

ARTÍCULO

# ANIVERSARIO DE JULIO CORTÁZAR (1914-1984)

Y DE SU TENSIÓN ENTRE POÉTICAS

---

EDUARDO ÁNGEL ROMANO



EDICIÓN NÚMERO 1 / JULIO - DICIEMBRE DE 2014  
ISSN 2389 - 9794



# ANIVERSARIO DE JULIO CORTÁZAR (1914-1984)

Y DE SU TENSIÓN ENTRE POÉTICAS

EDUARDO ÁNGEL ROMANO

## Resumen

---

Estudiado desde diferentes puntos de vista y en numerosos idiomas, Julio Cortázar es hoy por hoy, objeto de numerosas relecturas a causa del centenario de su nacimiento. Este artículo propone revisar sus orígenes literarios, que hacen parte de un esteticismo a la manera de Mallarmé (los sonetos de *Presencia*, 1938), y que luego se mueve hacia una escritura revolucionaria como Rimbaud o Lautréamont para afirmar que la renovación de la narrati-



va hispanoamericana, llegaría con la poesía de la primera vanguardia (decaenio de 1920) y de origen surrealista. En un precoz texto teórico (*Teoría del túnel*, 1949), ensayó equilibrar su lado onírico con la responsabilidad social que acababa de encontrar leyendo a los filósofos existencialistas (ver: *El existencialismo es un humanismo*, de Jean-Paul Sartre). Entre esas poética diferentes, él desplegará su futura producción, con vicisitudes y autocríticas. En esta oscilación, entre las preocupaciones política y su relación con el arte, es cuando llega la revolución cubana (1959), introduciendo un tercer componente todavía más conflictivo. Esto es lo que trata de articular, con un resultado hartó polémico, en su novela *Libro de Manuel*.

**Palabras clave:** Vanguardia, neo-vanguardia, surrealismo, existencialismo, inquietud política.

## Résumé

---

Étudié des différents points de vue et en plusieurs langues, Julio Cortázar est objet aujourd'hui de nombreuses relectures à cause du centenaire de sa naissance. Cet article propose revoir ses origines littéraires, qui sont partis d'un esthétisme comme celui de Mallarmé (les sonnets de *Presencia*, 1938), et après se déplacer vers l'écriture révolutionnaire de Rimbaud ou de Lautréamont pour affirmer que la rénovation de la narrative hispano-américaine proviendrait de la poésie de la première avant-garde (décennie de 1920) et d'origine surréaliste. Dans un texte théorique précoce (*Teoría del túnel*, 1949), il a essayé d'équilibrer son côté onirique avec la responsabilité sociale qu'il venait de trouver en lisant les philosophes existentiels (voir : *L'existentialisme est un humanisme*, de Jean-Paul Sartre). Parmi ces poétiques différentes il débrouillera sa production postérieure, avec vicissitudes et autocritiques. En cette hésitation, les préoccupations politiques et sa relation avec l'art, qui l'arrivent dès la révolution cubaine (1959) introduisent un troisième composant encore plus conflictuel. C'est ce qu'il essaye de souder, avec un résultat très polémique, dans son roman *Libro de Manuel* (1973).

**Mots-clés:** Avant-garde, néo-avant-garde, le surréalisme, existentialisme, inquietude politique.

Los propugnadores de la realidad en la literatura lo van a encontrar más bien fantástico, mientras que los encaramados en la literatura de ficción deplorarán su deliberado contubernio con la historia de nuestros días.

Julio Cortázar



## 1. Vicisitudes de una iniciación

La bibliografía dedicada a este enorme *cronopio*, nacido hace un siglo, es tan abundante que uno se siente en principio inhibido de sentarse a escribir sobre su producción. En mi caso, debo reconocer que muchas fueron las veces que dicté clases sobre sus textos y pocas las que llevé algunas de esas lecturas al papel. En un viejo artículo de *Cuadernos Hispanoamericanos* (1982) reconstruí, eso sí, sus orígenes y sus relaciones con algunos miembros de la revista *Sur*, de la cual fue también colaborador en varias ocasiones. Su adhesión a una poética esteticista sobresalía en esos comienzos. Un esteticismo que, a través de su maestro (Arturo Marasso Roca) del Colegio Mariano Acosta, donde Cortázar se recibió de profesor, procedía en línea directa de Rubén Darío y de sus mentores, entre ellos, Stephan Mallarmé. Con ese aval publicó Cortázar –tras el seudónimo Julio Denis– el volumen de sonetos *Presencia* (1938), cuyos juegos de ecos, resonancias y ritmos (de la música como tema a la musicalidad del verso) estaban en deuda permanente con el autor de *Herodiade*, o *L'après midi d'un faune*.

