas preguntas, y si por si acaso es chez San Pedro, la cosa no va a cambiar, ¿a usted no le parece que allá abajo escribía demasiado hermético para el pueblo?” (Cortázar 1999: 155).

En *Lucas, sus discusiones partidarias*, también aparece este conflicto se le pide al escritor que renuncie a adelantarse “para que su mensaje no rebase las esferas semánticas, sintácticas, / cognoscitivas, paramétricas/ del hombre circundante. Ejem.” (Cortázar, 1999: 307)

Por su parte, para Paco Urondo, aunque eligió el camino de la lucha armada, nunca hubo contradicciones entre la militancia por una patria justa, libre y soberana y la condición de escritor revolucionario. En sus poemas se puede ver la profunda unidad que un autor y sus textos pueden alcanzar, no hubo abismo entre experiencia y poesía para él: “*Empuñé un arma porque busco la palabra justa*”, le dijo alguna vez a Juan Gelman. Estaba convencido de que sólo de una vida nueva puede nacer la nueva poesía. “*Mi confianza se apoya en el profundo desprecio / por este mundo desgraciado. Le daré / la vida para que nada siga como está*” (Urondo, 2007: 458) escribió. Luchó con y contra la imposibilidad de la escritura. Así, la poética de Urondo logra convertir la dialéctica entre vanguardia política y vanguardia estética en materia propia de su literatura ya que para él, la experiencia militante transforma la escritura, y la escritura procura generar efectos sobre la realidad histórica. En el cierre del ensayo *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*, también publicado en 1968, Urondo escribe:

La poesía es una actividad real, que opera en la realidad, entre otras fuerzas igualmente reales. La poesía entonces está y trabaja en el mundo y se transforma junto con el mundo. No existe por el mundo (no es su reflejo, su consecuencia, o su comentario); no existe sin el mundo (al margen, en otro reino); existe con el mundo en relación con él, en una interacción creadora. (...) [La poesía] se preocupa por expresar aquello que nos concierne; por obtener una forma de expresión, social y artísticamente legítima. Se abastece en un espíritu de liberación que excede los contenidos estrictamente poéticos. (1968: 86)

La obra de Urondo en la década del setenta, que presenta líneas de continuidad con su producción cuentística de la década anterior, se propone como una narrativa que busca incorporar la realidad histórica, la coyuntura nacional, a la literatura, pero sin hacer de ella un "reflejo" fiel y objetivo de la realidad. En esta dirección, se aleja tanto de las propuestas vanguardistas de los escritores del "boom", que rechazan el "referente", como del realismo social y directo presente en la línea boedista dominante de la escena literaria en la década del cincuenta. En los años sesenta, la idea de literatura como reflejo "transparente" de la realidad entra en crisis, y se produce un cambio radical en las formas de producción y de lectura. La "nueva novela" de la década del sesenta experimenta formalmente una búsqueda de la liberación, tanto del significante como del texto mimético. Pero no sólo los escritores del "boom" aceptan la tesis según la cual se necesitaban nuevas técnicas para revolucionar la literatura. Esta preocupación está también presente en los narradores realistas del sesenta, que reniegan del realismo ortodoxo sostenido por los comunistas dogmáticos, y postulan un "nuevo realismo", iluminador y crítico de la sociedad. En la década del setenta, la búsqueda de una literatura revolucionaria se vehiculiza no sólo mediante la utilización de nuevas técnicas o la implementación de nuevos recursos del lenguaje, sino por medio de la transformación radical del discurso literario, asumido como praxis artística popular y emancipadora. Es decir que a pesar de elegir caminos diferentes, ambos autores luchan por esa escritura revolucionaria tan ansiada.

Ahora bien, volviendo a Cortázar, me conflictúan algunas de sus declaraciones y opciones estéticas. En *Viaje alrededor de una mesa* en los 70 sostenía "Toda obra debe situarse en desajuste con su tiempo, cuanto más revolucionaria más se adelanta a su tiempo" (Cortázar, 1970) y también allí disentía con los críticos que le pedían al escritor que se limitara a escribir en y sobre un contexto de realidad inserto en un tiempo y en un espacio presentes, en una historia y en una geografía tangible. Pero, en el 71 frente al caso

Padilla escribe “Policrítica en la hora de los chacales” que fue publicado en la revista de la Casa de las Américas. Recordemos que Heberto Padilla, poeta cubano, es detenido acusado de actividades contrarrevolucionarias. Esto originó que intelectuales del todo el mundo se dirigieran a Fidel Castro en una carta, buscando alguna explicación a tal hecho. Entre los intelectuales que firmaron tal petición se encuentran Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Julio Cortázar entre otros. La polémica se extendió hasta tal grado que hubo una segunda carta que firmaron en ese entonces 62 intelectuales y que significaba la ruptura con el régimen cubano. Julio Cortázar no firmó esa segunda carta. Las razones las expuso en ese poema que hoy quiero recordar a través de un fragmento:

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,/Los chacales son sabios en los télex,/Son las tijeras de la infamia y del malentendido,/Manada universal, blancos, negros, albinos, /Lacayos si no firman y todavía más chacales cuando firman,/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,/y tanta buena gente en tanto pueblo /y tanto campo de tanta tierra nuestra/que abre su diario y busca su verdad y se encuentra/con la mentira maquillada, los bocados a punto, y va tragando/baba prefabricada, mierda en pulcras columnas, y hay quien cree

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. (Cortázar, 1971)

Cortázar construía así en su “Policrítica” una estrategia tan brillante como ambigua. En primer lugar, dirigía sus críticas y su ira a un “afuera” de la polémica, añadiendo un tercer elemento a la disputa contra el cual parecía verosímil que pudieran unirse los dos bandos enfrentados por ella. En segundo lugar, su crítica al comportamiento mezquino de las agencias de prensa vehiculaba, de un modo nada ingenuo, una contraposición entre dos formas de entender el lenguaje que era, curiosamente, la misma con la que Cortázar había

criticado a las instituciones culturales cubanas en los años anteriores. Así, reafirmaba sus posiciones intelectuales pero cambiando de oponente: en la “Policrítica” esa oposición tomaba como oponente a los “chacales” del imperialismo. En tercer lugar, la respuesta de Cortázar al impasse generado por el “caso Padilla” no tomaba la forma de una carta, de un ensayo, de una declaración o de una reflexión argumentada, sino la de un poema. Ello le permitía no sólo mantener la ambigüedad en un conflicto en el que cualquier posicionamiento claro sería leído como una “traición” a uno de los bandos, sino, además, movilizar todos los recursos literarios e ideológicos que estaban siendo cuestionados por el debate, a saber: las competencias específicas del escritor y su espacio profesional diferenciado pero con un lenguaje irreconocible en Cortázar que lo llevaba de alguna manera a contradecirse. Cortázar parecía luchar contra sí mismo y contra lo que podía y no podía decir en su contradictoria y simultánea adhesión a las autoridades cubanas

Ya en los 80 en “Argentina: años de alambradas culturales” en la segunda sección “Del escritor de dentro y de afuera” que trata sobre las obligaciones y el compromiso político de los intelectuales durante esos años en Latinoamérica dirá:

Más que nunca, en estas últimas décadas, un escritor latinoamericano responsable tiene el deber elemental de hablar de su propia obra y de la de sus contemporáneos sin separarlas del contexto social e histórico que las fundamenta y les da su más íntima razón de ser. En todo caso yo no estaría hoy aquí si tuviera que limitarme a comentar los productos literarios como entidades aisladas, nacidas tan sólo del mero y hermoso placer de la creación estética. (Cortázar, 1984: 66).

Y esta declaración estará en consonancia con los libros escritos en esa época que tematizan la violencia y el terrorismo de estado en América Latina: *Alguien que anda por ahí*, *Deshoras*, *Queremos tanto a Glenda*, con cuentos como “Segunda vez”, “Satarsa”, “Pesadillas”, “Recortes de prensa”, “Graffiti”.

Volviendo a la relación entre Cortázar y Urondo me interesa detenerme en otro punto que tienen en común. Urondo, como Julio Cortázar, valora el juego, el ocio, el placer, la alegría y el amor en la construcción del hombre nuevo, y ambos coinciden en que el deseo es motor de la revolución. En este sentido presentan divergencias con las concepciones revolucionarias más ortodoxas, y se vinculan a las concepciones emergentes

del mayo francés del '68. En la Introducción al Libro de Manuel, Cortázar afirma que como nunca, cree que la lucha en pro del socialismo en América Latina “debe enfrentar el horror cotidiano” pero que lo debe hacer con la capacidad de vivir que queremos para ese futuro, “con todo lo que supone de amor, de juego y de alegría”, porque lo que cuenta frente al desprecio y al espanto es “esa afirmación que tiene que ser lo más solar. Lo más vital del hombre. Su sed erótica y lúdica, su liberación de los tabúes” (Cortázar, 2004: 8-9). En consonancia, en su poema La pura verdad, Urondo escribe:

Si ustedes lo permiten/Prefiero seguir viviendo/siempre he vivido en la gloria/
nada importante me ha faltado/ no descarto la posibilidad /de la fama y del dinero las bajas pasiones y la inclemencia/ la crueldad no me asusta y siempre viví/
deslumbrado por el puro alcohol, el libro bien escrito, la carne perfecta/ sé que llegaré a ver la revolución, el salto temido/ y acariciado/ golpeando a la puerta de nuestra desidia.

Estoy seguro de llegar a vivir en el corazón de una palabra/compartir este calor, esta fatalidad que quieta no sirve y se corrompe/ Puedo hablar y escuchar su luz/Sin jactancias puedo decir que la vida es lo mejor que conozco. (Urondo, 2007: 295).

El 20 de enero de 1973, Julio Cortázar trasponía la estrecha puerta de una celda del Penal García Moreno, tenebrosa prisión de Quito. Al día siguiente, el diario El Comercio informaba que la razón de esta visita consistía en su voluntad de solidarizarse con Jaime Galarza, preso a raíz de la publicación de su libro *El Festín del Petróleo*. Regía los destinos del país la dictadura militar presidida por el General Guillermo Rodríguez Lara. Uno de los más decididos gestos de Julio, en este mismo rumbo de solidaridad, fue su tentativa de visitar en Buenos Aires, luego de Quito, a otro prisionero político, Francisco (Paco) Urondo, acusado, él también, de actos subversivos. Los sabuesos de la dictadura no lo permitieron, por lo cual Julio publicó en el periódico Liberación una epístola titulada Carta muy abierta a Francisco Urondo, en la que dice:

Si a vos no se te puede ver, resulta que a otro sí. Me las arreglé en Quito, hace apenas dos meses, para ir a pegarle un abrazo a Jaime Galarza. Hablamos largo del Festín y de otros petróleos de este continente, yo aprendí algunas cosas, que acaso serán útiles cuando vuelva a Francia... ahora sé de veras quién es Jaime Galarza, ahora me siento más fuerte porque su prisión, las cicatrices de la tortura en sus muñecas, serán, como otras tantas, parte de mi fuerza. (Cortázar, 1973).

Julio no pudo ver libre a Paco Urondo. Liberado al cabo de unos meses, la dictadura intentó detenerlo nuevamente pero esta vez Paco defendió a tiros su libertad, que era la de su pueblo, y cayó acribillado. Julio sufrió mucho por esta muerte. Después de ella, Julio redobló sus esfuerzos contra las dictaduras que asolaban al continente.

El 19 de junio de 1976, Los Andes de Mendoza divulgó en su edición sabatina el comunicado militar que describía una exitosa operación antiterrorista. La identidad oculta bajo el titular "Delincuente subversivo fue abatido en Mendoza", ya se había propagado en Buenos Aires por un clandestino que anunciaba: "Lo mataron a Ortiz". Rodolfo Walsh conocía bien quién estaba detrás de ese nombre de guerra que aludía al poeta entrerriano Juan L. Ortiz, y redactó una semblanza del amigo. "Él era la alegría", apuntó, y se encerró a llorar las veinticuatro horas siguientes a la escritura de un documento que sería admonitorio de su propio destino, mientras que una carta enviada a David Viñas desde Francia, dejaba traslucir los tonos del duelo en Julio Cortázar: "Mi tristeza y mi rabia son y serán una razón para seguir haciendo lo posible en esta lucha". (Montanaro, 2003: 166). Así, junto a la voz de Cortázar resuena la de Paco en el poema *La verdad es la única realidad*: "Del otro lado de la reja está la realidad, de/ este lado de la reja también está/ la realidad; la única irreal/ es la reja; la libertad es real aunque no se sabe bien/ si pertenece al mundo de los vivos, al mundo de los muertos, al mundo de las/ fantasías o al mundo de la vigilia". (Urondo, 2007: 475). En homenaje a Julio, a Paco, a Rodolfo y a tantos otros que lucharon para conquistar esa libertad que es lo único real, debemos asumir el compromiso de desdibujar las rejas que han levantado los chacales.

Bibliografía

Cortázar, Julio y Omar Prego Gadea. 1997. *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara.

Cortázar, Julio. 1970. *Viaje alrededor de una mesa* [en línea]. Buenos Aires: Rayuela.

Consultado el 10 de septiembre de 2014 en_

<http://www.bn.gov.ar/abanico/A60904/cortazar-mesa.html>

-----, 1971. "Policrítica a la hora de los chacales". [en línea]. *Los Libros* 20.

Consultado el 10 de septiembre de 2014 en: _

<http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/fiche.php?Code=21.042&Cle=catalogue>

- 1973. *Diario La Opinión*, 13 de mayo.
- 1973. “Carta muy abierta a Francisco Urondo”, en Periódico *Liberación*, consultada el 20 de septiembre de 2014 en <http://www.juangelman.net/2011/01/09/carta-muy-abierta-a-francisco-urondo-de-julio-cortazar/>
- 1984. “La literatura latinoamericana de nuestro tiempo” en *Argentina: años de alambradas culturales* (en línea) consultado el 10 de septiembre de 2014 en [http://kronhela.com.ar/jc/ ArgentinaAnosdealambradasculturales.pdf](http://kronhela.com.ar/jc/ArgentinaAnosdealambradasculturales.pdf)
- 1994. *Obra crítica/3*. Buenos Aires: Alfaguara.
- 1999. “Apocalipsis de Solentiname”, en *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- 1999. “Lucas, sus discusiones partidarias”, en *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- 2004. *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Punto de Lectura.
- *Viaje alrededor de una mesa* [en línea]. Buenos Aires: Rayuela. Consultado el 10 de septiembre de 2014 en <http://www.bn.gov.ar/abanico/A60904/cortazar-mesa.html>
- Montanaro, Pablo. 2003. *Francisco Urondo. La palabra en acción. Biografía de un poeta y militante*. Rosario: Homo Sapiens.
- Urondo, Francisco. 1968. *Veinte años de poesía argentina 1949-1960*. Buenos Aires: Mansalva.
- 2007. “Solicitada” en *Obra poética*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- 2007. “La pura verdad” en *Obra poética*. Bs. As., Adriana Hidalgo editora.
- 2007. *Obra poética*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- 2013. *Obra periodística. Crónicas, entrevistas y perfiles 1952-1972*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

La Militarización en la literatura de Julio Cortázar

Sergio Javier Roda

Universidad Nacional del Comahue

Resumen

A mediados del siglo XX, una literatura diferente comienza a surgir en Latinoamérica: me refiero a una variedad de novelas y cuentos cuyo trasfondo contiene una temática paralela y contrastante al principio constructivo de dichas obras. Sin importar el género abordado (ya sea a modo fantástico, de realismo mágico, u otros), estos autores de nacionalidades diferentes pero compartiendo la misma ideología, iniciaron quizá intencionalmente, quizá no, aquí no se analizará esto, una nueva serie literaria (así podría hoy observarse) la cual es identificada, entre otras características, por contener un componente en común: su grado de compromiso y rebeldía tanto social como estética. En este trabajo que formó parte de un seminario de Literatura Argentina y que se expuso durante las I Jornadas homenaje a Julio Cortázar, en la Universidad Nacional del Comahue, concentraré mi análisis en el proceso de militarización en la literatura cortazariana; siendo este autor uno de los primeros en advertir y demostrar estos cambios a la sociedad lectora mediante técnicas innovadoras; consecuencia de esta revolucionaria manera de escribirla obra de Julio Cortázar será, en porcentajes iguales, mal comprendida por algunos críticos aunque también aceptada por sus contemporáneos y discípulos como modelo de una nueva literatura de las décadas posteriores.

Palabras clave: compromiso –revolución – ideología – literatura fantástica - ficción

La obra completa de Julio Cortázar es el último juego que nos legó el autor argentino. Aquí es donde debería haber escrito “el célebre autor argentino”, sin embargo, evitaré utilizar ese adjetivo en estas páginas, por respeto a la idea que él tenía al respecto. Julio Cortázar prefería, antes que exponer su figura talentosa, el compromiso y el

divertimento (ambos términos creo que no son quizá los más acertados pero sí los más adecuados que vienen a mi mente para caracterizar su obra y su vida). El autor se situó entre el compromiso y el juego, el equilibrio justo que nos atraviesa a los lectores que nos identificamos con su mensaje. Tanto la vida social como la literatura fue la perspectiva desde la cual consiguió ese equilibrio estilístico e ideológico mediante el cual se halló (nos halló) frente al sentimiento cotidiano de lo fantástico. Cuando menciono a los lectores me estoy refiriendo solamente a aquellos lectores que reciben el “llamado de Cortázar”³⁹; un llamado sanguíneo con la literatura; un llamado contactándonos con el compromiso, con nuestro fuego interior; todos los fuegos el fuego, todos los llamados en un solo llamado unificando nuestros orígenes, y al mismo tiempo, comprometiendo a nuestra naturaleza latinoamericana; esa diversidad de voces latinoamericanas en contacto con otros fuegos y otros orígenes en constante pugna a la opresión del imperialismo de turno.

Escribir un análisis sobre uno de los cuentos o alguno de los trabajos ensayísticos de Julio Cortázar ya es todo un desafío para quienes ven un fragmento del todo. El propósito más adecuado sería observar su obra completa como un collage formado con cada pieza literaria que construye un gigantesco mosaico multicolor, encontrando su origen en el inconsciente de Cortázar que retuvo desde su temprana niñez, y durante años, las coloridas imágenes, fragmentadas, del parque Güell de Barcelona. El último juego del escritor que nos enseñó a escuchar la literatura como una obra musical (más que leerla) y a sentirla como un compromiso cosmopolita (más que social). La sumatoria de sus obras narrativas, poéticas, ensayísticas, entretejiéndose como una red, es una obra más que aporta respuestas y entresijos en proporciones iguales; uno de esos entresijos es el que le doy importancia en estas páginas: la inserción gradual de su militancia en su propia obra y en las obras de sus amigos y seguidores que siguieron e imitaron su proceso de militarización. El sentido de este trabajo, por lo tanto, es describir no su militancia sino el período de transición mediante el cual logró insertarse en la obra literaria de su época, su propio mensaje de compromiso.

1. Sobre la revolución

³⁹ Expresión haciendo referencia a la obra de Jack London.

De su infancia solo rescataré dos hechos para trasladarlos a algunas de sus obras destacables que más tarde surgirían de su creatividad: el entorno bélico que lo rodeó y su viaje a Barcelona (del cual quedarían grabadas en su mente las coloridas y fragmentarias imágenes del Parque Güell) serán recuerdos que el autor convertirá en códigos al homologarlos a la literatura y, al hacerlo, esta quedará reformada con el fin de ir contra los modelos tradicionales de escritura que defendían con tanto afán los críticos canónicos contemporáneos a su obra. Los juegos con otros niños en ese parque (como le contaría a Joaquín Soler Serrano en su programa “A fondo”) sería un acontecimiento significativo para la formación de la imagen del escritor que años más tarde conocería todo el mundo. De la preocupación sobre la actitud belicosa de los seres humanos, se podría decir que fue una constante sobre la cual su conciencia pacifista jamás dejaría de ignorar. Sin embargo, esa toma de conciencia y su compromiso no tomaría fuerzas ni se manifestaría sino hasta 1976 (año que Cortázar viaja a Nicaragua durante el período de la dictadura Sandinista). Ese viaje se tornaría histórico y trascendental a causa de un hecho que hoy nadie puede descartar. Una expedición clandestina a la aldea de Solentiname provoca que dos hombres de acción, llevando en común la tarea de utilizar como arma las letras mediante sus escritos, se conozcan. Me estoy refiriendo al encuentro entre Julio Cortázar y Ernesto Cardenal. Ese viaje será propulsor de dos proyectos: el primero relacionado al cuento “Apocalipsis de Solentiname” (publicado por primera vez ese mismo año en su volumen *Alguien anda por ahí* y que volvería a incluirlo más tarde en *Nicaragua, tan violentamente dulce*; el segundo de los proyectos se tratará de un trabajo que combinará imagen y literatura (algo demasiado osado para la época); Cortázar eligió para su proyecto a la renombrada fotógrafa Sara Facio⁴⁰; de ella solo diré que fue la primera, junto a su socia Alicia D’amico, en conseguir que la crítica acepte la fotografía en las exposiciones de arte; la fotografía comenzada a ser vista como arte (entre otros logros que ambas mujeres legaron a nuestra cultura). El primer trabajo publicado entre Cortázar y la dupla Facio-D’amico, tiene como título “Humanario”. En ese breve álbum se combinan textos con el arte innovador de estas fotógrafas conocidas y elogiadas mundialmente pero descartadas en Argentina por la crítica y la prensa misógina que no permitían, aunque sus

⁴⁰ Para obtener más detalles de la vida y obra de Sara Facio y Alicia D’amico, sugiero leer las entrevistas le hicieron los diferentes medios, entre las cuales destaco el material periodístico de Leila Guerrieroy que fue publicado con el título *La mirada de Sara Facio*, por el diario *La Nación*, el 24 de abril de 2011.

ojos y los resultados dijeran lo contrario, que dos mujeres exitosas se abrieran camino en la sociedad pero también expusieran nuevas perspectivas a los espectadores y amantes de las artes visuales. Desde el primer instante que Cortázar vio algunas fotografías publicadas con la firma Facio y D'amico, se produce de inmediato una química de la cual saldría una mixtura entre la amistad y la profesionalidad. Como innovación, Sara Facio y Alicia D'amico introdujeron en ese sistema cultural demasiado estructurado, ideas que trajeron de su formación en Europa; por otro lado, Cortázar tenía ya un estilo reformista en la literatura, en el sentido de verla como ritmos musicales provocando impulsos intermitentes en la mente receptora. De este modo los trabajos de las fotógrafas, se mezclaron con las poesías y algunos cuentos de Cortázar cuyas palabras atravesaban rasgos al ritmo del Jazz y del boxeo (como puede apreciarse en "Torito"). Este modo de observar y transmitir el arte (literario, visual, y musical) produjo fascinación y rechazo en el público y la crítica. Sobre todo aquella crítica que no le da cabida (desde entonces hasta la actualidad) a las diferentes formas de expresión por considerar que debe existir un solo modo de expresión; un solo modo de mirar el arte⁴¹. Cortázar fue defensor no solo de un compromiso mediante el cual Latinoamérica debería unificarse para enfrentar al imperialismo norteamericano (tal cual queda expresado en muchas de las entrevistas, en las cuales se declara miembro del Tribunal Russell)⁴² sino que también defendió otro compromiso: aquel que cumplió al momento de escribir, animando a jóvenes lectores a hallar sus propios estilos y convergerlos ante sus ideologías. Ese es el equilibrio que alcanzó el escritor de todas las épocas para enfrentar las problemáticas coetáneas a sus tiempos. Julio Cortázar medía con su vara moral y su óptica a aquellas personas que decían de él que utilizaba el arte para burlarse y tomarlo como una broma de mal gusto. La respuesta que siempre obtendría estos críticos sería que los modos de expresión son diversos y que esa expresión muchas veces intenta sobresalir con dificultad a los procesos utilizados por el escritor regido por técnicas frías y tradicionales. A Joaquín Soler Serrano le responderá lo siguiente al respecto:

En las circunstancias más trágicas, más dramáticas, hay una reacción que nos coloca del otro lado y nos permite resolver problemas espantosos vistos

⁴¹ Sobre este aspecto insiste demasiado en las entrevistas que le hacen Hugo Guerrero Marthineitz ("La vuelta a Julio Cortázar en 80 preguntas"; 1973); y a Joaquín Soler Serrano (en el programa "A Fondo")

⁴² Jorge Raventos, representando a la Revista Redacción, fue el único medio argentino que presenció en Roma las sesiones del Tribunal Russell en 1974.

con un cierto distanciamiento; eso en mis relaciones con el arte, solo vale como *sentido del humor* pero yo no lo trato ligeramente al arte... muy al contrario.⁴³

Sin embargo, será precisamente desviándose de la senda considerada artística por los mejores críticos, que Julio Cortázar se halló a sí mismo elevando un compromiso triangular entre el lector, el escritor, y la obra; solo tuvo una sola decepción con una de sus obras: *El libro de Manuel*, del cual él mismo dirá que no alcanzó los resultados esperados de ese proyecto por considerarlo demasiado exigido y bastante alejado de su meta profesional; aun así, quiero destacar que toda revolución (tanto la artística como la política) comienza siendo mental siendo imposible dividir ambas y mencionarlas por separado. Para que la revolución pueda ser advertida en el arte, primero debe ocurrir en el interior del ser humano una trasgresión que conduzca a ese Ser en movimiento hacia un estado de desgarramiento; una trasgresión producida por esa escisión ideológica, y simultáneamente por un extrañamiento que conduce al revolucionario y al poeta a encontrarse en un tiempo y espacio adecuado, en el interior de la misma persona; y para que ocurra, ese espacio y ese tiempo deben gritar y derramar la realidad sufrida a diario. Aquellos que niegan la realidad de su entorno, tratando de ocultarla, jamás podrían entrar en contacto con ese compromiso surgiendo primero sin aviso e impidiéndote, luego, volver a ser el mismo, porque absolutamente nadie con un nivel de moralidad y, por ende, consciente de aquello que se observa a nuestro alrededor en la cotidianeidad, podría caminar por la superficie sin ser absorbido por el mismo compromiso. En este punto, el autor convergería y divergiría con y ante una variedad de críticos y escritores coetáneos quienes le depositarían su mirada introspectiva; esto se comprende a la perfección cada instante en el cual Cortázar insistiría a sus entrevistadores en general que: “muchos escritores, como por ejemplo Carpentier, solo llevan en su interior un compromiso que no hacen sentir con la literatura por llevarla demasiado europeizada”; y en sentido contrario algunos afirmarían (y aún hay quienes lo dicen), de Julio Cortázar, que no era un buen escritor al perder el tiempo escribiendo experimentos, privándole la identidad de ser un escritor argentino tan solo por escribir y hablar de manera afrancesada. Sobre lo último se defenderá respondiendo lo siguiente: “hay que saber diferenciar a alguien verdaderamente afrancesado de quien tiene arraigada una

⁴³ Desgrabación propia del programa “A fondo”, conducido por Joaquín Soler Serrano.

lengua materna”⁴⁴; y debemos tener en cuenta que Julio Cortázar vivió en Bruselas desde muy temprana edad y durante varios años de su infancia antes de regresar a La Argentina y situarse en la ciudad de Banfield.