No elijo casualmente esos títulos. Dan cuenta de otro formante que también había impregnado parte de la producción literaria europea de la época y cuyas raíces provenían desde fuera del campo estrictamente literario, de las indagaciones antropológicas, en el Trinity College inglés, de George Frazer, y que culminaron en *The Golden Bow* entre 1880 y 1915 aproximadamente. Su perspectiva evolucionista descubría, por debajo del cientifismo de entonces y de una etapa religiosa anterior, elementos mágicos y rituales constantes en el pensamiento y el arte occidentales. Algo que de-



sarrollaron luego, en diferentes direcciones, otros antropólogos (Lévy-Bruhl y su noción de la mentalidad prelógica) o la psicología de Carl Gustav Jung y su establecimiento de arquetipos persistentes en el hombre moderno, quienes repercutieron a su vez sobre el imaginario de diversos escritores europeos: James Joyce, Thomas S. Eliot, Ezra Pound, Paul Valéry, Cesare Pavese, etc. De ahí una creciente metatextualidad con la mitología grecolatina que estaba reservada, por supuesto, a lectores cultivados.

La reescritura del mito clásico facilitó la elaboración de hipertextos que indagaran, por confrontación y continuidad, la conducta humana desde una nueva perspectiva. Una práctica verificable en todos los autores antes mencionados, pero que también los existencialistas aprovecharon para su dramaturgia, como lo prueban *Les mouches* (1943) de Jean-Paul Sartre y varios títulos de Albert Camus.

No se puede ignorar el *Thésée* (1946) de André Gide para comprender mejor la reescritura que hace Cortázar de ese mito en el poema dramático *Los Reyes* (1949), que él mismo juzgaría después sin piedad, reconociendo que estuvo a punto de ahogarse en: “Un lenguaje estetizante, que me hubiese ahogado en terciopelo y pluscuamperfectos. En los cuentos que siguieron *escribí argentino*” (Schneider, 1963: 29). Aceptada esa justificación, vale recordar que su versión supone ya un componente surrealista, en cuanto opone diurno y racional (Teseo) a nocturno y monstruoso (Minotauro), pero también una reflexión acerca de la libertad, tópico existencial pregnante, cuando Minos le dice a Teseo:

Yo tenía que encerrarlo, sabes, y él se vale de que yo tenía que encerrarlo.

Soy su prisionero, a ti puedo decírtelo. ¡Se dejó llevar tan dócilmente! Aquella mañana supe que salía camino de una espantosa libertad, mientras

Cnossos se me convertía en esta dura celda. (Cortázar, 1980, p. 36)

También las aulas del Mariano Acosta le habían abierto esa puerta, pues allí tuvo oportunidad de escuchar al filósofo argentino Vicente Fatone, autor de *El existencialismo y la libertad creadora* (1946) y un divulgador



de la filosofía oriental que Cortázar nunca dejó de leer. Es decir, resumiendo, se puede decir que el esteticismo inicial, apegado al módulo Mallarmé, y que podemos caracterizar rápidamente como la tendencia a separar la literatura de cualquier conexión referencial, considerarla como un fin autónomo y cuyos efectos valen por sí mismos, sin que haya que buscar en el texto alusiones o direcciones hacia nada que no sea la belleza por la belleza misma, fue su punto de partida.

Una devoción de lo bello que también podía remontarse a los románticos ingleses –Cortázar dedicó un estudio a “La Urna en la poesía de John Keats” (1946) cuando ya enseñaba en la Universidad de Cuyo-, pero que culminaría en la religión del arte que practicaron Charles Baudelaire y sobre todo Gustave Flaubert; creencia que cultivó con maestría Rubén Darío, a un nivel que alcanzaron muy pocos de sus seguidores latinoamericanos. No reapareció de la misma manera en las vanguardias de los años 20, para las cuales el arte debía estar, cierto que de una manera muy peculiar, al servicio de la vida. Se veía en esta actitud la herencia de Arthur Rimbaud y del conde Lautréamont, antecedentes inevitables del surrealismo francés que eclosiona con el primer manifiesto de André Breton, en 1924, y que no tuvo mayor incidencia en la primera vanguardia argentina, si nos guiamos por su revista más representativa ( *Martin Fierro*, 1924-1927).