2. Sobre el sentimiento de lo fantástico

“Todo enunciado es una trama formada tanto por lo que se dice como por lo que se calla. El hilo y el espacio entre los hilos. La palabra y el silencio” (Morillas Ventura 1991: 49). Así comienza Rosalba Campra su estudio “Los silencios del texto en la literatura fantástica”; y en él es posible hallar la definición más adecuada para categorizar aquellos códigos utilizados por Julio Cortázar y otros escritores latinoamericanos de su época que expresaron un espacio y tiempo en la literatura, yuxtapuesto a un espacio y tiempo de la realidad social de la cual ellos fueron partícipes y testigos.

En 1951 se publica su primer libro, *Bestiario*. Entre otros cuentos, no de menor importancia, se aprecian “Omnibus” y “Casa tomada”, este último ya había sido editado por primera vez en 1946 por Jorge Luis Borges en la revista bajo su dirección, *Los anales*, de Buenos Aires. El cuento fantástico puede verse, desde un posicionamiento estético, como un género literario; aunque también, preferiblemente, podría ser visto como un lenguaje; un modo de expresar aquello que se narra en silencio. Si bien Julio Cortázar estuvo exento a la censura propia de la época (esta confesión se la hará a su entrevistador Joaquín Soler Serrano), cuidó intencionalmente de comunicarnos su mensaje en un registro que sabía iba a ser recibido por sus lectores (en especial el público joven). Como dije, Cortázar estaba exento a la censura y la represión de la época aunque no así lo estaban sus lectores; hay registros documentados de adolescentes que fueron secuestrados tan solo por portar en sus carteras o en sus manos los libros de este escritor. Por tal motivo, el registro que Julio Cortázar eligió para repartir su mensaje y su ideología fue, de modo astutamente intencional, el género fantástico; un género que era considerado poco literario y académico y cuya lectura estaba mal vista y criticada; Cortázar no descartó que sus cuentos pasarían desapercibidos ante la mirada vigilante que se cernía durante las décadas terribles sobre la mayoría de los países latinoamericanos; el autor sabía perfectamente que el mensaje de sus

⁴⁴ Desgrabación propia del programa “A fondo”, conducido por Joaquín Soler Serrano.

cuentos permanecería oculto (a salvo del censor de turno) hasta que llegaran los tiempos tan deseados por él, en los cuales ya no sería necesario interpretar sus textos detrás de sus códigos sino que esos mismos registros se volverían explícitos y el mismo lenguaje de los lectores futuros. Esto es posible advertirlo desde nuestra contemporaneidad bifurcada para que surjan, de esa grieta temporal, por fin, las raíces sembradas por la obra cortazariana ya sí el lector atento pudiera comparar este legado con otros escritos como los de Paco Urondo, Gonzalo Rojas, Juan Rulfo, Ernesto Cardenal, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, por citar solo algunos autores que dieron continuidad a su obra.

Entre la segunda mitad del siglo XX y primeras décadas del siglo XXI apreciaremos autores que utilizaron el mismo registro con el cual se comunicó Cortázar con sus lectores; ese lenguaje hoy es leído con normalidad aunque esto no signifique la ausencia de nuevos códigos; me refiero a no descartar que el escritor de nuestra época esté utilizando nuevos códigos para defender la literatura de compromiso social del tirano de turno; esta reflexión requiere que el lector y el escritor de hoy, nos veamos ante la tarea de desentrañarlos en algún futuro propicio. Silvia Molloy escribe en “Historia y Fantasmagoría”:

Lo fantástico, género mal llamado de evasión, permite volver sobre la historia una mirada inquisidora. Es una manera de expresar nuestra inquietud hacia el pasado. Una vía alternativa para contar la historia. En su reversión del tiempo cronológico, en su afantasmamiento de personajes y en su básica duplicidad narrativa, el relato fantástico se presta a tal ejercicio. Permite, por la ambigüedad misma que plantea, inquietar las certidumbres de un saber heredado. (Morillas Ventura 1991:105)

En “Apocalipsis de Solentiname” se advierte como la realidad (hoy podemos hablar de hechos históricos) y la ficción se entrelazan, y el nexo que las une son las fotografías (y el modo de verlas). En ese cuento destacan dos personajes principales, uno masculino, otro femenino; quizá no estaría tan desacertado si me tomo la licencia de interpretar ambos personajes como las dos partes que integran la sociedad como unidad; el lector advierte un quiebre: ¿Es el personaje femenino quien mira con un usual desinterés esas fotografías? ¿El personaje masculino carga sobre sí mismo las imágenes grabadas en su inconsciente? Dos maneras de mirar el mundo y la realidad; dos perspectivas que traspasan los límites de las páginas del libro. La alteración de los personajes se traslada hacia el mundo real del lector y del autor, afectando la realidad de ambos, provocando que cada lectura reproduzca

diferentes códigos de interpretación aunque en ninguno de ellos estará ausente el compromiso social. “Apocalipsis de Solentiname” carga en la lectura un mecanismo psicológico, similar al hallado en la obra “La metamorfosis”, de Kafka; los personajes de ambos cuentos (aunque viviendo circunstancias diferentes) quedan sumidos por una culpa externa generada por una sociedad acusativa. Esa culpa se reparte entre el autor, los personajes y los lectores, comprometiendo a las tres partes. Volviendo a Cortázar, entre las infinitas interpretaciones de este cuento se nos revela un código único que nos empuja hacia lo que una ciudad intenta evitar, hacia lo que pocos desean ver; no obstante, regresar la mirada atrás es el único modo de evitar enfrentarse nuevamente a los monstruos del pasado; el mensaje que se observa en “Apocalipsis de Solentiname” podría ser el siguiente: solo se toma conciencia de lo que ocurre a nuestro alrededor cuando se pierde el miedo a lo que tememos volver a ver. En “Ómnibus”, publicado en Bestiario, ocurre un efecto de angustia, encierro, y mutismo que paraliza e intimida en contraste con el compromiso social y político, la conciencia, la acción, y la preocupación social fluyendo subliminalmente, aunque más explícito, en el primer cuento citado.

3. Porqué debemos leer a Cortázar:

Teniendo en cuenta lo escrito anteriormente debemos ser conscientes de esta serie literaria que tuvo referentes en cada país latinoamericano: Juan Rulfo, en México; Ernesto Cardenal, en Nicaragua; Gonzalo Rojas, en Chile, fallecido hace pocos años; cada uno de estos escritores demostraron razones para hacerle llegar sus respetos ya sea por escrito o personalmente al reconocido autor de Rayuela; en una carta que le escribe a Vargas Llosa, este último es elogiado como escritor no solo por su estética sino también por su gran evolución en las letras al momento de pensar inteligentemente las situaciones y los personajes.

Sin importar cuántos profesionales de diversas áreas estuvieron en desacuerdo con él, lo cierto es que la obra de Julio Cortázar fue aceptada por muchos discípulos y maestros que lo comprendieron, y ese motivo fue suficiente para que también fuera respetado como un ejemplo para la literatura. Su vida y su obra fueron colocadas como objeto de estudio

por una cantidad numerosa de universidades y centros de investigación de letras en todo el mundo.

No voy a cerrar este trabajo sin mencionar una carta que Juan Rulfo le escribe a Cortázar. También destaco que esta carta es posible hallarla en dos versiones: una en prosa y otra en verso; aun faltándome tiempo para continuar buscando datos al respecto, es mi deseo que no sea mi voz expositiva quien culmine este trabajo literario sino la voz del propio Juan Rulfo y que se eleve ante los lectores y oyentes⁴⁵ de esta ponencia; por tal motivo reproduzco aquí el poema de la autoría del escritor mexicano, encontrada bajo el título “Por eso queremos tanto a Julio (A Julio Cortázar)”

Por eso queremos tanto a Julio (A Julio Cortázar)

“Lo queremos porque es bondadoso.
Es bondadoso como ser humano y muy bueno
como escritor. Tiene un corazón tan grande
que Dios necesitó fabricar un cuerpo también
grande para acomodar ese corazón suyo. Luego
mezcló los sentimientos con el espíritu de
Julio. De allí resultó que Julio no solo fuera
un hombre bueno, sino justo. Todos sabemos
cuánto se ha sacrificado por la justicia. Por
las causas justas y porque haya concordia
entre todos los seres humanos.

Así que Julio es triplemente bueno.
Por eso lo queremos. Lo queremos tanto
sus amigos, sus admiradores y sus hermanos.
En realidad, él es nuestro hermano mayor.
Nos ha enseñado con sus consejos y a través
de sus libros que escribió para nosotros lo
hermoso de la vida, a pesar del sufrimiento,
a pesar del agobio y la desesperanza. Él no
desea esas calamidades para nadie. Menos
para quienes saben que, más que sus
prójimos, somos sus hermanos. Por eso
queremos tanto a Julio.”
Juan Rulfo, Homenaje a Julio Cortázar

Bibliografía:

⁴⁵El trabajo fue expuesto en las Jornadas homenaje a Julio Cortázar, llevadas a cabo durante los días 4 y 5 de noviembre en el Salón Azul de la Biblioteca Central, de la Universidad Nacional del Comahue.

Campra, Rosalba. 1991. “Los silencios del texto en la literatura fantástica” en Morillas Ventura, Enriqueta (comp.) *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, España: Sociedad Estatal Quinto Centenario.

Molloy, Silvia. 1991. “Historia y Fantasmagoría” en Morillas Ventura, Enriqueta (comp.) *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, España: Sociedad Estatal Quinto Centenario.

Entrevistas a Julio Cortázar:

Marthineitz, Hugo Guerrero. 1973. “La vuelta a Julio Cortázar en 80 preguntas”.

Programa “A Fondo” de Joaquín Soler Serrano.

Entrevista de Jorge Raventos para Revista “Redacción” (1974).

Programa para televisión “Mesa redonda”; participaron de ese debate: Julio Cortázar; Augusto Roa Bastos; Juan José Saer; y Nicolás Sarquis (grabado en la universidad de Le mirail, Toulouse, Francia - 1978).

Por eso queremos tanto a Julio (A Julio Cortázar); de Juan Rulfo – (versión en prosa) <http://www.lamaquinadel tiempo.com/cortazar/rulfo.htm> (visitado en febrero de 2015)

Por eso queremos tanto a Julio (A Julio Cortázar); de Juan Rulfo – (versión en verso) <https://lmeg84.wordpress.com/category/por-amor-a-la-literatura/juan-rulfo/> (visitado en febrero de 2015).

Figura de escritor y figuraciones del otro (hacia una relectura de lo popular en Cortázar)

Carlos Duarte y Rocío Fit
Universidad Nacional del Comahue

Resumen

Representar lo popular no solo entraña la relación con *lo otro* sino con uno mismo; ficciones que, como señala Gramuglio (1988), construyen imágenes de escritor y permiten pensar los conflictivos vínculos entre la literatura y lo social. Este trabajo analiza los sistemas de representación de lo popular en la obra de Julio Cortázar desmontando una poética de la tensión que se deja leer en cuentos como “Casa tomada” y “Las puertas del cielo” de 1951, “Torito” y “La banda” de 1956, y “Diario para un cuento” de 1983. Aunque generalmente se ha leído su obra desde un antes y un después del contacto con la revolución cubana, proponemos aquí enfatizar una constante en la literatura cortazariana: la poética del intersticio, del entre, de lo ambiguo.

Palabras clave: monstruo - ángel - cultura popular - figuraciones - tensión

*la cultura popular como una bandada
de pájaros que se mueve en el aire:
son los mismos pero van haciendo una
figura en el aire*

Julio Cortázar

Las culturas se alimentaron y se alimentarán de la apropiación del otro, pocas como un gesto de hibridación y potenciación de lo que no pueden o no tienen, sino como lugar que interpela a la otredad para redimir el espejo de lo mismo. La cultura no sólo delimita el

cercos o la trinchera que traza el límite con el monstruo, sino también su vecindad, su cercanía inquietante y su acechanza. Toda ética es una óptica, dice Levinas; una mirada teñida de representaciones de lo viviente de la cual las ficciones literarias no escapan. Por lo tanto, toda poética encierra una ética. ¿Qué pueden los cuerpos que abandonan lo que tienen de vida para volverse, en las ficciones domesticables de “lo otro”, animales de la cultura? ¿Qué amenaza entrañan cuando están, por pura sustitución, en el lugar de otra cosa ocupando un territorio ajeno –un teatro, por ejemplo? O, ¿qué puede esa retórica que biologiza la política, que cartografía los desplazamientos que van de los márgenes al centro amenazando la imaginación política? Todo cuerpo es pura cultura, pero lo animal es la no-persona por excelencia y por exceso; y, sin embargo, como propone Deleuze, toda repartición de lo humano y lo animal es política, más cuando en lo bestial hay presencias del bios; es el tigre en *Facundo*, son las bestias de *El matadero*, es la masa enardecida que asesina a un judío en la “Fiesta del monstruo”; y esta gigantografía de lo bestial que esconde lo humano y lo escenifica es la apertura de una tópica desde donde el bisturí letrado trazó alianzas entre las tensas relaciones del discurso literario y el discurso político, diagramando lo siniestro-bestial del lado de la violencia estatal, enfrentándolo a los valores de la civilidad, volviendo eliminable lo que con forma de bestia cubría y ocultaba un cuerpo humano perturbado. De ahí que las ficciones –provocadoras de efectos de verdad– también se volvieron un instrumental retórico en íntimo coqueteo con el trazo político.

Cortázar algo a medias sabía; sabía que las ficciones se alimentaban de eso otro, sabía como Dostoievsky que a “la gente vulgar, absolutamente vulgar (...) es imposible dejarla siempre fuera de la ficción” (Cortázar, 1994: 7); sí, no sabía o ensayaba el modo, el cómo representar esa presencia que no dicha –como en “Casa tomada”– o dicha en exceso –como en “Torito”– ha permeado su literatura.

Las representaciones de la cultura popular en la literatura de Julio Cortázar han sido motivo de múltiples observaciones que, con frecuencia, se relacionan con dos etapas en la vida y en la obra del autor. Como lo ha reconocido en innumerables ocasiones, si antes del viaje a Cuba que emprende en 1961, escribe reaccionariamente con actitud de “antiperonista blanco”, si se reconoce como un joven burgués que abandona Buenos Aires porque los altoparlantes con slogans políticos le impedían escuchar los versos de Bela Bartok, si ese “desborde popular” impidió pensar el peronismo de otro modo (Avellaneda,

1983: 106), el contacto directo con la Revolución Cubana le demanda enfrentarse a la historia, a las luchas populares latinoamericanas, y transformar su escritura en escritura revolucionaria⁴⁶; una transformación escritural no sin cierta molestia que lo lleva a ubicarse en el lugar de “escritor atormentado”, sintiéndose hacia 1983 “menos libre que antes” puesto que al acto de escribir, además de un juzgar estético, se le suma la preocupación por Latinoamérica (Weiss, 1983). El campo intelectual como horizonte de luchas entre lo político y lo estético tensionaba los modos de vinculación entre escritor- obra.

Ahora bien, aunque sea posible leer una distancia ideológica entre “Las puertas del cielo” que aparece en *Bestiario*, el primer libro de cuentos publicado en 1951, y “Diario para un cuento”, publicado en *Deshoras* tres décadas después, los sistemas de representación del otro en Cortázar -la otra realidad, el otro mundo, la otra cultura- operan desde el inicio en una poética del intersticio, del “entre”, de figuras de pasajes -puentes, túneles, galerías, puertas- mediante las que el escritor interviene, resignifica o intenta resignificar las jerarquías de lo alto y lo bajo. En *Bestiario*, lo fantástico da entrada a lo incierto, a lo no dicho amenazante, a la ambigüedad -como postularía Todorov-, pero también a una politización del género y del procedimiento que permea la escritura de su porvenir como escritor, preanunciando esa zona incierta, incómoda y ambigua en la que ha sido leída la literatura de Cortázar; esas transiciones, esos decires y desdecires -como buscando el lugar políticamente correcto- que han desvelado a la crítica, que lo han hecho decir de uno u otro lado, que lo han pensado desde la intransigencia de las lecturas binarias -como es el caso de Viñas- o que lo han situado en la incomodidad del escritor arrepentido⁴⁷.

Toda mirada es un dispositivo ideológico y político; y podríamos afirmar que mirar al otro trafica con las propias vísceras, con la propia piel, una relación; hablar del otro es hacer hablar el mapa del sí mismo -diría Cortázar respaldado en Derrida-, pura imposibilidad de la escritura. El ojo letrado que mira la cultura popular, que la escribe, la

⁴⁶ Claudia Gilman (2012) analiza los ‘60-‘70 como una época en donde se comienza a producir discusiones en el campo de la política y de la cultura sobre la función del escritor y, por ende, su devenir intelectual comprometido. Frente a la coyuntura y a las expectativas sociales, la transición no sólo negoció con prácticas, sino también con estéticas. Estas nuevas figuraciones del escritor provocaron la fragmentación del campo intelectual, operando la vigilancia entre los pares y trazando nuevas relaciones entre los intelectuales y las masas. En este horizonte podríamos leer las tensiones en las producciones literarias, las intervenciones políticas de los escritores y su relación con los movimientos populares.

⁴⁷ En este sentido, Luis Harss (1964) ha dicho “Cortázar no siempre fue lo que es y cómo llegó a serlo es un problema misterioso”

describe, la traduce, la clasifica en fichas es el ojo que construye su propia autfiguración. En tal sentido, en estos textos que intentan traducir al otro es posible leer la construcción de una “imagen de escritor”. María Teresa Gramuglio (1988) ha propuesto que los escritores construyen en sus textos figuras de escritor en las que es posible leer qué lugares diagraman para sí en la literatura y qué lugar pretenden en la sociedad; y, al mismo tiempo, de dicha imagen parcial sería posible inferir un estado del campo literario, y de los conflictos presentes en dicho campo. Esta mirada de escribiente que en un acto clasifica, ordena, juzga es la problematización del sí mismo como escritor.

Los monstruos de la cultura

Estos textos, que presienten lo invasivo difuso como en “Casa tomada”⁴⁸ y que hacen de la exhibición del cuerpo -de su exterioridad- una declaración cultural, activan en la amenaza de lo propio la traducción cultural. A diferencia de “La fiesta del Monstruo”, en las bestias de este primer Cortázar, predomina la afasia, como en esos conejos que se comen la biblioteca de la alta cultura en “Carta a una señorita en París” o en esos “humanos” que van al cine en “La banda” y culminan en una expulsión.

Por su parte, “Las puertas del cielo” puede ser leído en la tensión entre fascinación y repliegue de clase, una reacción frente a un sujeto social en ciernes: la masa peronista, los monstruos o las bestias que, como en aquellos otros textos de *Bestiario*, invaden los espacios públicos y los privados. En este cuento, asistimos a la representación del mundo popular desde la mirada letrada del Doctor Hardoy, un abogado, coleccionista, un “cazador de experiencias”, que acumula fichas y datos sobre las costumbres y, a medida que se “aproxima”, escribe lo que leemos. Si en otros cuentos la cultura popular invade los espacios cultos, en “Las puertas del cielo” es el personaje letrado el que se introduce en la esfera de lo popular: “Íbamos juntos a los bailes y yo los miraba vivir” (2008: 202).

⁴⁸ Al respecto, Carlos Gamerro (2007) sostiene que Cortázar explora no la política del peronismo, sino su metafísica, “lo refractario a la comprensión del entendimiento y ala simbolización del lenguaje”. El espesor del fantasma es la intimidación en “Casa tomada”, jugando el juego del muestreo de lo que de tan extraño y aberrante, por no nombrado o innominado, está como pura contundencia, porque de tan “ausente” el fantasma se vuelve pura presencia y ostentación. Ese signo flotante se deja leer en su apertura. En una entrevista, Cortázar se deshace a medias de la lectura política, situando el origen del cuento en un sueño aunque esa explicación política “es perfectamente posible”.

Hardoy se desplaza y vacila: “Me daba asco pensar así, una vez más estar pensando todo lo que a los otros les bastaba sentir. Mauro y Celina no habían sido mis cobayos, no. Los quería, cuánto los sigo queriendo. Solamente que nunca pude entrar en su simpleza, solamente que me veía forzado a alimentarme por reflejo de su sangre” (2008: 201). El protagonista mira, siente vivir, le invade ese vivir y la masa le compromete no sólo el corpus también el cuerpo, entrándole por el ojo, la nariz, el oído como si la palabra perdiera su eficacia: “además está el olor, no se concibe a los monstruos sin ese olor a talco mojado contra la piel, a fruta pasada, uno sospecha los lavajes presurosos, el trapo húmedo por la cara y los sobacos, después lo importante, lociones, rímel, el polvo en la cara de todas ellas, una costra blancuzca y detrás las placas pardas trasluciendo” (2008: 207). La milonga de Palermo es el espacio donde todas las transfiguraciones son posibles, lugar del calco, de la no individuación, de la otredad en la repetición, la entrada a la semejanza.