La enumeración de esas vertientes, parcialmente vinculadas, explica la heterogénea formación que suelen tener los artistas de nuestro continente, quienes realizan así una suerte de síntesis sin precedentes y desde otro contexto, factores que muchas veces se olvidan, por ejemplo cuando los historiadores de la literatura hablan de meros mimetismos o epigonismos. Sumemos, a esas poéticas bastante afines, algunos procedimientos retóricos aprendidos en por lo menos dos narradores argentinos decisivos: Jorge Luis Borges (le facilitó el acceso a Macedonio Fernández) fue su modelo de un rigor compositivo casi ausente en la narrativa nacional y, lector ávido de la revista *Sur*, debió empaparse ahí de la dirección antipsicológica y arquetípica ya mencionada y que preside el artículo “El arte narrativo y la magia” (del Nº 5, 1932, incluido ese mismo año por Borges en su libro *Discusión*); y Leopoldo Marechal, quien se había distanciado de sus ex compañeros *martinfierristas*, sobre todo desde su incorporación orgánica a la campaña po-



lítica del general Juan D. Perón, en 1946, y quien lo cautivó por su valentía para escribir a semejanza de lo que se hablaba en las calles de Buenos Aires, por su “poesía inmediata y de raíz surrealista” y por la apelación a un tipo de humor que es “juego y ajuste e ironía” (Cortázar, 1997, p. 879).

Se desprende de lo anterior algo que me interesa mucho puntualizar: el fantástico no es una poética, sino uno de los procedimientos del esteticismo. Basta reparar en el caso de Darío para comprobarlo: los cuentos *Thanatopia* o *La señorita Amelia* no forman una poética y sólo sumados a su prosa poética o a sus poemas en prosa, a su reescritura de mitos, héroes y arquetipos grecolatinos, configuran en conjunto una poética a la que llamo esteticista. Lo mismo se podría aplicar a Jorge Luis Borges, pero el tema de este artículo es el esteticismo inicial de Cortázar y su pasaje directo a la neovanguardia e indirecto a la narrativa existencial.

La categoría neovanguardia ha sido fundada e historizada por Hall Foster, sobre todo polemizando con Peter Bürger, a partir de que para él “la neovanguardia” ha producido “nuevas experiencias estéticas, conexiones cognitivas e intervenciones políticas”; ha intentado reconectar el arte y la vida, contra los supuestos esteticistas, y “rescatando la primera vanguardia histórica (...) a menudo literalmente, retomando sus artificios básicos, cuyo efecto es menos transformar la institución arte que transformar la vanguardia en una institución” (Foster, 1995, p. 7).

El término *collage* es imprescindible para describir la escritura cortazariana, su yuxtaposición de voces, de sintagmas, de discursos heterogéneos en los cuentos y novelas. En estas últimas intercala textos directamente poemáticos (*El examen*) o autónomos y con otra tipografía (como los atribuidos a Persio en *Los premios*), cuya contribución al sentido, además, es en parte independiente y en parte resultado de su coexistencia con el resto.

En 1930, Aragon había escrito sobre el *collage* para el catálogo de la exposición *La Peinture au défi* en la Galería Goemans:

Il restitue son sens véritable a la vieille démarche picturale, en empêchant la peinture de s'addonner au narcissisme, a l'art pour l'art, en



le ramenant au pratiques magiques que son l'origine et la justification des représentations (Alexandrian, 1967, p. 92)

Es decir que fue un instrumento contra la banalidad cotidiana y la falsa seriedad, dos aspectos de la vida moderna que preocupaban a Cortázar y que buscó desacreditar por vía verbal, con una técnica similar a la de los *collages* pictóricos. Pero, además, el escritor francés los vincula con las “prácticas mágicas” que Cortázar reconocía entre los fundamentos del arte (Cf.: *Para una poética*, 1954).

En cuanto al término neovanguardia, debo reconocer que solía emplearla en mis clases de la UBA para referirme al movimiento poético que ya en la década del 40 surgió a través de dos vertientes: la invencionista, que lideraba Edgar Bayley, y la del grupo Madí, cuya cabeza era el plástico y escritor Gyula Kosice. Aquélla adoptó un tono mayormente conversacional, durante la década siguiente, y la otra se extinguió, asfixiada tal vez por su extremo hermetismo.