En “Las puertas del cielo” aparece el traductor de la experiencia de lo otro que divorcia en la repartición de lo sensible el sentir del pensar, el cuerpo de la razón. Pero, a este ojo que clasifica lo humano en la distancia poniendo en evidencia los emblemas de la distinción o de la dominación simbólica, se le revela la experiencia compartida: Celina volviendo de la muerte. La experiencia del carnaval –dice Bajtin- es la del sujeto aniquilado moviéndose como “yo” y como “otro”, como hombre y como máscara. Hardoy es una máscara más, se ha lanzado en la brevedad del ritual a tocar el fondo, el “fondo” común; un momento y luego el chispazo de la comprensión, y ese juego de las cercanías para luego alejarse es la incómoda ambigüedad que anticipa no sólo una poética de escritura, sino de lectura. En Cortázar el destino de la ficción se le vuelve un destino político, y así como frente a lo bestial no hay trinchera posible, y así como el personaje de “La banda” es expulsado, Cortázar cruza hacia el otro lado.

En “La banda” publicado en 1956 y contextualizado en el ‘47, el protagonista, Lucio Medina, le cuenta al narrador que concurre a ver una película de Anatole Litvak al Gran Cine Opera. El cine, lugar de la simulación, le muestra una contundente realidad: el simulacro político, la ilusión. El ojo de Medina se desplaza a lo disruptivo: la clase popular que invade el espacio de la alta cultura. El otro-social se vuelve espectáculo, pura fachada o vida estilizada: gesto, cutis, vestimenta, olor; esas son las marcas de la incorrección política en el territorio de la alta cultura profanada. En el teatro, escenario de intercambio social,

espacio “democratizador”, se oculta la actuación de la orquesta destinada a empleados de la compañía *Alpargatas*, jugando con el desplazamiento de la cultura producido por la consigna del sector obrero y peronista “alpargatas sí, libros no”. El principio democratizador promueve, de este modo, “la ruptura de un orden determinado de relaciones simbólicas entre los cuerpos y las palabras, entre las maneras de hablar, las maneras de hacer y las maneras de ser” (Rancière, 2012: 27).

Puro cuerpo y poca voz para inscribir desde Francia en “Torito” esa ausencia. Publicado en 1954 en la revista *Buenos Aires Literaria*⁴⁹ y en 1956 en *Final del juego* la voz de Justo Suárez, el Torito de Mataderos, toma el texto por asalto. Desplazamiento que va de la acción del cuerpo a la acción de la palabra, que es un modo de acción performativa. En “Torito” se da a leer la gramaticalización del otro, una oralidad con los signos del exceso. Dos recuerdos escanden el cuento: el de la voz del maestro de la dedicatoria, representante de la cultura letrada y el recuerdo de Torito: las batallas inscriptas en el cuerpo. Torito es una voz que agoniza e identifica en su cuerpo las marcas de la relación con sus rivales pugilísticos. Entre el recuerdo de palabras y de batallas, el gesto de Cortázar sitúa el *ringside* en la tensión simbólica: la voz y la academia que intenta apresar, desde lo culto, lo popular. Zubieta (1998) sostiene que, en las entrevistas dadas a leer a las masas vía *El gráfico*, el registro de Justo Suárez era una lengua hiperculta y que Cortázar recupera y da a leer el registro popular de esa lengua. En este gesto, podríamos leer una grieta, una ambigüedad dada por el lugar de circulación de la lectura: la revista *Buenos Aires Literaria* vinculada al discurso crítico universitario y al Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras.

En el extremo final de su escritura, Cortázar (se) vuelve sobre los modos de decir lo político pero desde la perspectiva latinoamericanista del intelectual comprometido⁵⁰. “Diario para un cuento”, el último cuento de *Deshoras*, consiste en la reescritura del desvío político de “Las puertas del cielo”, aquel cuento “reaccionario”, “despectivo” que muchos

⁴⁹ Ver Forastelli, Fabricio; “‘Pobre pibe’, ‘lindo pibe’. Notas sobre peronismo y estilística a partir de “Torito” de Julio Cortázar (1954)”, disponible en: <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/7933>

⁵⁰ Avellaneda (2004) indica al respecto que la búsqueda de un decir literario, capaz de decir lo otro en términos políticos tan notable en *Bestiario* y en algunos cuentos de *Final del juego*, entra en un estado de suspensión hacia los sesenta, se desplaza hacia múltiples zonas, como la de la metafísica de la música, de la literatura o de la fotografía (como en *El perseguidor*, “Las babas del diablo”, o *Rayuela*). A partir de los ’70 el decir político retorna a la pluma Cortázar desde una posición que excede lo nacional referenciando la violencia, el despotismo y la corrupción que experimentan los países latinoamericanos y que es especialmente notable en sus últimos libros *Queremos tanto a Glenda* (1980), *Deshoras* (1983) y *El libro de Manuel* (1973).

críticos valoraron “con cierta razón”.⁵¹ En este nuevo cuento de 1983, Cortázar revisita la milonga de Palermo, la Argentina de los ’40, los altoparlantes que lo aturdíen en el centro de Buenos Aires, su oficio de traductor, con el fin de “contar algo que no fui capaz de reconocer bien mientras estaba sucediendo” (2008: 403). El narrador elige hacer esta relectura/reescritura asumiendo la identidad del autor. El espacio a la vez autobiográfico y confesional que presupone la recurrencia al diario íntimo, uno de los principales géneros de las llamadas literaturas del yo (Giordano, 2008), afirma no la veracidad la situación referida pero sí la de una experiencia vivida como real

El escritor profesional que es el Cortázar de 1983 no puede escribir aquel último cuento, sólo puede volcar en las notas de su diario su experiencia que es la de Anabel, chica del bajo, prostituta, doble de Celina, que lo *invade* como presencia avasallante. Ahora bien, la fijación del otro en la escritura se vuelve un asunto conflictivo: “cómo hablar de Anabel sin imitarla, es decir sin falsearla” (2008: 395). Cortázar es consciente de los peligros de una escritura como la suya que no guarda las distancias como lo hace la de Bioy, de las “facilidades culturales” de copiar una lengua, como la de “Torito”; sin embargo, en este último relato, la lengua de la otredad con sus simplezas y sus clisés se traduce, nuevamente, desde la filosa pluma del letrado.

La figura de escritor del narrador- personaje- autor de “Diario para un cuento” se configura en diálogo con la de Hardoy que aparece ahora como un *alter ego*: “(Me estoy acordando de Hardoy, un abogado amigo, que a veces se metía en turbios episodios suburbanos por mera nostalgia de algo que en el fondo sabía imposible, y de donde volvía sin haber participado de veras, mero testigo como yo testigo de Anabel” (407) y, también: “Hardoy como buen abogado apreciaba su función de testigo presencial, la veía casi como una misión. Pero no es él sino yo quien quiere escribir este cuento sobre Anabel”. Tanto Hardoy como Cortázar ocupan, en su posición de letrados, el espacio del testigo, del que observa y testifica desde su privilegiada perspectiva, del que mira sin ser mirado y puede juzgar, del que está adentro del espacio situacional pero a la vez fuera.

Ahora bien, ¿hay, en este último cuento, una nueva mirada?; y si la hay, ¿cuál es, entonces? ¿Qué es aquello que el narrador no pudo reconocer antes? Anabel, tango barato, criatura del río turbio de la noche porteña ya no es referida, sin embargo, como “monstruo”

⁵¹ Ver Urondo, Francisco, “Julio Cortázar”, el escritor y sus armas políticas”. Panorama, n°187,24 de noviembre de 1970, p.50

sino como ángel. La cadena de significantes que trazan estos relatos, en el inicio y el final de la obra cortazariana, queda construida por el monstruo- puerta - cielo – ángel; los dos lados del mundo, en cuyos intersticios el escritor oscila y habita temporalmente, se resignifican: “El ángel se había encontrado con el otro ángel (per modo di dire claro), para de paso entre tango y tango escupirme en plena cara, ellos de su lado escupiéndome sin verme, sin saber de mí, sobre todo importándoseles un carajo de mí, como el que escupe en una baldosa sin siquiera mirarla” (422). Si en “Las puertas del cielo” la mirada legitimada y siempre superior del letrado se sostiene hasta el final, en “Diario para un cuento” opera, como lo nota Graciela Goldchluk (2002), “un rebajamiento de la imagen del autor”. El traductor testigo no tiene nada que hacer en aquel mundo de ángeles. Corrección, relectura, pero también ambigüedad política del gesto literario ya que ese “ángel” construido en el lugar de las alturas -como esas bandadas de pájaros que cambian de forma, pero siguen siendo lo mismo- puede señalar el trazo letrado en su extensión: el no lugar de lo bestial, en donde lo “monstruoso se ha instalado en el lugar divino”⁵² y el rostro humano se borra de la cultura para volverlo retórica de la naturaleza.

A cien años de su nacimiento, la obra de Cortázar ha sido recordada a partir de homenajes que continúan la construcción de lo monumental como figuración de lo intocable, configurando relatos que embalsaman o replican el modelo -o lo corrigen-, que prometen por su herencia de lectura, pero también por lo que de interrogación nos proponen. En este recorrido intentamos dejar intactas algunas tensiones que, a través de la rearticulación entre estética, política y vida, le devuelvan a la relectura de Cortázar esa zona vaporosa de su obra, ese lugar que desde la indeterminación y la incomodidad de los pliegues, los pasajes o las puertas abra la lectura a nuevas posibilidades de lo real, del otro y de sí mismo.

Bibliografía:

Avellaneda, Andrés. 1983. *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana-

⁵² La expresión es de Sloterdijk, en *La domestication del' etre*. París: Fayard, 2000

- , 2004. “Política y literatura: antes y después de Cortázar”,
CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 13 - Nro 16 - Mar
del Plata, ARGENTINA; pp. 121-134
- Cortázar, Julio. 1994. *Los premios*. Buenos Aires: Sudamericana.
- , 2008. *Cuentos Completos 1*. Buenos Aires: Punto de lectura.
- , 2008 *Cuentos Completos 3*. Buenos Aires: Punto de lectura
- Forastelli, Fabricio “‘Pobre pibe’, ‘lindo pibe’. Notas sobre peronismo y estilística a partir
de “Torito” de Julio Cortázar (1954)”, disponible en
<http://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/7933>
- Gamerro, Carlos. 2007 “Julio Cortázar, inventor del peronismo” en Korn, Guillermo
(comp.) *El peronismo clásico: descamisados, gorilas y contreras*. Buenos Aires:
Paradiso.
- Gilman, Claudia. 2012. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor
revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- Giordano, Alberto. 2008. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos
Aires, Mansalva.
- Goldchluk, Graciela. 2002. “Julio Cortázar y la escritura incesante: de Diario para un
cuento a Las puertas del cielo”, en AA.VV, *Julio Cortázar y el relato fantástico*,
Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la
Educación.
- Gramuglio, María Teresa. 1988. “La construcción de la imagen”, en *Revista de Lengua y
literatura*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue.
- Rancière, Jacques. 2011. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Ediciones El Zorzal
- Tzvetan, Todorov. 1981. *Introducción a la literatura fantástica*, México: PREMIA editora
de libros.
- Weiss, Jason. 1984 “Entrevista a Julio Cortázar”, *The Art of Fiction* No. 83 (traducción del
inglés de Luis Casado). Disponible en:
<http://www.radiodelmar.cl/rdm/julio-cortazar-el-tango-era-nuestra-musica-y-yo-creci-en-una-atmosfera-de-tangos/#>

Zubieta, Ana María. 1998 “Los monstruos de Cortázar: al alta literatura escribe al pueblo”.
Kipus, revista Andina de Letras. N°8, UASB-Ecuador. Corporación Editora
Nacional.

**Julio Cortázar y la vida enriquecida. La relación realidad/ficción en los libros
almanaque de Julio Cortázar.**

Cristian Fernando Carrasco
Universidad Nacional del Comahue

Resumen

La actitud frente a la literatura y la vida explicitada por Julio Cortázar en varios de sus textos literarios, críticos y, especialmente, en los llamados libros-almanaques, se puede definir mediante los términos de realidad enriquecida y ficción ampliada, concebidos como el proceso de sobreimpresión de una sobre la otra. La realidad enriquecida puede identificarse en aquellas crónicas en las que el autor fuerza, a través del cambio en la forma de “leer” los hechos cotidianos, una lectura literaria de la vida cotidiana. La ficción ampliada, en cambio, se relaciona con la intrusión de personajes, tramas y sucesos netamente literarios en la vida real, proceso común en la vida del autor, quien asegura estar acostumbrado a estas irrupciones desde la infancia.

Palabras clave: realidad – enriquecida – ficción – ampliada – libros-almanaque

Libros-almanaque

En el presente trabajo tomo en conjunto los libros *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*, definidos por su autor, Julio Cortázar, como libros-almanaque. Ambos surgen de la misma lógica compositiva, del mismo afán de unir lo lúdico con lo social y de la misma concepción de literatura, que no diferencia entre obras mayores y menores. Además, la escritura de uno de los libros es consecuencia directa del otro, por lo cual es lógico analizarlos en conjunto.

En *Papeles inesperados*, Cortázar explica que, durante el proceso de corrección de *La vuelta al día en ochenta mundos* se propuso reemplazar ciertos textos hasta que:

Unas cuantas semanas después me di cuenta de que no sólo tenía los textos de recambio necesarios, sino una cantidad de otras cosas que a su vez estaban atrayendo nuevos temas y cuentos [...] En síntesis, que cuando me acordé había un libro casi hecho y ninguna razón para no publicarlo. (Cortázar, 2009: 441-442).

En “Diálogo con maorías”, uno de los primeros textos de *La vuelta al día en ochenta mundos*, y a través de la comparación con el uranio o plutonio enriquecido, Calac y Polanco conjeturan que al unir realidad y literatura puede generarse una “realidad enriquecida”, es decir, una realidad en la cual tienen cabida elementos que no pertenecen a ella si nos ajustamos a la definición fundada en la racionalidad y el sentido común.

Vale la pena aclarar que Calac y Polanco son personajes creados durante la escritura de la novela *62. Modelo para armar*, lo que no impide que en ciertos textos dialoguen con su autor, en un procedimiento metaficcional que difumina las barreras entre realidad y ficción. Esto ocurre, por ejemplo, en “Estamos como queremos o los monstruos en acción” y “Como ya lo hiciera otra vez, Julio Cortázar se deja entrevistar por dos de sus compatriotas...” incluidos en *Papeles inesperados*.

Esa tentativa de enriquecimiento de la realidad, enunciada en boca de sus personajes, parece ser la finalidad buscada por el autor, si bien no puede alcanzarla de manera orgánica y armoniosa.

Biografía y ficción

Desde el inicio de *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar se propone problematizar las nociones de ficción y realidad dando una vuelta de tuerca a la autobiografía. Pregunta retóricamente al lector: “¿Y por qué no un libro de memorias? Si se me diera la gana, ¿por qué no?” (Cortázar, 2010, tomo 1: 18). La decisión implícita es escribir un libro de memorias sin centrarse en su persona y, en cambio, hablar de su gato y su mandrágora, de nubes, de amigos, de su concepción de mundo y literatura, presentando muchas veces estos dos elementos como mundos separados que se ponen en contacto fugazmente.

A lo largo del devenir heterogéneo de estos libros-almanaque, se evidencian dos tipos de cruces entre ficción y realidad. Cortázar definió el acercamiento y la amalgama de

ambos polos como un proceso de evolución unívoco: “De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad. Ese proceso comportó muchas batallas, derrotas, traiciones y logros parciales.” (Cortázar, 2012, tomo 2: 272). A lo largo de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round* podemos apreciar ejemplos de esas batallas y logros parciales, ya que ambos polos están representados por varios textos y a veces conviven tensamente dentro de uno solo.

La mezcla entre ficción y realidad se genera mediante distintos procedimientos. Uno de ellos utiliza las imágenes que ocupan gran cantidad de las páginas de ambos libros (fotos, dibujos, planos, croquis, mapas, grabados, daguerrotipos, etc.), produciendo diferentes efectos.

Por ejemplo, en el relato titulado “Silvia”, encontramos una foto que necesariamente remite a la imagen de Silvia que Cortázar pretende insertar en la imaginación de los lectores. Hoy en día, cuando tantas obras literarias son llevadas al cine, no es extraño que varios lectores compartan la visión fisonómica de un personaje literario porque en realidad sus memorias remiten al actor o la actriz que interpreta a ese personaje en la pantalla. Pero a Cortázar debió resultarle tentadora la idea de presentar una foto que coaccionara la libertad del lector para generar la imagen de un personaje. Se publicaban grabados o dibujos en ediciones ilustradas, pero las fotos pertenecían claramente al lenguaje del periodismo, respondían a la necesidad de reproducir la realidad con la mayor fidelidad posible, por lo que la utilización de una foto para retratar al personaje de un relato es una forma de cruzar los dominios de la ficción y la realidad.

El cronopio

Hacia finales de la década del sesenta las categorías que Cortázar identifica como definitorias de su personalidad cristalizan en la figura del cronopio. Este personaje colectivo aúna el hedonismo, la creatividad, la no aceptación o simple ignorancia activa de las convenciones sociales, el desprecio por el dinero, etc. La polarización cronopios/famas concibe a la normalidad como un valor cuestionable, siendo el cronopio una cifra del ser humano creativo y receptivo a la maravilla, que no ha perdido la capacidad de asombro;

mientras el fama es la cifra de las personas normales, reducidas a un conjunto de oficinistas de vida vacía y rutinaria, y unos furibundos filisteos artísticamente hablando.

La figura del cronopio es otro elemento a través del cual Cortázar hace entrar en relación ficción y realidad. El cronopio es un personaje que está en contra de los actos, las conductas y las valoraciones que se identifican con lo normal, pero ese rechazo no es lo principal, es la simple emanación verificable de un desacuerdo profundo y primero: el desacuerdo con la normalidad, el juego causa-consecuencia, las jerarquías que se presentan como absolutamente lógicas para el sentido común y la racionalidad burguesa. En su relación con el mundo, el fama vive dentro de la realidad cotidiana que acepta y defiende, mientras el cronopio puede captar esa “otra cosa” que hay más allá de la realidad.

Consciente de que su creación ha traspasado las barreras del papel impreso, Cortázar establece una fecha de nacimiento y una cronología del cronopio:

Cronológicamente, el primer cronopio fue Louis; el 1952 escribí estas páginas que se publicaron en la revista *Buenos Aires literaria* gracias a la amistad con Daniel Devoto y de Alberto Salas. Años más tarde los cronopios hicieron su entrada multitudinaria por la vía del libro y llegaron a ser bastante conocidos en los cafés, reuniones internacionales de poetas, revoluciones socialistas y otros lugares de perdición. Me parece justo reeditar este texto que, a diferencia de otros, es historia, cronopios verificables, son contar que entenece mucho y que Narciso, etc. (2010, tomo 2: 13)

Esta clasificación autogenerada, apunta a un lector iniciado, es un chiste privado entre conocidos que comparten cierto grado de intimidad y de vivencias comunes. Al esparcir entre sus lectores un concepto que va replicándose en la interacción lingüística Cortázar genera en el cronopio un meme, un concepto que toma vida y autonomía propia, al punto que se crean en distintos lugares del mundo Clubes de Cronopios. Julio Ortega lo describe de esta forma: “Hubo, soy testigo, una tribu de lectores que deambulan como personajes de un cuento a otro, haciendo méritos de cronopios, y creen formar parte del Club de la Serpiente” (Ortega, *online*: 32)

Cortázar, al esparcir entre su público el meme del cronopio, genera un tipo de lector-hembra diferente al que él mismo critica en *Rayuela*: un lector iniciado, con una actitud de aceptación acrítica cercana a la del iniciado religioso, ya que el lector iniciado ha

acatado las reglas de juego impuestas por el autor y pierde la libertad dentro del ámbito de interpretación e identificación que ha aceptado como válido. Ya encaminado en una senda, su libertad consiste en seguir la senda trazada o abandonarla, en el dogmatismo o la herejía. A esto hay que sumarle el hecho de que los lectores aceptan la figura del cronopio siguiendo una identificación fantasma con sus atributos antisistema, por lo que el personaje se convierte en una suerte de placebo tranquilizador de conciencias que garantiza la sensación de individualidad y locura. Locura en el sentido positivo, por supuesto: locura creativa.

Cortázar, como dueño del personaje, puede erigirse en el juez de la autenticidad de su figura y desgranar, a lo largo de sus obras misceláneas, un directivo “Manual del buen cronopio” en breves entregas que el iniciado no puede sino buscar ya atesorar como pequeñas perlas de sabiduría. El juego metatextual es complejo porque los lectores toman como modelo de conducta a un ser ficcional creado por un autor que decanta en ese personaje las características que cree más relevantes y valiosas de sí mismo. El cronopio es un modelo vicario que posee un alto índice de convencimiento debido a su carácter ficticio, ya que el lector se constituye como tal en relación con el texto y por ello le resultan más significativas las acciones y los pensamientos de los personajes que lee frente a las del autor que los escribe.

Como ya lo hemos señalado, el cronopio subvierte las jerarquías que son absolutamente lógicas para el sentido común y la racionalidad burguesa. Una de las formas de revelarse consiste en introducir la literatura en el mundo o hacer del mundo algo literario, mezclar los registros para contagiar a la realidad de la lógica del arte y viceversa. Aunque se debe señalar que la rebelión de Cortázar sólo tiene sentido frente a la normalidad que surge de la adaptación a la modernidad occidental capitalista. La normalidad es una cuestión de perspectiva y de ubicación temporoespacial: al cambiar el momento histórico, el emplazamiento geográfico o la amplitud de la muestra que se toma en consideración, el concepto de normalidad se modifica.

Dicotomías

No es difícil afirmar que la mente de Julio Cortázar funcionaba a base de

dicotomías: París / Buenos Aires, Cuba / Estados Unidos, revolución / capitalismo, términos macro que se refieren en última instancia a lo humano y pueden reducirse a la dicotomía nosotros / ellos encarnada en la oposición literaria cronopios / famas, que él mismo acuñó y supo llevar desde los libros hasta implantarla en el plano social y cultura.

No se trata de una dialéctica, las oposiciones no funcionan según el esquema tesis-antítesis-síntesis; los opuestos se relacionan sin mezclarse, hay elementos que irrumpen en el campo contrario de manera disruptiva generando extrañamiento y angustia.

Esa falta de encastre armonioso, ese chirrido de piezas de metal cuyo contacto saca chispas es, por un lado, lo que genera la atmósfera que le da su sabor tan particular a los relatos fantásticos de Cortázar y, por otro, el elemento articulador de su visión respecto de la vida, la normalidad, la realidad consensuada: bloques duros que de a ratos, premeditadamente en el caso de los relatos y de forma espontánea y sorpresiva en la vida diaria, entran en tenso contacto. Uno de esos bloques es la realidad del sentido común occidental y el otro, cuya definición puede cambiar, es siempre “otra cosa” con la que hay una relación de oposición ontológica.

Idea de ficción

La idea de ficción que hilvana Cortázar en estos libros tiene mucho de fantástica y su exposición construye un relato en sí mismo. Gran parte de su conceptualización acerca de la génesis de sus cuentos se encuentra en “Del cuento breve y sus alrededores”; allí dice, por ejemplo, que:

escribir es de alguna manera exorcizar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una existencia universal a la vez que se las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso. Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuento fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiendo. (Cortázar, 2009, tomo 1: 66).

Indica también que esa clase de cuentos surgen mientras se transita un “estado segundo”, una forma no ordinaria de captar y procesar la realidad, tal vez un momento de contacto genuino con otra realidad más allá de la nuestra, de la cual el cuento no es una representación sino un vestigio, una prueba, como la pluma de un ave soñada que se conserva en la mano al despertar. El cuento fantástico, al igual que el poema, “nace de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen <<normal>> de la conciencia...” (2009, tomo 1: 78) y permite generar o descubrir en la misma obra un mundo otro, por lo que, estrictamente hablando, “la comunicación se opera desde el poema o el cuento, no por medio de ellos” (2009, tomo 1: 79). Así, el cuento se objetiva, no como la obra de un autor sino como un ente que se comunica a sí mismo.

Según Saúl Sosnowski:

El poeta es un resabio de otro tiempo de “maravilla” que continúa conjurando mundos a-rationales. Él siente una falla en la estructura que lo rodea y traduce ese sentimiento en su creación [...] Mientras la razón busca las causas de esa dislocación, el poeta la utiliza como posibilidad para acceder a un nuevo mundo (Sosnowski, *online*: 660)

Cortázar no solo relaciona el cuento con la poesía sino también con el sueño: “todos hemos soñado cosas meridianamente claras que, una vez despiertos, eran un coágulo informe, una masa sin sentido [...] la relación es de signo inverso por lo menos en mi caso, puesto que arranco del bloque informe y escribo algo que sólo entonces se convierte en un cuento coherente y válido per se” (2009, tomo 1: 73).

El tercer punto de comparación, tras el poema y el sueño, es el jazz, cuyas características, “la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable.” (2009, tomo 1: 78) son explicitadas como necesarias para un cuento logrado. Pero, además, el jazz es otra de las puertas de entrada a ese mundo otro o uno de los elementos que produce su amalgama con nuestro mundo. Por ejemplo, al describir un concierto de Louis Armstrong, Cortázar enuncia que “cuando Louis canta el orden establecido de las cosas se detiene, no por ninguna razón explicable sino solamente porque tiene que detenerse mientras Louis canta” (2010, tomo 2: 21)

El lector también entrará en contacto con ese otro mundo y ese otro tiempo del cual

proviene el cuento o, al menos, lo intuirá detrás de la narración, en unión espiritual entre artista y público que Cortázar propugna: el autor debe ser uno con su arte pero también el receptor debe ser uno con el creador. En “Moreliana siempre” lo explicita:

Detesto al lector que ha pagado por su libro, al espectador que ha comprado su butaca, y que a partir de allí aprovecha el blando almohadón del goce hedónico o la admiración por el genio. ¿Qué le importaba a Van Gogh tu admiración? Lo que él quería era tu complicidad, que trataras de mirar como él estaba mirando con los ojos desollados por un fuego heracliteano. [...] escupo en la cara del que venga a decirme que ama a Miguel Ángel o a E. E. Cummings sin probarme que por lo menos en una hora extrema ha sido ese amor, ha sido también el otro, ha mirado con él desde su mirada y ha aprendido a mirar como él hacia la apertura infinita que espera y reclama. (2010, tomo 2: 182)

A fin de revelar distintas formas de ese contacto entre realidades opuestas, analizaré un texto perteneciente a *La vuelta al día en ochenta mundos* y un tríptico extraído de *Último round*.

Noches en los ministerios de Europa

Este texto incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos* relata las experiencias de Cortázar en distintos Ministerios a los cuales lo llevó su trabajo como traductor. El texto pone de manifiesto distintas intersecciones entre vida y literatura que Cortázar capta, propicia, experimenta e identifica, demostrando tener una clara idea de cuál es la diferencia entre ellas. Él hace lo que para otros es anormal y puede incluso estar prohibido: sus experiencias parecen ficciones porque se apartan de la vida cotidiana y sus ámbitos sancionados. Los pasos que llevan a Cortázar dentro de esos edificios desconocidos recorren “la distancia que me iba separando de lo conocido” porque desde el punto de vista de las personas normales (de quien no es un cronopio, siguiendo la dicotomía cortazariana) la realidad es sólo lo conocido y más allá de las zonas de referencia cotidianas todo es ficción.

En el texto hay dos momentos que articulan de distinta forma ficción y realidad: en el primero, Cortázar, tras sentir la incongruencia de encontrarse dentro de un jardín secreto en un ministerio desierto, en medio del silencio de la noche en un país desconocido, relata:

Vi un fichero sobre un escritorio y lo abrí: todas las fichas estaban en blanco. Tenía un lápiz de fieltro que escribía azul, y antes de irme dibujé cinco o seis laberintos y los agregué a las otras fichas; me divierte imaginar que una finlandesa estupefacta se topó alguna vez con mis dibujos y que acaso hay un expediente que sigue su marcha, funcionarios que preguntan, secretarios consternados. (2010, tomo 1: 119)

Con esa acción introduce la anormalidad en la vida de otros de la misma forma en que introduce la anormalidad en el devenir de los personajes de sus cuentos. Los cuentos de Cortázar son fantásticos pero no pueden ser encuadrados dentro de la ciencia-ficción, no aparecen reflejados mundos extraños ni ucronías porque, según Cortázar “es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado” (UR1, página 80). Por eso los primeros compases de cada cuento remiten a nuestro mundo y, si hay discrepancias, son pequeñas y en el momento en que leemos, dentro del mundo de la historia, ya están normalizadas: el mundo que se describe es el único que los personajes conocen, no se hace referencia a un pasado del cual se evolucionó por el corte abrupto de un cataclismo o pasando por un punto nodal, sino que se arribó a ese estado de cosas con la persistencia y la nimiedad de la gota de agua, torciendo el rumbo un milímetro a la vez.

Con intromisiones como sus dibujos de laberintos azules, Cortázar pretende hacer más literarias las vida de las personas que lo rodean, o de desconocidos con los que tiene un contacto indirecto, con los que comparte un espacio físico alternadamente, él de noche, recorriendo pasillos movido por un atractor cuya exacta naturaleza se le escapa, y ellos de día, inmersos en la cotidianeidad más férrea: la del trabajo. No hay una diferencia fundamental entre ficción y realidad porque la extrañeza que pudo sentir esa hipotética secretaria finlandesa es asimilable a la extrañeza de morder una cucaracha en el relleno de un bombón o de encontrar un universo amenazante dentro de la manga de un pulóver.

La otra articulación se da cuando Cortázar pergeña en sueños la idea de que los ministerios son en realidad uno solo, que se va completando en etapas, con las sucesivas visitas a distintos lugares del mundo, como el dios gnóstico del que habla Borges, cuya existencia se completará en el final de los días, cuando todas las almas humanas se hayan fundido en una sola. Es una idea fantástica que él ubica dentro de las posibilidades del

mundo real.

Así, en un mismo relato, Cortázar hace dos movimientos que unen de distinta manera realidad y ficción creando dos variedades de realidad enriquecida: interpreta en clave literaria el mundo real (los ministerios son uno solo, virtual y futuro) e introduce un sutil quiebre literario en la vida de los demás (los laberintos dibujados en fichas oficiales). Esa segunda modalidad recibirá otro nombre más adelante.

Toda esfera es un cubo—elecciones insólitas—de cara al ajo

Los textos que analizo a continuación pertenecen al libro *Último round*. Se encuentran publicados de forma correlativa y unidos a través de un dispositivo gráfico: una historieta muda o secuencia de seis viñetas dibujada por Jean-Michel Folon, que comienza mostrando un espacio cúbico vacío, en el cual se abre una puerta en la segunda imagen y asoma la mitad de una cara; en las siguientes un personaje entra en el cubo y ensaya distintas posiciones hasta que en la última viñeta, que es el doble de grande y ocupa la parte inferior de dos carillas contiguas, el personaje se estira provocando con el empuje de su cuerpo la duplicación de ese espacio en el que se encuentra encerrado: cualquier interpretación política corre por cuenta de los intérpretes.

“Toda esfera es un cubo” está contado desde la cosmovisión de un personaje-narrador convencido de que una esfera que posee es en realidad un cubo y por lo tanto no acepta que ruede sobre un plano inclinado. Todos los días pretende encontrar una prueba empírica que demuestre la veracidad de su certeza y falla, para escándalo de su familia.

“Elecciones insólitas”, el segundo texto, cuestiona las escalas de valores y jerarquías sociales desde el punto de vista de lo útil o deseable: se centra en las vicisitudes de un hombre al que le han dado a elegir diferentes elementos, “una banana, un tratado de Gabriel Marcel, tres pares de calcetines de nilón, una cafetera garantida, una rubia de costumbres elásticas, o la jubilación antes de la edad reglamentaria” (2009, tomo 2: 210). Su elección, incomprensible desde la lógica del sentido común, lo pone en la mira de “algunos funcionarios, de un cura y de la policía local” (2009, tomo 2: 210), quienes proceden a investigarlo.

Se evidencia un movimiento ascendente: el ámbito retratado por los textos se desplaza desde un relato de extrañamiento familiar hacia un plano social más amplio.

El tercer texto, que pone en juego la relación ficción-realidad, es “De cara al ajo”. Su título emula el de “Cara al sol”, el himno falangista omnipresente y obligatorio durante la dictadura de Francisco Franco en España. El texto comienza con una notación “MADRID (ESPAÑA), 11 de mayo de 1968)” y creo que se lo debe presentar completo para captar cuál es el concepto que se pone de relieve a través de su inclusión en la serie textual:

Alrededor de trescientos simpatizantes nazis españoles asistieron a una misa celebrada en una iglesia de Madrid en memoria de Adolf Hitler, con ocasión del vigesimotercer aniversario de la muerte del Führer. Los organizadores habían distribuido tarjetas de duelo en las que aparecía impresa una cruz, e invitaban a asistir <<a una misa por el descanso del alma del Führer y de todos aquellos que murieron a su lado en defensa de la civilización cristiana y occidental>>. Entre los asistentes que colmaban la iglesia de San Martín, había falangistas con sus camisas azules, y veteranos de la <<División Azul>> española que combatió junto a los alemanes en el frente ruso. Cuando el sacerdote se retiró del altar, un hombre que vestía una camisa azul y ostentaba una cruz gamada en la chaqueta, gritó: <<Oremos por el caído! >>. Terminada la misa, los asistentes se reunieron frente a la iglesia, levantando el brazo derecho a la manera nazi, y cantaron el himno falangista <<De cara al sol>>. La policía estuvo presente, pero no intervino para nada.” (2009, tomo 2: 212-213)

El relato produce en nosotros la misma sensación de irrealidad que los anteriores. Han sido puestos en serie por el autor, y esa serie está apoyada en un soporte gráfico que las hilvana y les da entidad de conjunto cerrado. A la manera gestáltica, cada uno de los textos genera sentido por separado, pero también debemos buscar un sentido mayor que deviene del diálogo entre ellos, haciendo que el todo sea mayor a la suma de las partes.

El efecto termina de producirse cuando, al final del texto que en un primer momento podemos interpretar como otra historia bizarra, absurda, increíble, Cortázar coloca la notación “Traducido de <<Le Monde>>, París, 12-13 de mayo de 1968”. La notación al principio del texto podía tomarse como un procedimiento apuntado a tomar prestadas las convenciones del texto periodístico y así aumentar el efecto de realidad de algo tan increíble como una misa en recuerdo del alma de Hitler, cuando han pasado más de veinte años de la Segunda Guerra Mundial y a ojos del mundo ya ha sido juzgado y repudiado

como un monstruo. La notación final nos revela sin lugar a dudas que este tercer relato es una noticia periodística, lo que cambia nuestra visión del texto y modifica la relación entre los términos realidad y ficción: en lugar de ser un texto ficcional apoyado en convenciones periodísticas, se trata de un texto periodístico que se ocupa de un tema tan ominoso y absurdo que supera en irrealidad a los dos relatos literarios que lo preceden. Cortázar decidió colocar el texto al final, como cierre de la serie: no tenía sentido ubicarlo en otro lugar, solo allí permite un cierre gestáltico que habilita la existencia de un sentido más amplio. Este nuevo sentido englobador se relaciona con la difícil interrelación entre la realidad y esas otras cosas con las que Cortázar la hace dialogar (sueños, literatura, caos, otros mundos, otras organizaciones del tiempo y el espacio).

En conjunto, la serie de textos remite a una frase hecha: la realidad puede ser más increíble que la ficción. Pero su textualización es mucho más profunda que la simple mención. La frase enuncia un mero postulado en el que el receptor puede creer o no, mientras que en este tríptico de textos Cortázar hace algo más que decir: evidencia, lleva al lector hasta ese lugar en el que, acabada la explicación, comienza la demostración.

Con este procedimiento que mezcla literatura y periodismo, Cortázar nos muestra que en la realidad diaria, y en el comportamiento humano, lo incomprensible tiene su lugar. Una de las reacciones del ser humano frente a cosmovisiones radicalmente diferentes a la propia es sacarlas fuera del plano de la realidad, racionalizarlas como construcciones ficcionales. El cometido de este tríptico es provocar extrañamiento acerca del mundo en el que vivimos y cuestionar el carácter real de aquella realidad que Cortázar duda si aún puede seguir llamándose de tal manera cuando se pregunta: “(¿realidad esta pesadilla irreal, esta danza de idiotas al borde del abismo?)” (2009, tomo 2: 266).

Choques

En la concepción artística y vital de Cortázar hay dos mundos, dos planos: uno es el plano de la realidad y el otro puede ser definido de muchas maneras pero nunca bajo las características de la realidad consensuada, la razón, la normalidad o el sentido común. Este otro plano puede ser el sueño, lo fantástico, la literatura, lo desconocido, pero es siempre el lugar de donde surge la creación y el sentido de las cosas. Los seres humanos somos

máquinas que funcionan a base de sentido, el combustible que alimenta aquello en nosotros que no es el cuerpo; y al parecer ese sentido proviene de un lugar que no es un lugar, cuya ubicación espacial exacta sólo puede indicarse diciendo que no es aquí.

Ricardo Piglia (citado por Julio Ortega) concibe al escritor que viaja a Europa como alguien que media entre las culturas, pero Cortázar no es un mediador, en todo caso administra choques: en sus cruces entre ficción y realidad no hay asimilación, hay una vacuola perteneciente a determinado mundo deambulando por el interior de otro mundo, sin mezclarse. Ni la realidad ni lo otro cambian debido a su contacto, los dos mundos siguen siendo ajenos a pesar de su cruce momentáneo.

Siendo así, las viñetas de Jean-Michel Folon pueden leerse como una alegoría del contacto con ese otro plano adyacente que no estaba ahí segundos antes: en el último dibujo, doble, el hombre está cabeza abajo y sus pies se apoyan en otra realidad, sin poder sacar la cabeza de ese cubo en el que él mismo se metió.

En *Papeles Inesperados*, Cortázar retoma sus contactos con ese otro plano y relata su correspondencia con John Howell, homónimo de un personaje aparecido en uno de sus cuentos. El Howell que habitaba en lo que llamamos realidad consensuada, o mundo real, había compuesto a su vez una novela cuyo personaje tenía tantas similitudes con Julio Cortázar que optó por transformarlo en él. Al final, intrigado por la forma en que vida y obra se mezclan, el autor de *Papeles inesperados* comenta que su personaje devenido en corresponsal “termina su mensaje confiándome su perplejidad, su sentimiento de lo que él llama 'una ficción ampliada'”. (2009: 453)

Realidad enriquecida (como la definen Calac y Polanco, personajes ficcionales que interpelan a su autor) y ficción ampliada (término que surge de la reflexión cortazariana acerca de la alta permeabilidad de la membrana que divide la vida de las tramas literarias) pueden ser dos formas de nombrar esa amalgama cuya existencia o posibilidad Cortázar intuye. Es indudable que también aspira a vivenciarla o expandir su ámbito de acción, aunque los elementos de ambos planos chocan en lugar de crear un todo armónico.

Bibliografía

Cortázar, Julio. 2010. *La vuelta al día en ochenta mundos, tomo 1 y 2*. Buenos Aires: Siglo

Veintiuno Editores.

-----, 2012. *Obra Crítica III*. Buenos Aires: Alfaguara.

-----, 2009. *Papeles Inesperados*. Buenos Aires: Alfaguara.

-----, 2009. *Último Round, tomo 1 y 2*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Ortega, Julio. “Julio Cortázar entre todos los juegos” en *Revista de la Universidad de México*, 32-37. Disponible en:

http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0104/pdfs/julio_cortazar.pdf

(Visitado en octubre de 2014)

Sosnowski, Saúl. “Los ensayos de Julio Cortázar: Pasos hacia su poética” en *Revista Iberoamericana*, 657-666. Disponible en

<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/2512/2700> (Visitado en septiembre de 2014)

Fantomas: hiperrealidad y simulacro

Lucas Rodríguez Barozzi

Universidad Nacional del Comahue

Resumen

El presente trabajo intenta dar cuenta de los puntos de encuentro entre la literatura de Cortázar y la filosofía posmoderna de Jean Baudrillard enfocándose principalmente en las nociones de simulacro e hiperrealidad, más específicamente cómo el cómic *Fantomas contra los vampiros multinacionales* para hacer efectivo su mensaje necesita plantear la existencia del simulacro y luego romper la hiperrealidad modelada por los medios de comunicación. La experiencia de la modernidad en Cortázar es variada y multifacética, pasando por el compromiso político, lo kitsch y la incorporación de nuevos medios y formas de la palabra al tiempo que constituye la prueba cabal de la tesis sartreana: “la literatura piensa”.

Palabras clave: Cortázar, Baudrillard, posmodernidad, narrador, redes.

Bajo el título de *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable, narrada por Julio Cortázar* se publicaría, en junio de 1975, una de las obras que poseen la paradójica característica de haber sido un gran éxito editorial y de ser una de las menos estudiadas por la crítica dentro de la producción de su autor. Del mismo modo, no resulta menos extraño el énfasis que pone Cortázar en la referencia a esta obra en artículos y ensayos (Cortázar 1984), clases y conferencias en universidades (2013: 215-248), e, incluso, entrevistas ficcionales realizadas por los personajes de sus propios libros (2009: 378-383).

Los trabajos realizados sobre *Fantomas* tienden a centrarse en el aspecto político de la obra, en la labor del Tribunal Russell II, en el intento de una literatura popular y

comprometida al mismo tiempo con la causa latinoamericana⁵³. Dicha tendencia quizás tenga raíz en la propia percepción del autor sobre el material en que basaría su obra:

Fantomas es un personaje francés pero los mexicanos lo colonizaron y lo convirtieron en una especie de Superman mexicano que aparece todas las semanas en los quioscos de revistas de tiras cómicas y es muy leído por el pueblo mexicano. Es una tira cómica perfectamente inmunda como todas esas tiras cómicas que defienden los valores y un tipo de moral basada siempre en el triunfo del bien y la caída del mal, sin explicar muy bien dónde está el bien y dónde el mal. (2013: 244)

Tal afirmación llevaría a pensar en el Fantomas cortazariano no en términos estéticos sino como un dispositivo político, como una mera forma de difusión del dictamen del Tribunal Russell II o como una incitación a formar puentes desde la escritura y la imaginación hacia el accionar partidario. En cierta forma fue todo lo anterior, pero tampoco su autor consideraba este aspecto como único o principal. En una entrevista con Saúl Sosnowski, Cortázar afirma:

Me parece que es la posibilidad de utilizar lo literario o lo estético, puesto que el comic participa de las dos cosas, puesto que tiene una imagen que puede tener un valor estético. La utilización de esas dos cosas mediante el agregado de una carga, de un contenido de tipo político, de tipo histórico, eso sí teniendo el cuidado que para mí es un elemento absolutamente imprescindible, el cuidado de que lo político no destruya lo estético y lo literario, sino que se consiga una especie de fusión. (Sosnowski 1976: 54).

⁵³ Sería posible, de hecho, tomar este periodo en su conjunto en la producción de su autor, ya que al mismo tiempo estaba componiendo letras de tangos, poniendo textos a libros de fotografía, entre otras actividades, como un prólogo a uno de los acontecimientos que dejaría una huella indeleble en el alma de Julio Cortázar: en 1976 viajaría a San José, Costa Rica, con el fin de impartir un ciclo de conferencias. Allí se encontraría con el novelista Sergio Ramírez y el poeta Ernesto Cardenal, con quienes emprendió un viaje lleno de emergentes hacia la isla Macarrón en el archipiélago de Solentiname (Nicaragua) a bordo de una avioneta *PiperAztec*. Llegaron un domingo, por lo que Ernesto Cardenal comenzó la misa donde se trató el tema de Judas y la traición de Cristo. Una mujer de la comunidad dijo: “el dinero es la sangre de los pobres”; a lo que Cardenal comentó a Cortázar que la empresa de Somoza, llamada Plasmáféresis, sacaba partido de la situación de los mendigos para extraer el plasma de su sangre a bajo costo y venderlo en el exterior, a lo que Cortázar contesta “de ganancia líquida, es un negocio vampiresco” (que es una aproximación más literal a la metáfora que usa en el cómic, “vampiros multinacionales”, para referir a las desigualdades y abusos de las compañías que explotan a los países de América Latina para obtener rédito). Esto iniciaría una serie de visitas al país y una serie de textos, como el profético “Apocalipsis en Solentiname”, algunos de los cuales, luego de la revolución sandinista, serán recopilados en el volumen *Nicaragua, tan violentamente dulce*, uno de los textos de mayor compromiso político en la producción de su autor.

El presente trabajo, por lo tanto, pretende mostrar cómo la construcción del objeto estético mediante recursos determinados puede traducirse en una crítica de la cultura y una problematización de la experiencia de la modernidad en Cortázar.

Fantomas contra los vampiros multinacionales comienza con el encuentro del narrador, Julio Cortázar, y la tira cómica mexicana de Fantomas en un puesto de revistas de la estación del ferrocarril de Bruselas. Luego de una candente discusión con la persona encarga de dicho puesto, compra la tira cómica como medio de entretenimiento para su viaje a París. Durante el trayecto se encuentra con varios personajes de los que sobresalen dos que llaman la atención del narrador: una joven romana de buen parecido y un niño que se dedicaba a jugar en el viaje. Algo enteramente trivial, salvo por el hecho de que asistimos a la presentación de dos fenómenos (o quizás dos perspectivas de un mismo fenómeno) que configuran el alcance de la ficción y la referencia: por una parte, la narración autodiegética en tercera persona, por otra, el narrador como simulacro. Esto se evidencia en casos como:

La reunión de Bruselas del Tribunal Russell II había terminado a mediodía, y el narrador de nuestra fascinante historia tenía que regresar a su casa de París, donde lo esperaba un trabajo bárbaro, razón por la cual no tenía demasiadas ganas de volver; esto explicaba su tendencia a demorarse en los cafés, mirar a las chicas que paseaban por las plazas, y revolotear por todas partes como una mosca en vez de encaminarse a la estación. (Cortázar 1975: 7).

Adelantándose a sus palabras, el narrador le alcanzó fuego a la nena platinada. Para muchos portarse bien era eso, no salirse del molde social, un niño bien criado no juega con bolitas en un tren, un hombre que vuelve de un tribunal no se pone a leer tiras cómicas ni imagina los pechitos de una chica romana; o bien sí, lee la tira cómica e imagina los pechitos pero *no lo dice* y sobre todo *no lo escribe* porque inmediatamente le caerá encima uno de esos fariseísmos de la gente seria que para qué te cuento. (1975: 21).