Cortázar salió de la estación Mallarmé, a través de Rimbaud (en 1941 le dedicó un artículo en la revista *Huella*) y desembocó en los popes del surrealismo: André Breton, Alfred Jarry, Jean Cocteau, Jacques Tardieu, Philippe Soupault, Louis Aragon, etc. Lo ayudó que hubiera entonces en Buenos Aires un grupo de poetas, casi todos llegados de las provincias interiores y calificados de *neorrománticos*, entre los cuales algunos buceaban en las mismas fuentes, como Eduardo Jonquières. De ese grupo saldrían dos destacados poetas surrealistas argentinos: Enrique Molina y Olga Orozco.

Esta tendencia tiene en 1948 su propia revista (*Ciclo*) y se consolida con *A partir de cero* (1952). Junto al infatigable Aldo Pellegrini, militan Elías Piterberg, Marcelo Pichon-Rivière, Enrique Molina, Julio Llinás, Carlos Latorre, etc. Es el momento en que Cortázar escribe su significativa *Teoría del túnel* (1947). Un ensayo inédito –hasta que su amigo Saúl Yurkievich lo rescató, en 1994– en el que es fácil detectar adhesiones a la neovanguardia y al existencialismo. Nos revelan a un poeta que quiere llevar ese registro, en su modalidad más experimental, al seno de la novela. Algo que comenzaba a fulgurar en el continente, si nos remitimos al guatemalteco Miguel Angel Asturias (*El señor presidente*, 1946) o al cubano Alejo Car-





pentier (*El reino de este mundo*, 1949), quienes habían vivido directamente en París la explosión surrealista, el impacto de *Le paysan de Paris* (Louis Aragon, 1926) y sobre todo de *Nadjia* (André Breton, 1928).

El propio Cortázar lo dirá sin vacilar en sendos artículos sobre la novela latinoamericana de 1948 (en la revista argentina *Realidad*) y de 1950 (en *Cuadernos Americanos* de México) y en la citada reseña acerca de *Adán Buenosaires*, pero la imbricación de esas líneas poéticas cobra forma definitiva en *Bestiario* (1951), volumen cuyo éxito tiene lugar diez años después. Justificar ese juicio ocuparía el resto del artículo, razón por la cual prefiero limitarme a señalar sólo algunos indicios.

Su incorporación a la neovanguardia está ya en el uso del *collage* que dadaístas/surrealistas/cubistas introdujeron en la pintura durante la primera vanguardia y alrededor de 1910. Según Rosalind Kraus, la inserción de recortes del periodismo gráfico a sus composiciones le otorgó a la plástica de Picasso circularidad signífica, a la vez que cierta complicidad junto con la crítica respecto de la cultura de masas en gestación (Kraus, 1999: capítulo 1).

Una suerte de polifonía que, como recurso verbal, habían utilizado los poetas de la vanguardia inicial y que, en la neovanguardia latinoamericana, se afirma dentro de la prosa con los citados Asturias y Carpentier, más Mario Vargas Llosa, Cabrera Infante y el propio Cortázar. Como ejemplo, reproduzco este pasaje de su cuento “Bestiario”:

Bronquios delicados, Mar del Plata carísima, difícil manejarse con una chica consentida, boba, conducta regular con lo buena que es la señorita Tania, sueño inquieto y juguetes por todos lados, preguntas, botones, rodillas sucias (Cortázar, 1964, p. 140).

En cuanto a la alternancia innovación verbal/cuestionamiento de conductas estereotipadas, podemos decir que *Cefalea* se desliza por el andarivel de la incertidumbre desde el enunciador, inestablemente femenino/masculino, y mantiene la duda acerca de si las *mancuspías* (seres fantásticos, oníricos, posibles animales o dolores mentales que se concretan) residen en una habitación o son habitantes del cerebro. El desenlace se regodea con tal ambigüedad:



No estamos inquietos, pero es afuera, si hay afuera. Por sobre el manual nos estamos mirando, y si uno de nosotros alude con un gesto al aullar que crece más y más, volvemos a la lectura como seguros de que todo eso está ahora ahí, donde algo viviente camina en círculo aullando contra las ventanas, contra los oídos, el aullar de las mancuspias muriéndose de hambre (Cortázar, 1964, p. 90).