En las citas anteriores, la negación de la narración (“no lo dice” y “no lo escribe”) evidentemente no tiene un valor fáctico en el orden del discurso, sino proyectivo, imaginario y simbólico. No tiene aquí lugar la lógica *fantasmática* del psicoanálisis⁵⁴ sino

⁵⁴ Freud utiliza este término para designar los aspectos de lo vivido que son significativos y determinantes en la vida imaginaria del sujeto. Tales experiencias pueden ser positivas, edificantes, integrales, pero también negativas e incluso traumáticas (Kait 1996). Por su parte, Lacan retoma el concepto introduciendo algunas diferencias, fundamentalmente el dominio del lenguaje y de la alteridad. Para Lacan la respuesta a la pregunta

la *telemática* obscena de lo inmediatamente visible, obscenidad que ya no tiene relación con lo que pasa “fuera de la escena”, con lo prohibido, con lo oculto, con lo censurado, sino con la licuefacción⁵⁵ de lo privado en la dimensión única de la información y la comunicación (Baudrillard, 2008 [1983]: 187-198) que conduce a un estancamiento de los sistemas, a una hipertelia, a un exceso de funcionalidad operado a través de la saturación (1991 [1990]). Gilles Deleuze en *The Logic of Sense* indica:

The simulacrum is an image without resemblance. The catechism, so much inspired by Platonism, has familiarized us with this notion. God made man in his image and resemblance. Through sin, however, man lost the resemblance while maintaining the image. We have become simulacra. We have forsaken moral existence in order to enter into aesthetic existence. (Deleuze 1990 [1969]: 257).⁵⁶

Como consecuencia directa de este hecho, encontramos un “narrador” que no es equivalente al narrador de la historia. Un “narrador” cuya única relación con el narrador de la obra es la homonimia de sus significantes, un “narrador” cuya función no es la del narrador sino la del protagonista. Es posible que haya tenido las palabras de Walter Benjamin en mente al pensar este narrador en particular: “el narrador -por muy familiar que nos parezca el nombre- no se nos presenta en toda su incidencia viva. Es algo que de entrada está alejado de nosotros y que continúa alejándose aún más. Presentar a un Lesskow como narrador, no significa acercarlo a nosotros. Más bien implica acrecentar la distancia respecto a él” (Benjamin 2001 [1972]: 111).

“¿qué quieres?” del Otro inscribe al sujeto en un conjunto de significantes que nunca podrían definirlo enteramente, por lo que se sitúa en el intervalo, en la dimensión de corte de los significantes. A veces, el fantasma se vuelve omnipresente por lo que puede interferir en la relación con los otros deformando la realidad de los vínculos afectivos (Nasio 2007).

⁵⁵ El término licuefacción proviene de las ciencias físico-químicas e indica un cambio de estado sólido o gaseoso a un estado líquido. El sociólogo polaco Zygmunt Bauman presentó el concepto de “modernidad líquida” para indicar el cambio operado en la era postindustrial a categorías más fluidas. Bauman argumenta que una de las características definitorias de nuestra época es el *nomadismo*, que vemos traducido en capacidad de cambio. De esta forma, caen las rígidas compartimentaciones propias de las especializaciones requeridas por el sistema de división del trabajo, las disciplinas se vuelven dinámicas e interdisciplinarias, al tiempo que las personas cambian sus ideologías, sus comportamientos, sus cuerpos y sus sexualidades (Bauman 2004 [2000]).

⁵⁶ Una posible traducción sería: “El simulacro es una imagen sin semejanza. El catolicismo, en gran medida inspirado por el platonismo, nos ha familiarizado con esta noción. Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza. Por medio del pecado, sin embargo, el hombre perdió la semejanza manteniendo la imagen. Nos hemos transformado en simulacros. Hemos desterrado la existencia moral para poder ingresar en la experiencia estética”.

La absoluta ubicuidad de su referencia nace en el sistema formal de traducción de funciones y códigos de la dimensión genérica del relato. De esta forma, el narrador narra la narración del “narrador” (personaje) de la obra cortazariana: “‘Razón por la cual’, resumió el narrador, ‘vamos a entrarle a Fantomas como epítome de mi punto de vista en la materia, y a buen entendedor etcétera’. Tenía esa mala costumbre de pensar como si estuviera escribiendo, y viceversa dicho sea de paso” (Cortázar 1975: 22).

La *hiperrealidad* es la condición de la existencia en la que la distinción entre lo real y lo imaginario implosiona. La simulación y el simulacro componen sus elementos principales al tiempo que la tensión entre lo mediado y lo inmediato habilita una semiótica particular: en principio el signo refleja la realidad, luego la oculta, para finalmente ocultar el hecho de que la realidad ha sido silenciada, se le ha dado una máscara que cubre solamente un vacío, esto es lo que llamamos en definitiva hiperrealidad y se mantiene simplemente por razón de la sospecha de que detrás de la máscara no hay nada. Conceptos como hiperrealidad, implosión, simulación, dislocación de la materialidad del objeto se encuentran el centro de lo que entendemos como *condición posmoderna*⁵⁷. Jean Baudrillard señala que el advenimiento de la hiperrealidad es la condición de posibilidad de la arbitrariedad del signo lingüístico saussureano, en el que el significante y el significado implosionan sobre sí mismos obliterando la significación, trastornando el sistema de los signos de modo tal que refieran a un sentido inexistente. Las redes de actividades humanas de producción de sentido han mutado en intercambios simbólicos de signos vacíos⁵⁸

⁵⁷ El uso del término posmoderno en filosofía proviene del libro de Jean François Lyotard *La condición postmoderna*, publicado en 1979, en el que el filósofo francés emplea el modelo de “juegos de lenguaje” de Ludwig Wittgenstein y algunos conceptos de la teoría de los actos de habla para dar cuenta de las transformaciones de las reglas del juego que operan en las ciencias, el arte y la literatura desde fines del siglo XIX, prestando especial atención al problema de la *legitimación*. Según Lyotard, la era informática ha transformado el conocimiento en información, esto es, mensajes codificados en un sistema de transmisión y comunicación. El análisis pragmático de dicho conocimiento indica que esta transformación implica asumir un conjunto de reglas sobre la emisión y recepción del mismo para poder ser aceptado. De esta forma, la ciencia moderna intenta distinguir su relato del saber narrativo que conforma la sabiduría tribal que se transmite de generación en generación, comunicada a través de mitos y leyendas. De esta forma, la legitimación de las reglas de juego de la ciencia moderna requiere recurrir a un metadiscurso llamado filosofía o epistemología que, a su vez, invoca en forma explícita “otro gran relato, como la dialéctica del Espíritu, la hermenéutica del sentido, la emancipación del sujeto razonante o trabajador, se decide llamar “moderna” a la ciencia que se refiere a ellos para legitimarse” (Lyotard 1986 [1979]: 9). Asimismo, define el término *posmoderno* como una cierta capacidad de duda o incredulidad hacia las metanarrativas.

⁵⁸ Baudrillard indica que las actividades humanas se organizan: a partir del intercambio simbólico en las sociedades premodernas (Baudrillard 1980 [1976]), a través de las relaciones de producción en las sociedades modernas (2000 [1973]) y por medio del intercambio de simulacros en las sociedades posmodernas (2009 [1970]).

(Baudrillard 1979 [1972]). Por su parte, Cortázar toma la hiperrealidad en forma orgánica, sin atomizarla o seccionarla, pero con una direccionalidad definida: para la chica romana van a ser las figuras de Alain Delon, Romy Schneider, Claudia Cardinale o Aristóteles Onassis, para el lector figuras como Alberto Moravia, Eduardo Galeano, Julio Ortega, Lelio Basso o Caetano Veloso. Estos nombres se presentan como significantes cuyo significado ha sido disuelto, han perdido su referente y se han transformado en una función, ya no tienen una significación en sí mismos sino que meramente establecen redes, contigüidades, enlaces, nexos, y podrían ser sencillamente reemplazados por otros significantes sin cambio alguno en la posibilidad de establecer el mismo o algún otro tejido conectivo con el mismo propósito específico⁵⁹. Esto insta una lógica de la desdiferenciación, y constituye el punto de partida de la fusión entre estética y política, un distanciamiento de los antiguos modos y representaciones en los que ambas esferas componían realidades independientes. Cortázar no pretende un análisis exhaustivo de estas categorías, su problematización de las mismas radica simplemente (y quizás con mayor éxito) en la puesta en perspectiva, en el traslado al plano de la ficción de signos implosionados hacia las regiones liminares de la significación, de simulacros hipostasiados en el desierto de lo real.⁶⁰

⁵⁹ Este tipo de procedimientos suelen ser muy comunes en las ciencias duras, en las que operan reglas de reescritura. Si consideramos la Identidad de Euler, por ejemplo, podemos observar las transformaciones del significante necesarias para probar dicha identidad. La fórmula de Euler se define como $e^{j\theta} = \cos \theta + j \cdot \sin \theta$ donde “e” es el número de Euler, un número irracional que constituye la base de los logaritmos naturales y su valor exacto se obtiene de la sumatoria $e = \sum_{n=0}^{\infty} \frac{1}{n!}$. Si sabemos que la serie de Taylor para e^x , donde el exponente puede tomar el valor de cualquier número real, es $e^x = 1 + x + \frac{x^2}{2!} + \frac{x^3}{3!} + \dots = \sum_{n=0}^{\infty} \frac{x^n}{n!}$, $-\infty < x < \infty$ podemos aplicar este mismo resultado a un número complejo $z = ix$, con x real tal que $i^{2k} = (-1)^k$, $k \geq 1$ e $i^{2k+1} = i(-1)^k$, $k \geq 1$ de lo que obtenemos que $e^{ix} = 1 + (ix) + \frac{(ix)^2}{2!} + \frac{(ix)^3}{3!} + \dots = (1 - \frac{x^2}{2!} + \frac{x^4}{4!} - \frac{x^6}{6!} + \dots) + (ix - \frac{x^3}{3!} + \frac{x^5}{5!} - \frac{x^7}{7!} + \dots)i$. Asimismo, podemos reescribir la fórmula de Euler utilizando este resultado ya que $\cos x = 1 - \frac{x^2}{2!} + \frac{x^4}{4!} - \frac{x^6}{6!} + \dots$ y $\sin x = x - \frac{x^3}{3!} + \frac{x^5}{5!} - \frac{x^7}{7!} + \dots$ de modo tal que $e^{ix} = \cos x + i \sin x$. Si definimos la variable para el número π obtenemos la famosa Identidad de Euler $e^{i\pi} + 1 = 0$ que es considerada no meramente por su aplicabilidad en el campo de la trigonometría o los números complejos sino por su valor estético particular. Según Keith Devlin “like a Shakespearean sonnet that captures the very essence of love, or a painting that brings out the beauty of the human form that is far more than just skin deep, Euler's Equation reaches down into the very depths of existence.” (Ford 2015: 575) -Como un soneto shakespeariano que captura la esencia misma del amor, o un cuadro que saca a relucir la belleza de la forma humana que mucho mayor que lo meramente superficial, la ecuación de Euler alcanza la verdadera profundidad de la existencia.

Por otra parte, el filósofo Ludwig Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas* indica que “el significado de una palabra es su uso en el lenguaje” (Wittgenstein 2009 [1953]: 205), por lo que el objeto nombrado sería meramente el portador del nombre y estos funcionarían como simples rótulos, de la misma forma en que funciona en Cortázar ya que lo importante no es el portador sino el lugar relativo que ocupa el nombre en el juego de lenguaje determinado.

⁶⁰ La noción de “desierto de lo real” la toma Baudrillard como una inversión metafórica del microrrelato borgeano “Del rigor en la ciencia” incluido en el volumen *El hacedor*, que constituye una extensión y elaboración sobre el mapa presentado por Lewis Carroll en la segunda parte de su novela *Silvia y Bruno* cuya escala coincide con el territorio real:

Bibliografía

Baudrillard, Jean. 1979 [1972]. *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI.

----- . 2000 [1973]. *El espejo de la producción o la ilusión crítica del materialismo histórico*. Barcelona: Gedisa.

----- . 1980 [1976]. *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores

“Si nous avons pu prendre pour la plus belle allégorie de la simulation la fable de Borgès où les cartographes de l’Empire dressent une carte si détaillée qu’elle finit par recouvrir très exactement le territoire(mais le déclin de l’Empire voit s’effranger peu à peu cette carte et tomber en ruine, quelques lambeaux étant encore repérables dans les déserts — beauté métaphysique de cette abstraction ruinée, témoignant d’un orgueil à la mesure de l’Empire et pourrissant comme une charogne, retournant à la substance du sol, un peu comme le double finit par se confondre avec le réel en vieillissant), cette fable est révolue pour nous, et n’apporte que le charme discret des simulacres du deuxième ordre.

Aujourd’hui l’abstraction n’est plus celle de la carte, du double, du miroir ou du concept. La simulation n’est plus celle d’un territoire, d’un être référentiel d’une substance. Elle est la génération par les modèles d’un réel sans origine ni réalité : hyperréel. Le territoire précède plus la carte, ni ne lui survit. C’est désormais la carte qui précède le territoire –*précession des simulacres*–, c’est elle qui engendre le territoire et, s’il fallait reprendre la fable, c’est aujourd’hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l’étendue de la carte. C’est le réel, et non la carte dont des vestiges subsistent çà et là, dans les déserts qui ne sont plus ceux de l’Empire, mais le nôtre. *Le désert du réel lui-même*.” (Baudrillard 1981: 9-10). Si consideráramos como la más bella alegoría de la simulación la fábula de Borges donde los cartógrafos del Imperio dibujan un mapa tan detallado que termina cubriendo el territorio con gran exactitud (pero la declinación del Imperio ve deshilarse poco a poco este mapa y caer en la ruina, algunos fragmentos son todavía localizables en los desiertos-la belleza metafísica de esta abstracción arruinada, testificando un orgullo en la medida del Imperio y pudriéndose como una carroña, retornando a la sustancia de la tierra, un poco como el doble termina siendo confundido con lo real al envejecer), esta fábula ha pasado para nosotros, y solo tiene el encanto discreto de los simulacros de segundo orden.

Hoy la abstracción no es más la del mapa, del doble, del espejo o del concepto. La simulación no más aquella de un territorio, de un ser referencia, de una sustancia. Es la generación de modelos de un real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio no precede más al mapa, ni le sobrevive. Es de ahora en más el mapa el que precede al territorio –*precesión de simulacros*–, es él quien engendra el territorio y, si se debe retomar la fábula, hoy es el territorio cuyos fragmentos se pudren lentamente sobre la extensión del mapa. Es lo real, y no el mapa, cuyos vestigios subsisten aquí y allá, en los desiertos que no son más los del Imperio, sino los nuestros. El desierto de lo real en sí mismo.-

El término es retomado por el filósofo esloveno Slavoj Žižek en su libro *Bienvenidos al desierto de lo real. Cinco ensayos sobre el 11 de septiembre y fechas relacionadas* cuyo título proviene de una cita de la película *The Matrix* pronunciada por el personaje Morpheus cuando Neo despierta del mundo de realidad virtual generado por computadora. Coincidentemente, este mismo personaje utiliza una versión ahuecada del libro anteriormente citado de Baudrillard para ocultar un disco ilegal de datos que dará a un hacker al inicio de la película. Žižek compara esta escena del film con los atentados a las Torres Gemelas del *World Trade Center* de Nueva York en términos de experiencia estética, e indica que, debido a que la “pasión por lo Real” ha sido sublimada en la “pasión por la semejanza” posmoderna, el pueblo de los Estados Unidos de América, al igual que Neo en la película, experimentó el retorno a lo real despertando a una realidad apocalíptica o a una “realidad como el efecto último” (Žižek 2002: 12).

Desde esta óptica entendemos cómo la ficción reemplaza la realidad. En Cortázar, la tira cómica, que comienza siendo simplemente una revista que el narrador compra en un puesto en la estación de tren, de a poco va entrando en la realidad de los personajes, sus imágenes comienzan a ser parte de la narrativa al mismo tiempo que la ficción invade la realidad del lector con las denuncias a las violaciones de los derechos

- . 1991 [1990]. *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.
- . 1994 [1981]. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- . 2009 [1970]. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. México: Siglo XXI.
- . 2008 [1983]. “El éxtasis de la comunicación” en Foster, Hal. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós; 187-198.
- Bauman, Zygmunt. 2004 [2000]. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter. 2001 [1972]. “El narrador” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Cortázar, Julio. 1984. *Argentina: años de alambradas culturales*. Barcelona: Muchnik editores.
- . 2009. *Papeles inesperados*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- . 2013. *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Ford, William. 2015. “Computing the Singular Value Decomposition” en *Numerical Linear Algebra with Applications: Using MATLAB*. San Diego: Academic Press; 551-587.
- Deleuze, Gilles. 1990 [1969]. *The Logic of Sense*. New York: Columbia University Press.
- Kait, Graciela. 1996. *Sujeto y fantasma: una introducción a su estructura*. Buenos Aires: Editorial Fundación Ross.
- Liotard, Jean-François. 1986 [1979]. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Nasio, Juan David. 2007. “El archipiélago del fantasma”, en *El placer de leer a Lacan. 1. El fantasma*. Buenos Aires: Gedisa; 9-23.
- Sosnowski, Saúl. 1976. “Julio Cortázar”, en *Hispanamérica: Revista de Literatura*, N° 13. College Park: Hartwick; 51-68.

humanos en América Latina por parte de las sociedades multinacionales y agencias gubernamentales de los Estados Unidos, el apoyo a los golpes de estado y su subsecuente resarcimiento por parte de los gobiernos de facto, los arresto, persecuciones, torturas y asesinatos militares de refugiados políticos, obreros y profesionales. En última instancia, tales crímenes son la prueba cabal de que la realidad del lector también era una ficción modelada por los discursos oficiales de los medios masivos de comunicación, es decir, también era un *simulacro*.

Žižek, Slavoj. 2002. *Welcome to The Desert of The Real. Five Essays on September 11 and Related Dates*. Londres: Verso.

Wittgenstein, Ludwig. 2009 [1921], [1953], [1969]. *Obras Completas Vol. I: Tractatus logico-philosophicus. Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza*. Madrid: Gredos.

Consideraciones en torno de *Bestiario*, de Julio Cortázar

Daniel Alfredo Bagnat Lascaray

Resumen

En la presente intervención retomamos algunos aspectos de esta obra cortazariana, indagando tanto en la recuperación, transfiguración/subversión que hace su antecedente canónico, el bestiario medieval, como en algunos textos subsecuentes del propio Cortázar y de otros autores, que refuerzan el carácter articular y decisivo de esta colección en la Literatura Hispanoamericana del S. XX, para intentar aportar a las discusiones en torno de los géneros fantástico y neofantástico, así como de la transtextualidad y la transdisciplinariedad en el mencionado campo de los estudios literarios.

Palabras clave: Bestiarios – Ciclos Cuentísticos – Alegoría – Literatura Hispanoamericana del S. XX – Transtextualidad

En un artículo publicado recientemente en el último número de la Revista de Lengua y Literatura de esta Facultad, retomo y expongo los resultados de una investigación comenzada en años anteriores acerca de una serie de posible consideración dentro de la literatura hispanoamericana del S. XX., inaugurada en 1951 por la obra *Bestiario*, de Julio Cortázar, a la que, en nuestro estudio, ofrecíamos como términos consecuentes y de comparación el *Manual de zoología fantástica*, compuesto en colaboración por Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero y publicado originalmente bajo ese título en 1957, y el también intitulado *Bestiario*, del autor mexicano Juan José Arreola, publicado en 1959 con el subtítulo de *Varia invención*. Serie ésta que se verá complementada por una de las obras menos hallables de Cortázar en nuestro medio, *Territorios*, de 1978, a la que haré referencia nuevamente más adelante. En el mencionado trabajo nos proponemos indagar las transformaciones y aportes que estas obras, y en particular su inaugural cortazariana, entregan a la literatura de la segunda mitad del siglo XX en su década de apertura y, paralelamente, algunas de las relaciones epistémico-críticas

con las corrientes estéticas, filosóficas y culturales que ese periodo introducía en la circulación académica y autoral en general.

Es posible encontrar en la literatura hispanoamericana del siglo XX, como en buena parte de la literatura universal, ejemplos de obras que, al insertarse en una serie histórica, la modifican, resignificando no sólo a los textos subsecuentes sino también a sus precursores. Pero curiosamente, y este es uno de los puntos que ostentan en común los textos escogidos, existen obras que en la composición de su estructura interna, en forma análoga a la explicación que desde las matemáticas propondría la teoría de los números fractales, presentan a su vez un modelo de seriación significativa. Esto se debe a que se encuentran compuestas por piezas textuales unitarias, generalmente breves, que en su conjunto producen y proyectan un significado más rico que el que pudiera producir cada una de ellas en su particularidad, y también que el simple efecto de conjunto o reunión de obras reunidas con un mero criterio editorial. Esta característica la encontramos con frecuencia en colecciones de cuentos, obras de poesía, epistolarios, selecciones de ensayos y otras obras generadas a partir de la suma de obras breves que “pueden correlacionarse no sólo por ‘asociaciones unitivas’ sino también por ‘fragmentación y discontinuidad’” (Mora, 1994). Este concepto resulta importante, por cuanto en los textos elegidos se presenta esta característica común, pero precisamente desde la perspectiva de una naturaleza fragmentaria, en la que el fragmento es de alguna forma todo y parte a la vez, funcionando como puerta para el conocimiento de la totalidad de la obra.

Pero también debemos observar a cada una de estas obras, a su vez, en un sentido intertextual y por momentos escapando de su propia textualidad, como un elemento más, significativo a su vez con el mismo doble movimiento de construcción de significados que señalara para la obra en sí, ya que la misma no se encuentra ni puede encontrarse escindida, como es obvio, de una serie mayor, la de la literatura, ni de otras, concomitantes, como las de las teorías literarias, lingüísticas, filosóficas y científicas emergentes, así como de su contexto social, histórico, político y cultural.

Para enunciar esta idea, tomamos prestada a Jorge Luis Borges la afirmación presente en el poema “Junio, 1968”, incluido en su colección *Elogio de la sombra*: “Ordenar bibliotecas es ejercer, de un modo silencioso y modesto, el arte de la crítica”. La misma adquiere particular importancia en los dos sentidos que nos interesan, tanto en el de

incorporar un fragmento dentro de la obra como un nuevo libro a los anaqueles de la historia de la literatura hispanoamericana y, por ende, de la literatura universal. No ajeno a nuestras preocupaciones, la construcción de nuevos significados por la modificación del juego de relaciones entre elemento y sistema, en sus diferentes niveles, es propio de las vanguardias y neo-vanguardias en diversas manifestaciones del arte. Podemos encontrar ejemplos de ello en un vasto recorrido por el que nos encontraríamos con las obras de artistas plásticos como Marcel Duchamp o Andy Warholl, o de músicos como John Cage o Karlheinz Stockhausen.

En *Bestiario*, de Cortázar, encontramos una idea muy similar que, de una forma casi anticipatoria, comienza mostrar afinidades con estas concepciones. En uno de los cuentos que lo conforman, “Carta a una señorita en París”, leemos:

Cuán culpable tomar una tacita de metal y ponerla al otro extremo de la mesa, [...] Mover esa tacita vale por un horrible rojo inesperado en medio de una modulación de Ozenfant, como si de golpe las cuerdas de todos los contrabajos se rompieran al mismo tiempo con el mismo espantoso chicotazo en el instante más callado de una sinfonía de Mozart. Mover esa tacita altera el juego de relaciones de toda la casa, de cada objeto con otro, de cada momento de su alma con el alma entera de la casa y su habitante lejana. Y yo no puedo acercar los dedos a un libro, ceñir apenas el cono de luz de una lámpara, destapar la caja de música, sin que un sentimiento de ultraje y desafío me pase por los ojos como un bando de gorriones.

Quizás aquí Cortázar está validando aquello de que

el artista como el bufón o el gracioso tienen una particular antena para las profundas transformaciones (especialmente en caso de cambios de paradigmas) de tal forma que éstos son los primeros en detectar y evocar el mundo nuevo que se anuncia (en el paso de la Edad Media al Renacimiento se trataba de la percepción del término de las analogías y el comienzo de la diferencia). (De Toro, 2006, cit. en Bagnat, 2008)

Podemos pensar en las implicaciones a este respecto el hecho de que alguien, a mediados del siglo XX, se proponga escribir una obra retomando el modelo del bestiario medieval, con mayor o menor grado de transfiguración, como en los casos de Borges y Margarita Guerrero o en el de Arreola, o bien titule de esta manera a una colección, como

en el precedente de Cortázar. Coincidencias aparte, todos estos autores apelan, en un arco histórico no mayor a nueve años, a la recuperación de un género originario de la Antigüedad alejandrina que alcanzara su apogeo desde la Alta Edad Media hasta los comienzos del Renacimiento. Nos referimos a la tradición del *bestiarum vocabulum* o compendio de bestias. El modelo de esta tradición es el *Physiologus graecum*, que contiene un conjunto de descripciones de diversos animales, criaturas fantásticas, plantas y rocas, la mayoría con frases y sentencias moralizantes. De cada animal se muestra su descripción y se narran varias anécdotas, pero todo ello con sentencias morales y cualidades simbólicas del mismo. Compuesto presumiblemente en Alejandría entre los Siglos II y III de nuestra era, comprende a San Epifanio, Pedro de Alejandría, Basilio, Juan Crisóstomo, Atanasio, San Ambrosio y San Jerónimo en la lista de personajes a los que se ha atribuido su composición, lista o serie a la que la distancia temporal y el hábito de la leyenda revisten de una pátina muy similar a la de la fábula. Muchos son los aportes que este volumen ha realizado a la cultura occidental y, por ende, a su literatura, entre los que sobresalen las míticas figuras del Unicornio y del Ave Fénix, cohabitantes en la fronda de sus páginas con la pantera, la leona o el pelícano. Poco importa entre unos y otros seres, en cuanto distinción, su apego a la fidelidad de rasgos físicos, ni siquiera a su existencia real, la cual no fuera, probablemente, puesta en duda por sus destinatarios originales. Todo parece indicar que también por aquel entonces, tanto su autor o autores como sus transcritores *no buscaban la verosimilitud... sino el asombro*.

Al citado *Physiologus* seguirá en la Edad Media una larga serie que incluye a las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, en su Libro XII, conocido como *De animabilus*, *Le Bestiaire*, de Philippe de Thaün, escrito hacia 1121, así como los de Gervaise, Pierre de Beauvais, Guillaume le Clerc, y el *Speculum naturale*, de Vincent de Beauvais, o también, en Inglaterra, el finamente ilustrado *Bestiario de Aberdeen*, realizado hacia el 1200. En todos ellos cohabitan animales de existencia física comprobada con una vasta fauna teratológica compuesta por “centauros, sirenas, basiliscos, arpías y otros animales de los espejos”, destinados todos ellos a poblar en amenazante inmovilidad las figuras de métopas, capiteles, tímpanos, canecillos, ménsulas, modillones y otros posibles habitantes de un hipotético y extenso bestiario arquitectónico. Andando el tiempo, aquellas ilustraciones serían objeto de transfiguración estética, ya en la modernidad, por parte del pintor austríaco

Aloys Zötl, quien con sus representaciones de animales aportaría elementos para la inspiración de autores del siglo XX como Breton o Dalí, y que daría lugar a una de las realizaciones de Julio Cortázar en materia de “libro-objeto”: me refiero al antes mencionado *Territorios*, de 1978, al que pertenece «Paseo entre jaulas», compuesto originalmente como carta-prólogo a la edición italiana del *Bestiario* de Aloys Zötl, publicado por Franco Maria Ricci en 1976. En *Territorios* Cortázar recupera este proyecto, que aborda también en *Último round*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Humanario* y *Silvalandia*, todos ellos textos que “aspiran a capturar las correspondencias entre música, pintura, fotografía y literatura, en un comportamiento similar al de los *objets trouvés* de André Breton o Max Ernst” (Altuna, 2011).

Quizá esta condición artificial, artefactual, en que deviene el bestiario inserto en la costilla del Siglo XX constituya la genial intuición de Julio Cortázar, quien inaugura la serie con el volumen aparentemente más transfigurado, más lejano en la forma, con relación al modelo medieval, pero que la instala con toda la fuerza de uno de los recursos más importantes para la literatura: el título. Dice Genette que “la pertenencia architextual de una obra suele declararse por vía de indicios paratextuales”, tal como parecería hacer precisamente Cortázar con la titulación de su obra, logrando un efecto de predisposición en el lector, ya que “la percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el ‘horizonte de expectativas’ del lector, y por tanto la recepción de la obra”. Sin embargo, observamos una divergencia entre lo que las páginas del volumen presentan y lo que ese título podría haber anticipado en este sentido, generando la necesidad de pensar el texto en otros niveles de lectura. Es allí donde se aplicaría otra observación de Genette, que hace notar que “En último término, la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual”. El título de la colección de Cortázar, de 1951, se presenta como un desafío al lector, un desafío múltiple. Por un lado, genera un horizonte de espera sobre el contenido posible de las piezas que componen la colección, a la vez que sobre la misma en su conjunto, en el juego de proyecciones inclusivas que planteara al comienzo. Por otra parte, instala el interrogante, al traicionarse, en apariencia al menos, ese horizonte de espera, sobre qué es aquello que se pone en cuestión, qué modelos están incumpliendo y qué es lo que supone ese corrimiento.

La puesta en crisis opera sobre las certezas instituidas, sobre la verdad incuestionable, desfondando las convicciones y poniendo en tela de juicio todo lo inamovible, tanto desde el plano de las convenciones literarias, tal el caso del estatuto de los géneros, como en el de las representaciones varias de la realidad, de las que no se exime, en cuanto tal, el discurso científico. Como si esta transposición del género medieval a la contemporaneidad de lo moderno implicara toda una serie de subversiones de los significados, como el propio Cortázar dirá años después en “Paseo entre las jaulas”, incluido en el ya mencionado *Territorios*: “es bueno que existan los bestiarios colmados de transgresiones, de patas donde debería haber alas y de ojos puestos en el lugar de los dientes”.

En esta revolución de significados y significaciones es puesto en jaque uno de los elementos centrales, como se ha visto, del bestiario medieval: la alegoría, al menos en la forma clásica en la que la correspondencia elemento a elemento entre la serie explícita y la alegórica se ve determinada por un sentido unívoco, impuesto, prefijado. Si bien en algunos casos, como el del cuento que abre la serie en *Bestiario* de Cortázar, “Casa tomada”, se ha aplicado en numerosas ocasiones una lectura alegórica de este tipo, transpuesta, de acuerdo con la contextualidad histórica, al plano de las diferencias políticas y de clase enfrentadas en nuestro país, está claro que este tipo de lectura dista de clausurar el texto cortazariano. En forma análoga a la vacilación que produce en el lector la indefinición de lo oculto, lo no nombrado, lo que en la expresión de Amaya Dal Bó pasa de ser en “Casa tomada” “la percepción de la ‘cosa sin nombre’”, para ser en “Cefalea” un “nombre sin cosa”, va construyendo, en la opinión de Noé Jitrik, una serie signifiante que no acaba en un cuento y se va completando en otro: si en “Casa tomada” se presenta la casa como recinto en el que irrumpe un enemigo que expulsa, en “Cefalea” se aclara que casa significa cabeza:

El cráneo comprime el cerebro como un casco de acero –bien dicho. Algo viviente camina en círculo dentro de la cabeza. (Entonces la casa es nuestra cabeza, la sentimos rondada, cada ventana es una oreja contra el aullar de las mancuernas ahí afuera.)[...] algo viviente camina en círculo dentro de la cabeza, también lo leímos, y es así, algo viviente camina en círculo. No estamos inquietos, peor es afuera, si hay afuera.

Lo monstruoso proviene del interior, de la profundidad psíquica, léase esto en una clave psicoanalítica o metafísica, en un profundo significado humano, el de una búsqueda exploratoria hacia las profundidades del sí mismo, de lo Otro desconocido y misterioso que subyace a la aparente serenidad de la cotidianeidad del ser. El inverosímil vómito de “Carta a una señorita en París”, la alteridad especular de “Lejana”, la extraña afición gastronómica descrita en “Circe”, culminando en ese inquietante pulular de las hormigas en la penumbra (casi alegórica) de la pieza que cierra la colección y que comparte con ella ese vínculo, ya tenue (o no tanto), con las colecciones de seres fabulosos del medioevo, a partir de la referencia paratextual del título.

Misteriosas y acechantes, así presume el lector a las páginas que lo esperan al trasponer, como una suerte de portal mágico, el título que las precede, que parecería estar queriéndole transmitir al lector algo muy similar a lo expresado magistralmente en aquel enunciado de Walter Benjamin:

Una hermosa criatura duerme tras el seto de espinas de las páginas que van a continuación. Que ningún príncipe afortunado se le acerque revestido de la cegadora armadura de la ciencia, pues ella morderá al dar el beso de compromiso.

Bibliografía:

Altuna, Elena. 2011. “Sobre *Bestiario* de AloysZölt” [en línea]. Revista Cronopio, Edición Especial, N° 22. <<http://www.revistacronopio.com/?p=2362>> [Consulta: 1° de setiembre de 2011].

Amaya Dalbó, Gisele. “Lo fantástico en *Bestiario* de Cortázar” [en línea]. Machetes [Blog Internet]
<http://vosmachetero.blogspot.com/2010/03/lo-fantastico-en-bestiario-de-cortazar_3504.html> [Consulta 19 de agosto de 2011].

Arreola, Juan José. *Bestiario* [Material suministrado por la cátedra del seminario].

Ayuso, Raimundo. “Sobre el prólogo al *Origen del Drama barroco alemán* de Walter Benjamin” (Prólogo a la dramática escritura de Walter Benjamin)” [en línea]. Las nubes. Filosofía, Arte, Literatura, N° 6

<http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/seis/nubesyclaros/Ayuso.pdf> [Consulta: 16 de agosto de 2011].

Bagnat, Daniel. 2008. "Alteridades y *discusiones*. Una aproximación teórico-crítica y transdisciplinar a la actualidad de las (re)lecturas de la obra de Jorge Luis Borges". En *Actas de las VIII Jornadas Nacionales y V Latinoamericanas del Grupo de Trabajo Hacer la Historia, (Córdoba, 16, 17 y 18 de octubre de 2008)* [en CD]. ISBN978-987-23666-1-2.

-----, "El mythos de la palabra o el lenguaje como metáfora del mundo. Una aproximación al tratamiento teórico del lenguaje en la ficción ensayística de Jorge Luis Borges", *Revista de Lengua y Literatura*, Depto. de Letras, Fa.Hu., U.N.Co., N° 35, 2007, EDUCO, Neuquén, ISSN 0327-1951.

-----, 2009. *Los incesantes ecos del canto de un fauno. Relaciones transdisciplinares en los sistemas artísticos del impresionismo y el expresionismo*, Córdoba: Alción.

"Bestiario" [en línea]. *Revista Epsilon*, N° 40, 2011
<<http://www.epsilon.com/paginas/a-bestiario.html>> [Consulta: 2 de setiembre de 2011].

Borges, Jorge Luis. 1956. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores.

-----, 1998a. *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial.

-----, 1998b. *Obra poética 2*. Madrid: Alianza Editorial.

-----, 1998c. *El hacedor*. Madrid: Alianza Editorial.

-----, 1998d. *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial.

Borges, Jorge Luis y Guerrero, Margarita. 1978. *El Libro de los Seres Imaginarios*. Buenos Aires: Emecé.

Cortázar, Julio. *Bestiario*, [en línea].
<<http://www.katarsis-net.com.ar/downloads/cortazar-bestiario.pdf>> [Consulta: 14 de agosto de 2011].

Cuesta, Micaela. 2009. "El origen del drama barroco alemán de Walter Benjamin. Consideraciones epistemo-críticas" [en línea]. *Revista Observaciones Filosóficas*.
<<http://www.observacionesfilosoficas.net/elorigendeldramabarroc.htm>> [Consulta: 22 de agosto de 2011].

- Eco, Umberto. 1988. *El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- Foucault, Michel. 1988. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- López Parada, Esperanza. *Bestiarios Americanos. La tradición animalística en el cuento Hispanoamericano contemporáneo* [en línea].
<<http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/H3022301.pdf>> [Consulta: 24 de agosto de 2011].
- Mora, Gabriela. 1994. "Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos cíclicos o integrados", en Azar, Inés. (ed.), *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich*. Washington: Interamer; pp.317-326.
- Oliván Santaliestra, Lucía. 2004. "La alegoría en *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin y en *Las flores del mal* de Baudelaire" [en línea]. A parte rei. Revista de filosofía, N° 36. <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/olivan36.pdf>> [Consulta: 14 de agosto de 2011].
- Planells, Antonio. "Comunicación por metamorfosis: 'Axolotl' de Julio Cortázar" [en línea]. Centro Virtual Cervantes <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_147.pdf> [Consulta: 27 de agosto de 2011].
- Pollastri, Laura. 1996. "El insidioso espacio de la letra: Juan José Arreola y el relato breve en Hispanoamérica" [en línea]. *Revista Interamericana de Bibliografía* (RIB), vol. XLVI, 1-4. Pp. 147-169. Disponible en Internet: <http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo10/index.aspx?culture=es&navid=201> [Consulta: 7 de agosto de 2011].
- Romera, Ángel. *Retórica. Manual de retórica y recursos estilísticos* [en línea]. Libro de Notas <<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-sintacticos/enumeracion>> [Consulta: 26 de agosto de 2011].
- Schulz-Cruz, Bernard. 1992. "Cuatro bestiarios, cuatro visiones: Borges, Arreola, Neruda y Guillén" [en línea]. *Anales de literatura hispanoamericana*, N° 21. Editorial Complutense, Madrid, pp.

247-253.<<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fli/02104547/articulos/ALHI9292110247A.PDF>> [Consulta: 12 de agosto de 2011].

Tornero, Angélica. 2007. “De bestias y bestiarios” [en línea]. *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, N°. 5, págs. 83-88. Disponible en Internet: <dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2540946&orden=0> [Consulta: 20 de agosto de 2011].

Vázquez, María Ángeles. 2000. “Manual de zoología fantástica de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero” [en línea]. Babab, N° 4.<http://www.babab.com/no04/jorge_borges.htm#01> [Consulta: 28 de agosto de 2011].

Alejandra Pizarnik lectora de 'El otro cielo' de Julio Cortázar

Rayén Daiana Pozzi
CONICET – UNCo

Resumen

En el presente trabajo analizo la lectura que realiza Alejandra Pizarnik del cuento “El otro cielo” de Julio Cortázar. Estos dos escritores que cultivaron una profunda amistad presentan algunas afinidades estéticas que se evidencian en este ensayo de Pizarnik, especialmente a partir de la gran influencia que ejerció sobre ambos la obra *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont. La poeta se interesa por el fluido diálogo entre este cuento de Cortázar y la obra de Lautréamont y por las tensiones entre el deseo y el temor (o la muerte) que organizan ambas obras. También se ocupa de estudiar dos problemáticas presentes en el cuento: las discontinuidades en el tiempo y el espacio y el tema del doble (tema que se enriquece ampliamente con la intertextualidad). Su estudio deriva en algunas consideraciones sobre el exilio, tema-problema que atraviesa a los tres autores de modo que reflexiona tanto sobre Cortázar y Lautréamont como, indirectamente, sobre su propia obra. En este trabajo exploro entonces los múltiples puntos de contacto entre estos dos escritores bajo la estela de la lectura de *Los cantos de Maldoror*.

Palabras clave: literatura fantástica – estética - intertextualidad – tema del doble – exilio

Introducción

En el cuento “El otro cielo”, publicado en 1966 dentro de su libro *Todos los fuegos el fuego*, Julio Cortázar nos presenta a un protagonista que cuenta sus pasajes entre dos “cielos”: el de la vida diurna, donde trabaja como corredor de Bolsa, vive con su madre y se encuentra con su novia Irma; y el de la vida nocturna, el cielo artificial de las galerías, de

los bares, del juego, de las prostitutas. Estos dos cielos representan dos cronotopos⁶¹ muy diferenciados entre sí. Por una parte, un cielo pertenece a un tiempo contemporáneo: al Buenos Aires de los años '40, que transita el fin de la II Guerra Mundial. En cambio, el otro cielo, el artificial, pertenece al París de fines del siglo XIX, en los albores de la guerra franco-prusiana⁶². De este modo, bajo el cielo del día transcurre la vida de este narrador como corredor de Bolsa, entre su trabajo y la casa de su madre o su novia, en un ir y venir de constante rutina. El cielo artificial de las galerías, por el contrario, parece más cercano, se visualiza como un interior protector en contraste con un exterior amenazante: el crudo invierno parisino, la inminencia de la guerra contra Prusia y la alarma por Laurent, un asesino de prostitutas que rondaba el barrio de las galerías.

En el presente trabajo me interesa centrar la atención en la lectura que realiza Alejandra Pizarnik de este cuento. La poeta escribió sólo dos ensayos a propósito de la obra de Cortázar. El primero se publica en 1963 y es un ensayo-reseña de *Historias de cronopios y de famas* (1963), obra en la que según Pizarnik se “alía[n] perfectamente el humor y la poesía” ([2001] 2003: 197). Luego en 1968 la escritora publica un breve artículo titulado “Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: El otro cielo”, en *La vuelta a Cortázar en 9 ensayos*⁶³, que es el texto en el que centro mi atención. Pizarnik señala fundamentalmente dos aspectos de este relato de Cortázar: por una parte, las discontinuidades de espacio y tiempo y, por otra, el tema del doble. No obstante, resulta más significativa la lectura que ella realiza de este cuento a partir de sus alusiones a *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont. El objetivo de este estudio es indagar en las afinidades estéticas que se derivan del peculiar análisis que realiza Pizarnik de este cuento de Cortázar.

La lectura de Alejandra

⁶¹ Empleo la noción de “cronotopo” siguiendo la definición que propone Mijaíl Bajtín: “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (1989: 237).

⁶² Varios críticos han señalado la proximidad de este cuento con *Rayuela* (1963), en tanto en ambos escritos participan de dos lugares, París y Buenos Aires, aunque ese sea el único punto en común de estos dos textos. Si bien las referencias a las dos ciudades son explícitas, la temporalidad se deduce a partir de la alusión a acontecimientos históricos como por ejemplo la II Guerra Mundial o la guerra franco-prusiana.

⁶³ Este libro, como recuerda Néstor Tirri –uno de los escritores que participó en su edición-, fue quizás uno de los primeros que exclusivamente reunía artículos críticos sobre la obra de Cortázar. En este volumen participaron otros críticos como Noé Jitrik, Antonio Pagés Larraya, Graciela Maturo, entre otros. (cfr. Tirri, 2014).

1. Las discontinuidades de espacio y tiempo y el problema del doble

En su lectura del cuento “El otro cielo”, Pizarnik apuntaba lo que ella llamaba “discontinuidades de espacio y tiempo”. La escritora atribuye esa deriva del narrador de un cronotopo a otro a la propia imaginación del protagonista, es decir, lo concibe como un “exilio imaginario”⁶⁴: se trata, en sus palabras, de “[l]a probabilidad (incluso la certidumbre) de que una de las historias consista en situaciones imaginarias del narrador-protagonista” ([2001] 2003: 245). Para Pizarnik esas visitas a la Galerie Vivienne y a su compañera Josiane que reside allí en una buhardilla serían parte del recorrido de este “viajero mental”.

Algunos pasajes del relato confirmarían esta hipótesis de lectura, puesto que el narrador sugiere cierto grado de imaginación, ya sea en el sentido figurado de rememoración o en el sentido literal de creación⁶⁵. No obstante, al margen de esos pasajes cuya calculada ambigüedad podría afirmar la lectura pizarnikeana, no se observan muchos indicios que conduzcan a considerar ese *otro cielo* como un producto de la imaginación del narrador. Antes bien, muchas veces el giro de la escena se produce como un fluir entre un mundo y otro. Se introduce en el relato una dimensión fantástica que el narrador concibe simplemente como una “facultad” que dice haber poseído y luego perdido, según lo explica al inicio del relato: “Me ocurría a veces que todo se dejaba andar, se ablandaba y cedía terreno, aceptando sin resistencia que se pudiera ir así de una cosa a otra. Digo que me ocurría, aunque una estúpida esperanza quisiera creer que acaso ha de ocurrirme todavía” (2004: 313). Ese suceso extraordinario que le permitía al narrador transitar entre dos mundos tiene lugar gracias a su infatigable andar por las calles sin rumbo fijo y al impulso

⁶⁴ Esta idea de exilio sobrevuela el libro *Todos los fuegos el fuego*, en el que aparece este cuento, por ejemplo: en “La autopista del sur” los personajes se ven impedidos de regresar a París y forzados a construir una nueva comunidad a la que, una vez aferrados, se ven obligados a abandonar; en “La salud de los enfermos” el exilio opera de manera inversa: es la madre quien va quedando “exiliada” dentro de la casa a medida que el resto de la familia parte (es decir, muere); en “La señorita Cora” Pablo queda obligado al eterno exilio dentro de una clínica cuya única salida será la muerte.

⁶⁵ Los pasajes que se pueden leer según esa hipótesis serían los siguientes: “cuando estaba a punto de dormirme en mi pobre cuarto con su almanaque ilustrado y su mate de plata como únicos lujos, me preguntaba por la bohardilla y no alcanzaba a *dibujármela*” (2004: 318); y más adelante, dice: “si en un momento dado *me propongo* la imagen de Josiane, es para verla entrar conmigo en el café” (2004: 318-319), y finalmente: “la primera imagen que *se me ocurre* de Josiane” (2004: 320; la cursiva es mía). Si revisamos los términos resaltados en estas citas, parecen hacer alusión a procesos como la invención a través de la imaginación según sugiere Pizarnik. Sin embargo, también pueden interpretarse en el sentido de rememoración y en ese caso nos ubicaríamos dentro del paradigma de lo fantástico, en el que el otro cielo no es imaginado o soñado sino real y contiguo al de Buenos Aires de los años ‘40.

de su propio deseo, en tanto ese *otro* cielo constituía una suerte de refugio, un lugar donde era posible aproximarse a eso que llaman “felicidad” (2004: 323)⁶⁶: “bastaba ingresar en la deriva placentera del ciudadano que se deja llevar por sus preferencias callejeras, y casi siempre mi paseo terminaba en el barrio de las galerías cubiertas, quizá porque los pasajes y las galerías han sido mi patria secreta desde siempre” (2004: 313-314).

Sin embargo, ese amable transitar entre dos cielos sufre una fisura. En principio, la figura amenazante de Laurent, el asesino que ronda el barrio de las galerías, constituye un beneficio para el protagonista porque le permite compartir más tiempo con Josiane. Como explica Pizarnik:

La patria secreta consiste en su partición en *maravillosa* (tiempo sin horas, tiempo con Josiane, ángeles de la pequeña galería...) y en *siniestra* (las nevadas y el frío parecen solidarizarse con el matador y el afuera se torna una alegoría de lo amenazante). El corredor de bolsa no puede no sentir gratitud por *lo siniestro*, puesto que para él significa complacerse sin límite de tiempo con la compañía de Josiane. ([2001] 2003: 248; cursivas en original)

Estos juegos entre el espacio abierto y el cerrado, entre una cara maravillosa y otra siniestra, comienzan poco a poco a perder sus límites y a mezclar los opuestos, especialmente en relación con el pasaje de un cielo a otro. La amenaza –ese lado siniestro del otro cielo- empieza a tornarse muy cercana, en parte por la proximidad del asesino Laurent, en parte por la creciente tensión con Prusia. El narrador entonces ya no encuentra el reposo y la libertad esperados en ese otro cielo: “algo me obligaba a demorarme junto a mi madre y a Irma, una oscura certidumbre de que en el barrio de las galerías ya no me esperarían como antes, de que el gran terror era el más fuerte” (2004: 333-334). Luego ambos mundos comienzan a confundirse: el otro cielo invade la cotidianeidad del narrador en Buenos Aires cuando oye a sus compañeros de la Bolsa hablar sobre Laurent. En este punto, Pizarnik es una de las pocas críticas que centra su atención en esta difusión de los límites entre los dos cielos:

⁶⁶Zita Arenillas Cabrera llama la atención sobre la urbanidad de ambos espacios y realiza una interesante oposición: París como el cielo próximo, cerrado – Buenos Aires como el cielo lejano, abierto. En palabras de la autora: “la oposición espacio abierto – espacio cerrado refuerza esa bipolaridad en la forma de ser del personaje: fuera tiene que responder como hijo y como novio formal; dentro puede dar rienda suelta a sus fantasías y deseos frustrados” (2008: 141).