*Omnibus*, por lo contrario, transmite la angustia existencial de dos viajeros en un transporte colectivo donde el conductor, el boletero y los otros pasajeros no dejan de acecharlos, seguro porque se dirigen al cementerio sin llevar en su pecho la flor de los consabidos rituales. Hasta que la pareja, al descender, decide adquirirla y usarla, como un gesto final de domesticación, de resignada supervivencia.

Aclaro que, en lo que sigue, dejaré de lado su cuentística y me centraré en algunas de sus novelas para mostrar procedimientos verbales acordes con ciertas rupturas del discurso estético, especialmente plástico, y el juego de tensiones entre las poéticas mencionadas, sumamente influido, además, por las transformaciones contextuales. Sus cuentos –incluso por razones de género– se mueven en el espacio acotado de la ficción narrativa, mientras que en las novelas de las que voy a ocuparme lo metaliterario cumple una función destacada.

En la copiosa bibliografía sobre el autor, no pocos se han interesado por delimitar su o sus poéticas. Entre los primeros registro al profesor Lazslo Scholz, quien se centra en la alternancia surrealismo/existencialismo pero en términos de *camaleonismo* o de contradicción, porque Cortázar desordena el lenguaje usual y la lógica narrativa tradicional mientras anhela, como en el caso de *Rayuela*, “la búsqueda de un centro, un punto del mandala, una casilla de la rayuela desde donde se ordene el caos cósmico humano” (Scholz, 1977, p. 13). Por consiguiente, “el vanguardismo literario no está acompañado siempre por un vanguardismo filosófico” (Ídem, p. 14). Según eso, quisiera hallar junto lo que se presenta como alternancia.

Castro-Klarén también trató de establecer el núcleo de su poética desde una perspectiva filosófica, pero, al margen, observó algo que guía parte de mi trabajo posterior:



Con cada obra nueva Cortázar parece embarcado en una crítica de su obra anterior. *Rayuela* es una forma alternativa o una crítica de *Los premios*, igual que *La vuelta al día* recopila meditaciones sobre *Rayuela* y *Último Round* que describe un círculo en constante expansión, abarca la crítica de *62, Modelo para armar*, que a su vez constituye un experimento sobre algunas de las reflexiones de Morelli en la novela (Castro-Klarén, 1983, p. 354-355)

Sólo que esos vaivenes tienen una lógica interna, tanto desde el punto de vista estético –modificaciones en su neovanguardismo- como ético –modulaciones del humanismo liberal de su juventud al humanismo existencial, con ciertos guiños al marxismo, en su madurez.

En lugar de un acorde, en lo que sigue buscaré señalar que la dimensión estética (neovanguardismo) y la ética (humanismo existencial) están sujetas, sobre todo en los textos considerados, a un juego de desplazamientos, de corrimientos mutuos, y que eso está condicionado, a su vez, por el contexto en que dichos textos fueron concebidos.

Así se entiende, asimismo, que el autor descalificara luego esos cuentos en varias oportunidades, para lo cual vale citar este pasaje de una carta de 1959 a Jean Barnabé:

Mi problema, hoy en día, es un problema de escritura, porque las herramientas con las que he escrito mis cuentos ya no me sirven para esto que quisiera hacer antes de morirme. Y por eso –es justo que usted lo sepa desde ahora-, muchos lectores que aprecian mis cuentos habrán de llevarse una amarga desilusión si alguna vez termino y publico esto en que estoy metido, Un cuento es una estructura pero ahora tengo que desestructurarme para ver de alcanzar, no sé cómo, otra estructura más real y verdadera; un cuento es un sistema cerrado y perfecto, la serpiente mordiendo la cola y yo quiero acabar con los sistemas y las relojerías para ver de bajar al laboratorio central y participar, si tengo fuerzas, en la raíz que prescinde de órdenes y sistemas. En suma, Jean, que renuncio a un mundo estético para tratar de entrar en un mundo poético (...)



Si hoy siguiera escribiendo cuentos fantásticos me sentiría un perfecto estafador; modestia aparte, ya me resulta demasiado fácil, ‘je tiens le systeme’, como decía Rimbaud. (Cortázar, 2000, p. 397)

Esa confesión personal está dando cuenta de que por lo menos en el segmento temporal (hasta 1973) que elijo, el acercamiento o la tensión entre la poética cortazariana neovanguardista, que siente el arte como juego, como mágico puente entre el más acá y el más allá, y su tendencia a una narrativa responsable, de alcance ético preciso. Y que lo transporta, a veces, hasta una región claramente metaliteraria.

A esa poética que recupera y actualiza procedimientos de vanguardia, acechada por el peligro solipsista, Cortázar quiere equilibrarla con una ética, con una actitud de reencuentro con los otros en una dimensión que no sea superficial sino óptica: Eso va más allá de un mero alternar de *influencias*, según lo registraba, en su por otra parte muy interesante ensayo *¿Es Cortázar un surrealista?* (1975), Evelyn Picon Garfield al escribir: “Los juegos, el humor blanco y negro, el optimismo de no dejar de perseguir lo Absoluto en esta vida, y sobre todo el deseo de transformar la realidad en vez de someterse a ella, acerca a Cortázar a los surrealistas más que a los existencialistas” (Picon Garfield, 1975, p. 86).

Otros críticos, por lo contrario, privilegiaron también desde temprano su veta humanista y socialmente responsable. Es la posición de Joaquín Roy, quien insiste en sus formulaciones acerca del *hombre nuevo* y su derrota de la inautenticidad. Un término que proviene directamente de Sartre, cuando divide a los hombres en *lâches* o *salauds*, pero ambos “ne peuvent être jugués que sur le plan de la stricte authenticité” (Sartre, 1946: 85).

En fin, Néstor García Canclini, Graciela de Sola o Saúl Jurkievich, entre sus primeros estudiosos, prefirieron destacar los intentos conciliadores entre ambas posiciones, pero sin relacionar demasiado esos vaivenes con hechos contextuales que obligaban al escritor a reubicarse.

En el ensayo citado poco antes, *El túnel*, Cortázar sostiene: “Si el ‘poetismo’ parte, en su forma más alta, de la quiebra del idioma común, el existencialismo busca comunicarse en toda forma posible, siéndole por



tanto capital sostener el verbo –hasta donde se alcance en cada tentativa y modo- como comunicación, puente sobre el hiato del Yo al Tú y al El.” (Cortázar, 1994, p.125)

Este ser-con comunitario aparece como el polo que contrarresta el salto al vacío de la libertad onírica desatada y Cortázar intenta, por lo menos argumentativamente, conciliarlos. A diferencia de Picon Garfield, el editor y rescatista de este ensayo comenta:

Su poética más que en una estética consiste en una mayerútica; aspira a conjugar surrealismo (aprehensión analógica, dimensión poética, ‘diario de viaje al paraíso y noticia de extravío’) con existencialismo (combate que libra el hombre por sí mismo para alcanzarse y tender un puente sobre el hiato de el yo al tú, al él) y culmina en un humanismo que no reconoce límites a la posibilidad humana (Yurkievich, 1994, p. 29)

Comienzo, pues, mi revisión con *El examen* (manuscrito de una novela, fechado en septiembre de 1952), que dejó inédito, donde toda la atmósfera tiende al agobio, a una sensación cada vez más insoportable en la ciudad y en la catadura de sus habitantes. En una *Nota* inquietante que añade a la edición de 1986, hace referencia a ciertas premoniciones (el velatorio multitudinario de Eva Perón) pero sobre todo porque, para él, “la pesadilla de donde nació sigue despierta y anda por las calles.” (Cortázar, 1986, p. 7)

El texto aborda los signos inquietantes de una Buenos Aires que está cambiando, que se vuelve una metrópoli masiva, lo cual es simbolizado por niebla, repentinas iluminaciones, estruendos, corridas, el crecimiento de hongos misteriosos, etc. Y los principales receptores de esas modificaciones son un grupo de intelectuales (Andrés, el cronista), la mayoría estudiantes de Filosofía y Letras (Juan y Stella), donde tienen que dar su *examen* final (¿no se tratará de una examen para todos los porteños, argentinos y ciudadanos mundiales de la segunda mitad del siglo XX?).

Además, deambulan seguidos o perseguidos por otro ex amigo evanescente, Abel, quien en la escena final ¿mata o es asesinado por Andrés? Varios pasajes sugieren que esas transformaciones tienen que ver por lo



menos con uno de los fenómenos históricos generadores: las migraciones internas. Ellos son portadores de rituales y “a cada rato se inventan nuevos” (Cortázar, 1986, p.48), hay hombres “achinados y enjutos” y Clara, en un momento dado, se deja arrastrar por sus plegarias a una mujer muerta y glorificada por todos: “había asumido el ritual, tragado la hostia, consentido” (Ídem., p. 61).