Tan cierto es que *todo parecía ordenarse en torno al gran terror del barrio* que hasta el lenguaje finaliza empobrecido: se dicen *frases sueltas que enseguida son Laurent*. El lenguaje del terror se propaga al otro extremo de la narración y también los colegas y clientes del corredor de bolsa no hablan sino de Laurent. Esta fugaz o intempestiva traición al principio de la simetría (el aquí y el allá perfectamente divididos) atestiguan un sentido del tiempo y del espacio bastante temible por lo relativo ([2001] 2003: 247-248; cursivas en original, indican frases citadas del cuento).

Pizarnik apunta hacia otro de los nervios de este relato: el miedo. El deseo y el temor son las dos pulsiones que recorren el texto y modulan el accionar del protagonista: es el deseo y al mismo tiempo el miedo a la transgresión. La invasión de una esfera sobre la otra despierta una alerta en el narrador pero el peligro parece evidenciarse ante la aparición de un personaje al que simplemente llaman el “sudamericano”. El protagonista siente una suerte de empatía y atracción hacia ese misterioso personaje desde su primer “encuentro” con él:

yo miré con más atención y lo vi pagar su ajenjo echando una moneda en el platillo del peltre mientras dejaba resbalar sobre nosotros –y era como si cesáramos de estar allí por un segundo interminable- una expresión distante y a la vez curiosamente fija, la cara de alguien que se ha inmovilizado en un momento de sueño y rehúsa dar el paso que lo devolverá a la vigilia. Después de todo una expresión como ésa, aunque el muchacho fuese casi un adolescente y tuviera rasgos muy hermosos, podía llevar como de la mano a la pesadilla recurrente de Laurent (2004: 321).

En este pasaje citado se empiezan a vislumbrar las múltiples correspondencias entre las figuras mencionadas. Por una parte, se sugiere una fugaz identificación del sudamericano con Laurent, que es otra figura amenazante de difícil aprehensión. Por otra parte, la descripción del sudamericano se asemeja a la imagen que narrador da de sí mismo cuando, siendo adolescente, se asomaba al Pasaje Güemes⁶⁷. Al mismo tiempo el narrador es un sudamericano en París⁶⁸ y esa semejanza en la condición de extranjero es lo que lo

⁶⁷ La descripción que brinda el protagonista de sí mismo en su “adolescencia al borde de la caída” (Cortázar 2004: 315) recuerda también a Mervyn, la joven víctima de Maldoror en el canto VII (Lautréamont 1988).

⁶⁸ Rodríguez Monegal explica más detalladamente esas correspondencias: “el “yo” de Buenos Aires y el “sudamericano” comparten semejantes tendencias voyeurísticas, la misma impotencia para satisfacer sus deseos. Aunque el argentino se casa al fin, resulta bastante claro que ese matrimonio no traerá la satisfacción de sus deseos. El seguirá anhelando el otro cielo de las galerías parisinas, la libertad que tiene su “yo” de 1868. Tendrá tanta envidia de él como el “sudamericano” podría tener de Laurent. Por eso, y de modo similar, en tanto que el “sudamericano” encuentra en la escritura, la transgresión literaria, un equivalente de los crímenes sexuales de Laurent, el “yo” de Buenos Aires encuentra en sus sueños sobre el “yo” de París una

impulsa a acercarse a ese extraño personaje aunque, sin embargo, renuncia a ese deseo: “no me acuerdo bien de lo que sentía al renunciar a mi impulso, pero era algo como una veda, el sentimiento de que si la trasgredía iba a entrar en un territorio inseguro” (2004: 325). Esta vez el temor se impone sobre el deseo ante la sospecha (aunque nunca explícita) de la aparición de un doble.

2. *Los Cantos de Maldoror*

La lectura de este cuento se complejiza más cuando se considera la fuerte intertextualidad que establece, en principio a través de los epígrafes que preceden a las dos partes en que se divide el relato, con la obra *Los Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont. Emir Rodríguez Monegal, en un exhaustivo análisis crítico de este cuento de Cortázar, afirma:

El primer epígrafe revela explícitamente el tema del doble: el fantasma que hechiza a Maldoror es una reflexión especular de sí mismo, de la misma manera que el "yo" Parisino es un reflejo (en el espejo del otro cielo) del de Buenos Aires. El segundo epígrafe parece subrayar explícitamente otro tema: el deseo que arrastra a Maldoror a recorrer el barrio de las galerías cerradas tras la figura de Mervyn, como arrastra al "yo" parisino a recorrerlas tras la figura de Josiane (1973)

Pizarnik también continúa la pista que conduce desde los epígrafes hasta las múltiples alusiones que en el cuento se realizan a *Los Cantos de Maldoror*. La figura del sudamericano, cuyo nombre según el narrador “al fin y al cabo era un nombre francés” (2004: 336), se interpreta como un espejismo de Isidore Ducasse, escritor al que conocemos bajo el seudónimo de Conde de Lautréamont⁶⁹. Así como el sudamericano podría ser compensación para sus frustraciones” (1973).

⁶⁹ Rodríguez Monegal señala interesantes correspondencias entre Cortázar y Lautréamont: “Isidore Ducasse se convierte en el doble, especularmente invertido, de Cortázar. En tanto que aquél nació en Montevideo (1846), de padres franceses, Cortázar nació en Bruselas (1941) de padres argentinos. Ducasse fue educado en Francia y se convirtió en escritor francés, en tanto que Cortázar fue educado en Buenos Aires y se convirtió en escritor argentino. El *aquí* y *allí* tienen significaciones simétricamente opuestas para Lautréamont y Cortázar, como la izquierda y la derecha en las imágenes especularmente opuestas. Para Ducasse, que escribe en francés para un público francés, París es siempre *aquí*, y la región rioplatense en que nació es siempre *allí*; para Cortázar, que escribe en español y para un público hispanico, Buenos Aires es *aquí* y las orillas del Sena son *allí*. Si se descodifica el seudónimo de Lautréamont como *L'autre monde* (el otro mundo = el otro cielo), el seudónimo apunta a América del Sur, el otro mundo del que viene el "montevideano", en tanto que para Cortázar como escritor, América Latina es su mundo, el *aquí* eterno de su literatura. (Que Cortázar esté radicado en Francia desde hace mis de veinte años, que se haya hecho ciudadano francés últimamente, son accidentes de su

Ducasse, el asesino Laurent (cuyo nombre parece abreviar el otro) podría representar ese doble oscuro del escritor que emergió como Conde de Lautréamont. A esas duplas sumaríamos la del narrador en sus dos versiones, la bonaerense y la parisina. Las correspondencias, cuanto más se analizan, más se bifurcan y multiplican.

A propósito del primer epígrafe, Pizarnik enfatiza cómo Maldoror debe enfrentarse a ese doble que no es más que su propia sombra. Esto explicaría por qué el narrador de “El otro cielo” reprime su deseo de acercarse al sudamericano: esa transgresión, ese ingreso a un “territorio inseguro”, supone el riesgo de perder la memoria o la identidad. Sin embargo, al desoír este deseo, el impulso que lo transporta de un mundo a otro se debilita y su acceso al otro cielo se tornará cada vez más difícil. Incluso, en ocasiones, agobiado por la amenaza de Laurent y de la guerra, es decir por el temor, ni siquiera lo buscará: “empecé a sentir que el barrio de las galerías ya no era como antes el término de un deseo, cuando bastaba echar a andar por cualquier calle para que en alguna esquina todo girara blandamente y me allegara sin esfuerzo a la Place des Victoires” (2004: 333). Más adelante, en su último viaje al otro cielo, cuando se descubra la verdadera identidad del llamado “Laurent” –“un marsellés de pelo crespo” (2004: 334) que además se llamaba Paul-y el narrador escuche sobre la muerte del sudamericano, el quiebre será ya definitivo:

las dos muertes que de alguna manera se me antojaban simétricas, la del sudamericano y la de Laurent, el uno en su pieza de hotel, el otro disolviéndose en la nada para ceder su lugar a Paul el marsellés, y eran casi una misma muerte, algo que se borraba para siempre en la memoria del barrio (2004: 336).

En este punto, hacia el final del cuento, se refuerza la hipótesis de condición de doble del sudamericano, tanto en relación al narrador como a Laurent. Ya exiliado definitivamente del otro cielo, de esa “patria secreta”, reflexiona el protagonista: “algunos días me da por pensar en el sudamericano, y en esa rumia desganada llego a inventar como un consuelo, como si él nos hubiera matado a Laurent y a mí con su propia muerte” (2004: 337). Pizarnik explica entonces la pérdida del otro cielo sintetizando que “[m]urió el hombre, murió su sombra” ([2001] 2003: 250).

La conjunción de tres escritores

biografía, no de su escritura.)” (1973).

En su texto *La teoría del túnel*, escrito a fines de 1947, Cortázar despliega una suerte de arte poética a partir del análisis de los aportes de dos corrientes: el surrealismo y el existencialismo. Me interesa resaltar aquí la especial atención que brinda a dos obras que él considera antecedentes fundamentales de la nueva tendencia narrativa: *Los Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont y *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud.⁷⁰Cortázar se inscribe explícitamente⁷¹ a partir de este texto en la línea del surrealismo aunque sin adherir completamente a esta estética. A la luz de este ensayo no resulta sorprendente la lectura que Pizarnik realiza de “El otro cielo”⁷². De hecho la escritura de ese cuento es una especie de tributo a *Los Cantos de Maldoror* considerando las innumerables referencias al hipertexto y a su autor.

Las afinidades estéticas en las lecturas de las que se alimenta tanto la escritura de Pizarnik como la de Cortázar, se intensifican en la elección de ciertas temáticas comunes. La escritora indaga en cómo se estructura el cuento de Cortázar a partir de dos pulsiones, el deseo y el miedo, que son preocupaciones explícitas en su propia escritura.⁷³Es claro el deseo de refugio y libertad que el narrador persigue en ese *otro* cielo, aunque el deseo nunca se encuentra desligado del miedo: “[a]lgo de este terror se transformaba en gracia, en gestos casi esquivos, en puro deseo” (2004: 316).

⁷⁰ Cortázar subraya cómo en estas obras “*lo poético es lo existencial*, su expresión humana y su revelación como realidad última” (2011: 81; cursivas en original). Luego explica más detalladamente. “el Conde perfora la realidad racional y racionalista [...] y *formula* con el único lenguaje posible una superrealidad que dilata vertiginosamente el ámbito aprehensivo del hombre por vía y como consecuencia de esa fulgurante revelación” (2011: 82; cursiva en original).

⁷¹ Para Saúl Yurkievich, Cortázar se encontraría más bien contaminado antes que adherido a la estética surrealista y ello sería perceptible en: “la intervención del azar, lo premonitorio, los avecinamientos extraordinarios, la errancia onírica, lo mágico, el acercamiento a lo fantástico” (2011: 17), es decir, todos elementos que acercan a una dimensión poética. De hecho, podemos encontrar algunos de estos elementos en el cuento “El otro cielo”, uno de cuyos ambientes -el de Buenos Aires en los años '40- coincide con el contexto de escritura de *La teoría del túnel*.

⁷² Si bien no es posible afirmar que Pizarnik leyó *La teoría del túnel* (un ensayo que, por otra parte, se conoció poco), seguramente ha conversado –en el marco de una profunda amistad- con Cortázar sobre estos temas. Cabe señalar que Pizarnik vivió entre 1960 y 1964 en París y que allí tuvo un estrecho contacto con el escritor. Además, excelente lectora del francés, ella ha leído *Los cantos de Maldoror* en su versión original y es conocida la fuerte influencia que ejerció sobre su obra. Por lo tanto, la conexión entre estos tres escritores (Lautréamont, Pizarnik y Cortázar) no se deriva simplemente de algunas afinidades de sus textos sino que ha sido cultivada y discutida.

⁷³ En una entrevista que le realiza Marta Isabel Moia, Pizarnik explica: “Proust, al analizar los deseos, dice que los deseos no quieren analizarse sino satisfacerse, esto es: no quiero hablar del jardín, quiero verlo. Claro es que lo que digo no deja de ser pueril, pues en esta vida nunca hacemos lo que queremos. Lo cual es un motivo más para querer ver el jardín, aun si es imposible, sobre todo si es imposible” ([2001] 2003: 312).

El lado siniestro de ese París de fines del siglo XIX se encarnaba en la crudeza del invierno, en la inminencia de la guerra y en la amenaza de Laurent. Desde la lectura de Pizarnik, este asesino sería como la Muerte misma: “como ella, Laurent actúa desde lo oculto, y nadie sabe ni comprende por qué ni cómo ni para qué irrumpe, actúa inexplicablemente, y desaparece” (Pizarnik [2001] 2003: 248). Este paralelismo acentúa la tensión entre el deseo y el temor, entre el impulso de la vida y el impulso de la muerte. Precisamente, el punto más intenso⁷⁴ de la narración se produce cuando el protagonista junto a Josiane y otros amigos de la galería Vivienne deciden ir a presenciar la ejecución de un preso condenado a la guillotina. En ese acto, en esa decisión del grupo, hay una transgresión que tendrá altos costos para el protagonista:

me fue invadiendo algo que era como un abandono, el sentimiento indefinible de que eso no hubiera debido ocurrir de esa forma, que algo estaba amenazando en mí el mundo de las galerías y los pasajes, o todavía peor, que mi felicidad en ese mundo había sido un prelude engañoso [...] para caer poco a poco en Laurent, para derivar de la embriaguez inocente de la Galerie Vivienne y de la bohardilla de Josiane, lentamente ir pasando al gran terror, a la nieve, a la guerra inevitable [...] de alguna manera eso era un término, no sabía bien de qué porque al fin y al cabo yo seguiría viviendo, trabajando en la Bolsa (2004: 330-331)

La transgresión de este narrador es asistir a la escenificación de la muerte; se trata de un pasaje que además se asemeja a la escena final de *Los cantos de Maldoror* en la que el joven Mervyn es asesinado en un espectáculo a la vista de todos. Esa escenificación que reclama un final para el acceso al otro cielo, preanuncia las otras dos muertes simétricas: la real del sudamericano y la figurada de Laurent. Sin más alternativas, el protagonista comprende que ya no podrá regresar al otro cielo ni escapar del tejido que lo ata a su madre, a su esposa y a su trabajo. El temor entonces frente a tamaña pérdida lo impulsa a la escritura. En este punto, también son muy cercanas las reflexiones que Pizarnik ensaya sobre su propia escritura: “escribo para que no suceda lo que temo; para que lo que me hiere no sea [...] el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además *reparar*.

⁷⁴ Para Pizarnik el momento más tenso e intenso del cuento se produce cuando el narrador se encuentra por primera vez con el sudamericano y debe optar por acercársele o ignorarlo. Ante la sospecha implícita de su condición de doble, el protagonista opta por mantener la distancia y luego descubre en esa elección un error. En mi hipótesis de lectura en cambio considero que si bien el momento que señala Pizarnik claramente presenta tensiones, su decodificación permanece para el narrador en el campo de las suposiciones. Por el contrario, en esta última escena en la que presencian la muerte el protagonista interpreta el fin de algo, es decir, el exilio definitivo del otro cielo.

Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura” ([2001] 2003: 312; cursivas en original).

Quizás el pasaje más revelador que Pizarnik escribe a propósito de este cuento sea el siguiente:

el conflicto se multiplica pues el soñador teme abandonarse indivisiblemente a su íntimo llamamiento. Es verdad que su llamamiento o reclamo incluye meras fantasías, pero en cambio son muy reales la soledad y el sentimiento del exilio de estas criaturas que exigen de lo imaginario aquello mismo que un poeta del lenguaje, esto es: que sea su verdadera patria (2001: 247).

Ese exilio se transforma en el punto de contacto más alto entre *Los Cantos de Maldoror*, “El otro cielo” y la poética de Pizarnik. El narrador-protagonista de este cuento acepta su derrota y termina diluyéndose en una rutina preestablecida de trabajo y en el acatamiento de las normas sociales mediante su casamiento con Irma. Es un abandonarse con resignación al orden impuesto⁷⁵: el sentimiento de soledad es inmenso y la claudicación equivale, en cierto modo, a la muerte de la que tanto huyó en el otro cielo.

Este exilio definitivo de ambos cielos –puesto que en ninguno encuentra ya descanso- impulsa al narrador a buscar refugio en los recuerdos y en la escritura. Los restos de ese *otro cielo*, que su memoria se empeña en recuperar en tanto ahora se erige como paraíso perdido, se transforman en escritura, como un frágil intento de reparación y como el único camino posible de regreso a esa “verdadera patria”.

Bibliografía

- Arenillas Cabrera, Zita. 2008. “Desdoblamiento espacial en *El otro cielo* de Julio Cortázar” en *Revista de Filología Románica*, Universidad Complutense de Madrid, anejo VI; pp. 135-143.
- Bajtín, Mijail. 1989. “Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica” en *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus; pp. 237-409.

⁷⁵ En los textos de Lautréamont y Pizarnik, por el contrario, no hay resignación sino resistencia y en todo caso alianza con la muerte.

- Cortázar, Julio. 2004. *Todos los fuegos el fuego* en *Cuentos Completos*, Tomo 2, Buenos Aires: Punto de Lectura. 185-337.
- , 2011. *La teoría del túnel*, en *Obra Crítica I*, Biblioteca Julio Cortázar, Buenos Aires: Alfaguara; pp. 21-115.
- Lautréamont. 1988. *Obra Completa*. Madrid: Akal.
- Moia, Marta Isabel. [2001] 2003. “Algunas claves de Alejandra Pizarnik” (entrevista) en *Prosa Completa*, Ana Becció (ed.), Barcelona: Lumen; 311-315.
- Pizarnik, Alejandra. [2001] 2003. “Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar: *Historias de cronopios y de famas*” y “Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: *El otro cielo*” en *Prosa Completa*, Ana Becció (ed.), Barcelona: Lumen; 197-201 y 245-251 respectivamente.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1973. “Le Fantôme de Lautréamont” en *Revista Iberoamericana*, N° 84-85, julio – diciembre de 1973; pp. 623-639. Consultado en: http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/iberoamer/latino_84.htm (08/07/14)
- Tirri, Nestór. 2014. “Cortázar y Pizarnik: lazos de afinidad creativa” en suplemento “ADN Cultura” del diario *La Nación*, Buenos Aires, 07 de febrero de 2014. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1661896-cortazar-y-pizarnik-lazos-de-afinidad-creativa> (08/07/14)
- Yurkiévich, Saúl. 2011. “Un encuentro del hombre con su reino” en *Obra Crítica I*, Biblioteca Julio Cortázar, Buenos Aires: Alfaguara; pp. 7-20.

Cortázar y Denevi: maneras de escribir lo fantástico

Dupont Virginia

Universidad Nacional del Comahue

Resumen

Los textos “Charlie”, de Marco Denevi, y “La banda”, de Julio Cortázar, admiten ser leídos como relatos fantásticos. Para demostrarlo consideraremos como herramientas de análisis la distinción entre hecho y acontecimiento propuesta por Marcelo Cohen; los silencios en la literatura fantástica, establecidos por Rosalba Campra y el concepto de ironía narrativa, planteado por Lauro Zavala.

Mediante el reconocimiento y la comparación del modo en que se trabaja el extrañamiento, las indefiniciones en la situación comunicativa, los vacíos en la cadena causal de los hechos y los finales truncos en ambas narraciones fundamentaremos esa posibilidad de lectura. Complementarán nuestra lectura la diferencia entre hechos y acontecimientos, especialmente la imposibilidad de transformar unos en otros, y la necesidad de descubrir la ironía narrativa implícita.

Palabras clave: literatura fantástica - silencios - ironía narrativa - hechos y acontecimientos.

Introducción

Bajo la denominación “literatura fantástica” hallamos un corpus amplio y variado de textos. En algunos proliferan seres extraños (apariciones, vampiros, fantasmas), en otros hay hechos tan inexplicables que hasta sus propios protagonistas dudan de haberlos vivido y, en otros, situaciones banales adquieren ribetes insospechados. Los textos de Marco Denevi y Julio Cortázar que analizaremos son de este último tipo.

El elemento perturbador que irrumpe en la cotidianeidad de los personajes consiste en la imposibilidad de convertir un “hecho” vivido en “acontecimiento”. Esta distinción, altamente productiva para pensar los textos fantásticos, es propuesta por Marcelo Cohen y comentada por Pampa Olga Arán (2009) en “Lo unido y lo enhebrado. Para una teoría del fantástico literario contemporáneo”. Dirá esta autora: “Los hechos objetivan y cuantifican el mundo (como en la ciencia); el acontecimiento es singular, irrepitible y funda el estatuto del sujeto. Un relato no debería establecer los hechos (léase contra la filosofía del género policial), sino establecer el sentido de los acontecimientos...” (2009: 24). Esta impotencia afecta tanto al narrador como a los personajes y, por lo tanto, también al lector.

Rosalba Campa en “Los silencios del texto en la literatura fantástica” (1991: 49-73) plantea cuatro materializaciones del silencio. La primera se relaciona con la situación comunicativa interna del relato. La segunda se refiere a los finales truncos de las frases o los hechos. La tercera apunta a los vacíos o inconsecuencias en la cadena causal. Y por último, la cuarta manifestación remite a la construcción del extrañamiento entendido como ignorancia irreductible de lo que está ocurriendo. En este trabajo habremos de apropiarnos de esta herramienta conceptual para observar cómo se construye en los textos la ambigüedad propia del relato fantástico.

A estos conceptos debe sumarse la noción de ironía narrativa, tal como la propone Lauro Zavala (1992). Este tipo de ironía, directamente relacionado con el “extrañamiento” (pero entendido como desautomatización de la percepción, es decir, como lo entendían los formalistas rusos) permite reforzar la verosimilitud al hacer convivir en los textos perspectivas divergentes.

Los textos literarios que abordaremos serán “La banda”, de Julio Cortázar (2004) y “Charlie”, de Marco Denevi (2007). El primero fue publicado en *Final del juego*, en 1956. “Charlie” pertenece a *Hierba del cielo* y fue publicado en 1973. En el relato de Denevi lo misterioso es la identidad del narrador y la clarividencia de Cora Roca/señora de López Zinny con respecto a Carlos Squilla. Carlos, un joven taxista de agraciada figura y pocos estudios, pretende interesadamente enamorar a esta señora mayor y de buen pasar económico. Su plan parece surtir efecto. Pero, inesperadamente, la mujer, que es escritora, deja en el taxi un relato mecanografiado sobre la historia vivida con Carlos donde quedan demostradas las reales motivaciones del personaje masculino.

En el caso de “La banda” lo perturbador es la inclusión de un número musical (la presentación de la Banda de Alpargatas) antes de la exhibición de una película de Anatole Litvak. Esta situación le permitirá al protagonista de la historia, Lucio, reflexionar sobre lo real, lo aparente y lo cotidiano. Quien narra es un amigo de Lucio, que refiere esa experiencia y trata de reconstruir la lógica que une este hecho con su desaparición.