En un pasaje donde los intelectuales discuten acerca del estilo, oyen hablar a un “paisano” con el cual otros “murmuraban algo que Andrés (el único que había adelantado para ver la escena) no entendió” (Ídem., p. 52). Ese desencuentro queda todavía más patético en el diálogo siguiente:

-Todo es tan confuso -murmuró Juan-. Tan sin estilo.

-El estilo ha muerto –dijo Andrés.

-Viva el estilo –dijo el cronista-. Che, oigan la música.

Como oírla la oían. POETA Y ALDEAAAAANO. “Que la parió” pensó el cronista. “Qué razón tiene Juan. Tan sin estilo. ¿Cómo puede concebirse la unión de estas negras cotudas velando el santuario con esa jalea de manzanas von Supée? ¿Qué hace la Frigidaire en el almacén del pampa? ¿Qué hacemos aquí nosotros?

-Son los violines más diarreicos que he oído en mi vida –dijo Juan-. Dios mío, esto es una locura. ¿Por qué no les tocan tango

- Porque les gusta esto –dijo el cronista-. No ves que la pobre gente ha descubierto la música vía cine? Te crees que esa asquerosidad llamada *Canción Inolvidable* no hizo lo suyo? El hueso de Tchaikovsky, che, la pizza y Rachmaninoff. (Cortázar, Ídem., pp. 52-53)

Esa frase final recuerda, inevitablemente, a “la Biblia y el calefón” del famoso tango *Cambalache*, donde Enrique Santos Discépolo se anticipaba, en 1935, a ese malestar, que Cortázar aborda en términos estrictamente estéticos: los refinados han perdido la partida, la gente se educa y gusta ahora de otro arte (la música en este caso) al margen de sus dictámenes. Y esto conmueve a un alma sensible y que se siente de élite, como la de Cortázar., quien vuelve a arremeter contra los gustos de Estercita y su familia cuando escuchan las versiones de André Costelanez en el Colón. Y contra



la sintaxis de la muchacha: “¡Si yo tendría <tuviera> un combinado me la pasaba <por “estaría todo el tiempo” o algo parecido> oyendo clásico!” (Cortázar, Ídem., p. 60)

En varias conversaciones, también el cronista Andrés reconoce las debilidades de su escritura inicial, “un lenguaje mojigato, sin siquiera alguna puteadita de vez en cuando” (Cortázar, 199, p. 86), y las lecturas que lo llevaron a escribir sonetos herméticos como Mallarmé: “ahora mismo no conozco a cuatro personas que hayan podido aguantar la primera media docena” (Id., p. 88).

El Cortázar sumido en las creencias del pasado liberal es el que hace decir, a uno de sus personajes:

Te voy a decir una cosa horrible, cronista. Te voy a decir que cada vez que veo un pelo negro lacio, unos ojos alargados, un a piel oscura, una tonada provinciana, me da asco. Y cada vez que veo un ejemplar de hortera porteño, me da asco. Y las catitas me dan asco. Y esos empleados inconfundibles, esos productos de ciudad con su jopo y su elegancia de mierda y sus silbidos por la calle, me dan asco.

Bueno, ya entendemos, dijo Clara-. No nos va a dejar ni a nosotros. No, dijo Juan-. Porque los que son como nosotros me dan lástima. (Cortázar, Ídem., p. 90).

La mención de textos no específicamente literarios, pero tampoco ajenos a su condición (radioteatro, revistas *Cuéntame* o *Life*, diario *Crítica*, el humorismo de César Bruto), cercan a ese grupo de amigos selectos y los hacen sentirse aislados. Su refugio, en todo caso, es esa discursividad neovanguardista en que el texto deriva hacia el *collage* o el desgajamiento de la prosa en sintagmas poéticos. Un rasgo perceptible, asimismo, en las numerosas menciones literarias de lo que el autor seguro leía en ese momento (Murena, Molinari, Sartre, Eluard, etc.) y que presta a sus personajes para que se protejan contra los ataques de los altoparlantes bullangueros.