“Charlie”

En el relato “Charlie” la situación enunciativa interna es el espacio privilegiado en el que se instala el hecho misterioso. El cuento de Cora Roca, olvidado o abandonado, es la única evidencia material del mismo.

En el extenso relato de Denevi alternan la tercera persona omnisciente con la primera protagonista. Sin embargo, la tercera persona revela las opiniones y percepciones de Carlos Squilla. A modo de ejemplo:

...se pusieron a hablar en francés. La vieja lo hablaba de corrido y con un acento gangoso. Parecía una de esas putas que salen en las películas de Jean Gabin, qué actorazo. A él le hacía el efecto de que la vieja estaba diciendo porquerías. Mucho grugrugrú, pero en cristiano quién sabe lo que significaba. Para que no creyesen que le metían el perro en francés, se sonreía de costado con una mueca cachadora. (2007:38).

La primera persona aparecerá dos veces: primero, en una breve intervención y, luego, en diálogo con una segunda persona identificada con el vocativo “flaco”. En este pseudo-diálogo Carlos reinterpreta los hechos, quitándoles toda su carga de mala intención. Asimismo, le revelará a su desconocido interlocutor y también a nosotros, los lectores, que lo previamente leído en tercera persona, es decir el comienzo del relato de Denevi, es, en el mundo narrado, un cuento llamado “Charlie”, escrito por Cora Roca, seudónimo de la señora de López Zinny. Este relato, una copia mecanografiada, habría sido hallado por Carlos en el asiento trasero del taxi que maneja. Le dirá a su interlocutor: “muchas cosas son puro grupo, pero no interesa, son cosas que ella se imaginó que pasaban en la agencia. A mí lo que me pone fulo es toda esa roña que me echa encima” (2007:57).

El texto nos plantea una situación similar a la de *El Quijote de la Mancha*: un relato enmarcado en el que el personaje lee lo que se escribió sobre él, lo comenta y, en este

caso, discute, no los hechos, pero si la intención que se les atribuye. Pero, a diferencia del Quijote, para quien es natural y esperable que se narren sus hazañas, Carlos se siente desnudado en el relato de Cora Roca, se muestra ante su interlocutor como una víctima de la mala interpretación de la mujer: "...yo creo que lo escribió nada más que para joderme a mí. Para hacerme ver que yo, para ella, era un cafisito y que me había junado de entrada. Yo no sé, tan inteligente y mirá cómo viene a equivocarse conmigo." (2007:57).

La narración prosigue en tercera persona omnisciente. Carlos se exaspera por haber sido descubierto y se indigna: "Fue al cuarto de baño y se peinó con una ira fría y lúcida, una ira dispuesta a cualquier crimen" (2007: 60). Así se prepara para no dejar escapar su próxima presa, un médico que le ha insinuado su interés en ocasiones anteriores.

Esta intervención de la tercera persona nos reinstala en la compleja situación enunciativa interna. En efecto, asignarle identidad a este narrador es sumamente problemático. Cabe la posibilidad de que sea un nuevo narrador cuya voz, sin embargo, fuera sospechosamente parecida a la de la primera parte del relato.

Aunque una opción más interesante sería suponer que es Cora Roca quien sigue narrando. En ese caso, la lectura fantástica se afianza y adquiere un giro metatextual. Carlos Squilla se nos aparece como un personaje díscolo y disconforme con el rol que le asigna su creadora, aunque su rebelión consista sólo en dejar constancia de su desacuerdo. El efecto destabilizador de este recurso pone en jaque la credibilidad debida al narrador y, por lo tanto, la certeza de que lo narrado sea "real", al menos dentro de ese mundo. Miguel de Unamuno, en *Niebla*, y Luigi Pirandello, en *Seis personajes en busca de un autor*, han apelado a este recurso con fuerza y efectividad.

Una tercera opción sería considerar a todo el relato como presentado por un solo narrador, impersonal e innominado. Un narrador posmoderno, en definitiva, que no asumiera las tareas de identificarse con lo narrado y de tratar de convencer al lector sobre su punto de vista. El distanciamiento irónico entre quien cuenta y lo contado funcionaría así como silencio o tarea para el lector: decodificar la relación implícita entre estos dos elementos y aceptarla o rechazarla.

El segundo tipo de silencio que construye el relato se refiere a la cadena causal y tiene fuerte relación con el anterior. En los fragmentos narrados por Carlos éste se interroga sobre la intencionalidad de la escritora, sobre por qué y para qué escribió el relato en

cuestión y no se pregunta por cómo logró reconstruir los hechos, que admite como básicamente ciertos. Mediante este recurso se genera un hueco en la serie causal, se desvía la atención del lector de ese enigma fundamental para enfocarla en otro tema, que, por otra parte, también quedará en el misterio.

Paradójicamente, esta operación sustractiva refuerza la coherencia del texto ya que sirve para dar por sentada la existencia del fajo de papeles escrito por Cora Roca y hallado por Carlos. Asimismo, la existencia de Carlos se afirma en esa acción, pues es él quien la realiza. Teniendo en cuenta lo dicho respecto a la identidad del/los narrador/es, notemos cómo proliferan las ambigüedades.

El silencio que afecta a la cadena causal, por otra parte, sólo atañe al hecho misterioso mencionado. De hecho la causalidad general se abona con referencias a acciones cotidianas, cuyas motivaciones y resultados son previsibles para el sentido común. Obsérvese si no este ejemplo: “Durante un mes fue su chofer. Claro que tuvo problemas, con Domingo y con los demás choferes. Pero nadie, nadie le iba a boicotear la conquista, más peliaguda de lo que se había imaginado, de la vieja” (2007: 39). Como explica Roland Barthes (2014), en su análisis de *Madame Bovary*, lo “real” aparece como connotación en los textos literarios para reforzar la verosimilitud. Aquí, la palabra “problemas” en relación a la situación laboral de un taxista que acaparara a un cliente codiciable connota toda una serie de situaciones, hechos y detalles fácilmente imaginables para el lector, que no precisan ser enunciados y que ayudan a completar la figura del personaje agregándole atributos como constancia, cierta forma de valentía, resolución, astucia, entre otros.

Mediante este manejo de la causalidad se crea un marco de aparente claridad, sostenido y resemantizado por afirmaciones que tienen la pretensión de ser verdades universales, al menos para la construcción de la ética del personaje. Por ejemplo: “Se miró en el espejo y se vio tan buen mozo que el bofetón que acababa de recibir le pareció demasiado injusto...” (2007: 60). Esta apelación al *kaloskagathos*, lo bello y lo bueno necesariamente unidos, degradado a sentido común y regla básica de telenovela se ofrece como justificación irónica de sus acciones.

Estas operaciones distractivas logran difuminar los bordes del misterio: no hay explicación para la omnisapiencia de Cora Roca.

Rosalba Campa le da un significado particular al concepto de “extrañamiento” refiriéndolo a la imposibilidad de conocer lo que ocurre. El extrañamiento así entendido es una característica fundamental del texto. Carlos, el protagonista del relato, y nosotros, los lectores, carecemos de la posibilidad de transformar los “hechos” narrados en “acontecimientos” ya que éstos se niegan a formar un dibujo sólido y estable. En suma, no se puede construir una trama inobjetable (como en los relatos policiales o en los textos científicos) ni se puede constatar o deducir nada en relación a la fundación del sujeto, debido a que no puede determinarse quiénes son los que narran.

La ambigüedad domina la escena porque los hechos, aparentemente, están ahí pero no pueden recibir una interpretación fiable. Se puede aplicar a este texto, entonces, la definición que propone Lauro Zavala, partiendo de conceptos de Tittler:

La ironía es el producto de la presencia simultánea de perspectivas diferentes. Esta coexistencia se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que aparenta describir una situación, y una perspectiva implícita, que muestra el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada. (Zavala 1992: 64-65).

Ahora bien, el término “extrañamiento” tiene un significado insoslayable si lo utilizamos en relación a la literatura. En el famoso artículo de Shklovski (1971) “El arte como artificio” se explica cómo el extrañamiento (“*остранение*”) de los hechos u objetos se logra mediante la acción de representarlos como si fueran algo desconocido, como si fueran vistos por primera vez. Mediante esta operación se desautomatizaría la percepción, generando un efecto estético para el lector.

El extrañamiento, entendido como artificio o mecanismo de producción de efectos/sentidos, opera ampliamente en los textos de Denevi y Cortázar. Sin embargo, cabe destacar que el modo en que se lo trabaja en los dos relatos es diametralmente opuesto al que describe Shklovski. Aquí los juicios de valor y las afirmaciones categóricas son presentados como si fueran evidentes y compartidos por el lector con lo cual le genera una distorsión de su punto de vista.

Dentro de esta misma operación de desautomatización también se inscribe el manejo verista del sociolecto y cronolecto de los personajes. El habla porteña, con giros típicos y algún que otro término lunfardo, y la mención de objetos y personajes de la época

conforman el ambiente donde se desarrolla la historia. De los ejemplos ya aducidos extraemos: vieja, Jean Gabin, actorazo, en cristiano, metían el perro, cachadora, joderme, cafisito, junado, fulo, roña, etc.

Este ambiente no parece capaz de evocar nada misterioso e incluso podría esperarse del mismo un relato costumbrista urbano, al estilo de los *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt. La contradicción entre lo esperable y lo que el relato propondrá fortalecerá la sensación de extrañamiento.

La elección de los nombres de los personajes también tiene que ver con el extrañamiento, entendido en sentido formalista. El nombre del protagonista masculino, Carlos, aparentemente provendría del germánico y significaría viril, varonil. Su apellido, entre otros significados menos sugestivos, puede relacionarse con el verbo “esquilar” (es decir, cortar la lana de un animal) y con el sustantivo “esquila” (campana, cencerro). El primer sentido se relaciona de un modo transparente con la intención del personaje de sacar ganancia (recordemos que “lana” en lunfardo significa dinero); en cuanto al segundo, podemos pensar que Carlos responderá ante la acción de la escritora como un instrumento musical.

Por otra parte, el sobrenombre Charlie es analizado por el personaje mismo (evidente advertencia del autor para, también en este texto, prestarle atención especial a la elección de los nombres). Carlos lo considera nombre de guerra de *gigoló*, lo rechaza en un momento y luego decide adoptarlo, mostrando así las indecisiones del personaje para aceptar el papel que se le propone. Es sugestivo que, en el momento de embriaguez en que la señora de López Zinny le endosa ese sobrenombre, Carlos reaccione llamándola también con un mote: “bicho”. Este término es evidentemente despectivo y el personaje lo repite en distintos momentos.

En relación a Cora Roca, ese pseudónimo anagramático, surgen asociaciones simples: corazón y piedra. Estos términos se acomodan con facilidad al carácter de la escritora capaz de develar un alma miserable y malintencionada, aunque para ello deba también poner en evidencia bajezas propias.

Como bien dice Zavala, en la percepción de la ironía que no aparece explícitamente señalada por el narrador el rol del lector es fundamental. En el caso de “Charlie” esto es evidente pues debe aceptar el pacto ficcional y compartir los prejuicios de

quien cuenta la historia y, al mismo tiempo, no perder de vista los silencios que se le presentan. Puede entonces decirse que en este relato se hace un manejo irónico del verosímil tanto en el nivel de la convencionalidad discursiva (con su situación comunicativa interna compleja), en el nivel de los estereotipos culturales (exhibiéndolos y poniéndolos así en tensión) y en el nivel de las convenciones genéricas (propiciando y negando simultáneamente la posibilidad de una lectura ingenua o unívoca del texto).

“La banda”

En “La banda” hallamos una situación enunciativa interna aparentemente menos compleja que en “Charlie” debido a que hay un sólo narrador. Sin embargo, este narrador en primera persona testigo obliga al lector a intentar reponer lo que no se dice.

El primer silencio, entonces, tendrá que ver con la identidad del receptor. Una posible respuesta es que el receptor ideal es el protagonista, Lucio. El narrador expresa su intención de ayudarlo con el relato “por si le es útil a la distancia, por si aún anda vivo en Roma o en Birmingham” (2004:78), con lo cual, indirectamente, parece instalarlo en ese rol. Pero también podría suponerse que, en realidad, el texto es un soliloquio cuyo verdadero destinatario es el narrador mismo intentando defender su visión tranquilizadora, “coleóptera”, de la realidad. Al desestimar la relación (sugerida por él mismo) entre el episodio del cine y la desaparición de Lucio y al asignarle una razón trivial abonaría esta probabilidad.

Por otra parte, la dedicatoria: “A la memoria de René Crevel, que murió por cosas así” (2004:78) nos propone nuevos interrogantes. Nos preguntamos quién y para qué instala ese paratexto allí. El narrador no hace mención al mismo y, salvo que sea una alusión velada al posible suicidio de Lucio, suponemos que no podríamos adjudicárselo.

En el caso de conferirle el texto a Cortázar (persona y no personaje) nos enfrentaríamos a otra posibilidad de lectura: la de una analogía de tipo político codificada bajo la forma del relato fantástico. La vida porteña durante el gobierno peronista y la tensión de entreguerras, con las amenazas totalitarias en gestación y los vaivenes del surrealismo en su acercamiento al partido comunista, podrían ser las situaciones y tiempos

históricos trasladados aquí. Ciertas pistas avalarían esta posibilidad, como la mención de la marcha El Tala (relacionada con un combate entre fuerzas porteñas y santafecinas) que podría remitir a las disputas entre peronistas y antiperonistas; el situar la historia en 1947, año en que Perón impulsa controvertidas leyes como la de la enseñanza religiosa obligatoria en las escuelas y la de reforma universitaria (recordemos que dos años antes Cortázar había renunciado a su puesto de profesor universitario por razones evidentemente políticas). El suicidio de Crevel ocurre en un momento, 1935, que puede ser percibido como similarmente opresivo.

Una tercera alternativa es pensarlo fruto del personaje Cortázar (solución borgeana, evidentemente).

En cualquier caso, cabe preguntarse sobre el referente del adverbio “así”. Podemos pensarlo en relación a los “hechos” narrados o a estos mismos pero pensados como “acontecimientos”, volviendo a la distinción propuesta al comienzo del trabajo.

El relato no resuelve ni esta ambigüedad ni las anteriormente planteadas, referidas a la situación comunicativa interna. De esta manera las respuestas posibles no se anulan entre sí dando lugar a una verdad indiscutible. Esa coexistencia, recordemos, puede ser entendida como una forma de ironía cuyo sentido debe develar el lector para encontrar la visión de mundo sustentada en el texto.

En nuestro caso no despreciamos la potencial lectura política del texto, ni tampoco el acercamiento al surrealismo que intuimos en la mención de uno de sus destacados representantes, pero perseveramos en atender especialmente a su aspecto fantástico.

En relación a los finales truncos, el texto plantea uno insoslayable. No sabemos dónde está Lucio, si vive o ha muerto. En definitiva, de él sólo sabemos fehacientemente lo que el narrador quiere o puede contarnos.

El tercer silencio que abordaremos se refiere a la cadena causal. El hecho que rompe el equilibrio es absolutamente trivial, sin embargo produce en el personaje efectos inesperados haciéndole sentir la vergüenza terminal de ser testigo. Ante la presentación de la banda, Lucio no logrará salir de su asombro. Y, aunque en un primer momento asigne prejuiciosamente la omisión del número musical en el programa a la intención de vender todas las entradas, esta solución tranquilizadora no lo conformará. No podrá dejar de pensar en el hecho extraño y volverá sobre el mismo tratando de darle otro sentido, resolverlo

como acontecimiento. Cuando lo interprete dirá: “Mi inteligencia, si me permitís llamarla así, sintetizó inmediatamente todas las anomalías dispersas e hizo de ellas la verdad...” (2004:80). Esa verdad que logra sintetizar no es una revelación auspiciosa, al contrario, es la constatación de que lo que rechaza en ese espectáculo es idéntico a lo que puebla la vida cotidiana: la fealdad, el engaño, la impostura general. Es decir, lo que está viendo es, en cierto sentido, tan ridículo como su vida y la de la mayoría de las personas. La soledad lo anega, él es el único que ve “así” lo que mira y se siente pusilánime por no quejarse del engaño que lo arrastró a esa situación. Inevitablemente, esa visión hará entrar en crisis su existencia.

Esa resolución asumirá la forma de la analogía, que es ese “otro orden más secreto y menos comunicable” (Cortázar 1994: 368) que permite asociar mundos diversos. Su visión analógica se expande y abarca la vida entera. La peligrosa validez de ésta discute las causas y consecuencias vigentes y desarticula los supuestos: en ese cine-teatro se está representando la dualidad de lo aparente y lo real.

En el espectáculo de la banda, horrible musicalmente hablando y viciado de falsedades (porque se lo oculta al público no interesado y porque muchas de las integrantes no ejecutan sus instrumentos), Lucio ve y entiende que lo que aceptamos como real y cierto no es otra cosa que una convención solidificada por la aceptación general y convertida así en norma, en “la Gran Costumbre”, en palabras del propio Cortázar.

Notemos cómo la música, independientemente de su calidad, funciona como un raro ritual que abre “las puertas de la percepción”. En éste y en otros muchos textos de Cortázar la música permite el pasaje de un lado a otro de la realidad, por ejemplo en “Las ménades”, “Las puertas del cielo” o “El perseguidor”.

Por último, nos centraremos en el modo en que funciona el extrañamiento en este relato. En el estricto sentido planteado por Rosalba Campra este “silencio” es evidente. El narrador, personaje principal de la situación comunicativa, ignora el significado de lo que narra. Cuenta para tratar de entender, aunque sin comprometer su cordura en la acción.

Lucio sufre por su lucidez (la asociación de ideas con la luz es inevitable) y huye de ella momentáneamente: “Por suerte ya no seguía viendo así, por suerte era otra vez Lucio Medina. Pero sólo por suerte” (2004: 82), ya que podría contaminar su mundo cotidiano. Que no sale indemne de la experiencia queda demostrado, primero, por su

intento de explicarla, que es un modo de exorcizar la herida, y, segundo, por el cambio de vida que realiza.

Al intentar explicar la visión de Lucio dirá el narrador: “En esencia (pero justamente lo esencial es lo que se fuga)” (2004: 82). En cambio, nosotros, como lectores, podemos recuperar algo de esa esencia. Teniendo en cuenta la definición de ironía dada por Zavala, podemos pensar en la yuxtaposición de la perspectiva explicitada en lo que se cuenta y de la implícita, que en este caso bien puede incluir no sólo este relato sino también el resto de la producción cortazariana.

Sin embargo, el destino de Lucio permanece en el misterio, como si lo que importara fuera sólo lo revelado.

Considerando al extrañamiento en el sentido dado por los formalistas notamos que se utiliza el mismo recurso, aparentemente simple, analizado en el relato de Denevi. Como cuando formamos una banda de Moebius y al torcionar la cinta de papel creamos nuevas propiedades en el objeto, en este cuento al utilizar el prejuicio concientemente y obligar al lector a ver la historia desde allí se genera una tensión que inquieta y desasosiega. De ese modo la visión mecanizada se contamina y vuelve sospechosa, moviendo al lector a pensar en la veracidad de los preconceptos que sustentan esas afirmaciones. A modo de ejemplo: “Le extrañó que **gente así** sacara plateas en el Ópera” (2004: 79); “las decoraciones de la sala y los balconcitos laterales que le producían **legítimas náuseas**” (2004: 78); “con el **gusto del buen porteño**” (2004: 78)⁷⁶

En el relato hay una figura que funciona como clave de lectura para pensar este recurso y es el planteo del símil del director de la banda como un coleóptero. Cortázar, en distintos textos, utiliza ese vocablo para sintetizar en él la representación de lo anquilosado del ser humano, es decir, lo menos humano del hombre que por definición debe ser flexible, autocreativo, copartícipe de toda la realidad. En este sentido, es revelador que aparezca el coleóptero intentando guiar infructuosa pero aplicadamente ese fragmento de lo real, que es la Banda de Alpargatas. Como una imagen fractal del universo se dibuja el fracaso de la Gran Costumbre que, mal que le pese, no puede obturar los intersticios que permiten visiones analógicas como la que Lucio aprehende al comprobar que “Lo que acababa de presenciar era lo cierto, es decir, lo falso”. (2004:82).

⁷⁶ El subrayado es nuestro.

Conclusiones

“La banda” y “Charlie” son dos relatos riquísimos, plenos de posibilidades interpretativas sostenibles (es decir: no antojadizas).

Estos textos pueden leerse como relatos fantásticos, y esta es la opción que preferimos en nuestro análisis, aunque sin soslayar su evidente relación con el contexto general en que fueron producidos. Por eso, aunque tangencialmente, sugerimos otras perspectivas de lectura. Así, la lectura política o de crítica social es puesta en evidencia al relacionar el mundo narrado con el tiempo y el espacio real descriptos en los mismos. También pensamos en una posible lectura sociológica o de indagación del ser argentino. Al atender a la estratégica manera en que los narradores utilizan afirmaciones prejuiciosas puede darse una idea del modo en que un fragmento de la sociedad, en un momento histórico, se autopercibe.

En lo estrictamente relacionado con la lectura fantástica de los textos podemos señalar que, ante el hecho perturbador, los textos proponen soluciones de escritura similares. Cortázar postula la analogía como modo de traducir lo aparente en real. Aunque, en general, como resultado de esa operación no se obtiene sosiego sino la convicción de que lo cotidiano es siniestro, freudianamente hablando. Tras cada costumbre hay un secreto, algo escamoteado, que cuando puede sale a la luz y busca afirmarse. Denevi pone en juego la autoridad del que habla y nos pregunta por quién dice qué en ese relato. Esta actitud posmoderna, juguetona sólo en apariencia, hace peligrar un concepto fundante: la autoría y la identidad. Así como en el texto de Cortázar el término “coleóptero” era una clave de lectura, en “Charlie” lo es el hecho de que los dos personajes principales tengan seudónimo.

Podría decirse, entonces, que las soluciones de ambos autores no son tan diferentes. Los temas principales de estos relatos serían la apariencia, la realidad, sus límites y la imposibilidad de fijarlos, es decir los inquietantes y permanentes temas de la literatura fantástica, en tanto la discusión de las certezas cotidianas funcionarían como la estrategia elegida para tematizarlos.

Bibliografía:

- Arán, Pampa. 2009. «Lo unido y lo enhebrado. Para una teoría del fantástico literario contemporáneo.» en Elgue-Martini, Cristina y Luigi Volta. *Fantasmas, sueños y utopías en literatura, cine y artes plásticas*. Córdoba: Del Copista: Facultad de lenguas-UNC; 15-29.
- Barthes, Roland. 2014. “El efecto de realidad”. Disponible en: <http://www.farq.edu.uy/slv-i/files/.../Barthes_Roland-El_efecto_de_realidad.pdf>. (Visitado en mayo de 2014) .
- Campra, Rosalba. 1991 «Los silencios del texto en la literatura fantástica.» en Morillas Ventura, Enriqueta (comp). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Estatal Quinto Centenario. Madrid: Siruela; 49-73.
- Cortázar, Julio. 1994 [1970]. “Algunos aspectos del cuento” en *Obra crítica/2*. Madrid: Alfaguara; 368.
- . 2004 [1956]. “La banda” en *Final del juego-Queremos tanto a Glenda*. Buenos Aires: Alfaguara; 78-82.
- Denevi, Marco. 2007 [1973]. “Charlie” en *Cuentos selectos*. Buenos Aires: Corregidor; 21-60.
- Shklovski, Victor. 1971 [1917]. “El arte como artificio” en Sarlo, Beatriz (comp). *Antología del formalismo ruso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina; 7-28.
- Zavala, Lauro. 1992. "Para nombrar las formas de la ironía." Disponible en www.filos.unam.mx/mis_archivos/u8/01_zavala.pdf Visitado en mayo de 2014.