## 2. Una casta de perseguidores

El primer giro hacia el otro polo de su escritura sucede con la redacción de *El perseguidor*, según declaraciones del propio autor:

Quando escribí *El perseguidor* había llegado un momento en que sentí que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo. En ese cuento dejé de sentirme seguro. Abordé un problema de tipo existencial, de tipo humano, que luego se amplificó en *Los premios* y sobre todo en *Rayuela*. (Harss, 1973, p. 273)

Lo que reaparecerá en esas dos novelas posteriores es el afán de búsqueda estética, ese *otro lado* que nunca es trascendente en sus textos, sino una suerte de entretela donde reside, casi inalcanzable, nuestro ser auténtico: “Yo mismo no he sabido tocar (...) lo que soy de veras” confiesa Johnny (el saxofonista que remeda al histórico Charlie Parker). En ese caso, la música da acceso a esa otra dimensión, cuya espiritualidad se contrapone dramáticamente a las expectativas mezquinas de su amigo y biógrafo, Bruno.

Este último lo considera un genio aunque de “pobre inteligencia”, es decir el dueño de un don que le permite dar un salto, cuando toca, “que nosotros no comprenderemos nunca” (Cortázar, 1959, p. 130). Teme, eso sí, que Johnny rectifique los juicios musicales que le ha ido sonsacando, junto con sus datos vitales, y por eso la muerte del músico le significa un alivio.

Encarnan la oposición creador/comentador crítico, pero Bruno es una versión oportunista de esa práctica. Calcula permanentemente los beneficios que va obteniendo con la venta de esa biografía, que se esté vendiendo una segunda edición definitiva, con fotos del entierro: “Quizás no esté bien que yo diga esto, pero como es natural me situó en un plano puramente estético” (Ibíd., 1959, p. 183). Unas palabras que también nos permiten avizorar que la ética del artista no es la de quienes eligen una opción *puramente estética*.

El narrador en cambio, da la pauta de hasta dónde el autor divinizaba la condición artística con dos remisiones a Cristo: en cada uno de sus excesos, piensa Bruno, está muriendo por todos, y cuando trata de levantarlo del piso en el







bar Flore “...me han mirado como miraría la gente a alguien que se trepara a un altar y tironeara de Cristo para sacarlo de la cruz” (Cortázar, *Ibíd.*, p. 160)

En su primera novela editada ( *Los Premios*, 1960), es decir el texto al que se refería veladamente en la carta citada con anterioridad, hay un absurdo (la prohibición de acceder a la popa, no justificada o mal justificada por los tripulantes del Malcom), una excusa para el debate y el compromiso moral que los viajeros premiados adopten frente a esa circunstancia. Otro tanto podría decirse del papel asignado a los procedimientos literarios innovadores y a las decisiones morales en la misma novela.

El primero corre fundamentalmente a cargo de Persio y en especial de sus siete pseudo-monólogos (encabezados por letras, de la A a la G y también diferenciados por el uso de bastardilla). Durante sus ensueños poéticos recuerda una y otra vez, como figura ejemplar, la de un cuadro de Picasso que fue de Apollinaire e incluso algunas de sus divagaciones mentales tienen esa orientación:

Persio empieza a entender la forma de la proa y la cubierta, la ve cada vez mejor y le recuerda alguna cosa, por ejemplo un cuadro cubista,,pero, naturalmente, acostada la telas obre las palmas de las manos, mirando lo de abajo como si fuese lo de adelante y lo de arriba como si fuese lo de atrás. Así es que Persio ve formas irregulares a babor y a estribor, vagas sombras quizás azuladas como en el guitarrero de Picasso... (Cortázar, 1969, p. 64)

Es cierto que Cortázar prefiere con frecuencia hablar de “analogía”, empleando un término que proviene de sus lecturas antropológicas de George Frazer y Lévi-Bruhl (Romano, 1982, pp. 6-10), pero los criterios para desarticular por *simultaneísmo* la continuidad del texto provienen del arte dadaísta-surrealista- cubista que pocos años después Mario Vargas Llosa llevaría a posibilidades extremas en su relato *Los cachorros* ( 1965-1966).

Según lo dicho hasta aquí, la poética cortazariana tuvo una raíz esteticista enmarcada por el pensamiento argentino liberal clásico, el que presidió en gran medida el nacimiento de la revista *Sur*, donde colaboró, pero gradualmente reacomodado por la filosofía existencial, que leyó en los textos más divulgadores de Sartre y Heidegger “Yo no soy capaz de leer en su



texto original los grandes textos de la metafísica de Heidegger. Pero, en cambio, he podido leer conferencias de Heidegger en donde él simplificaba su punto de vista” (Cortázar, 1980, p.16).

Esto último condicionaba, desde la ética, su estética, y esa tensión fue creciendo en la medida en que Cortázar se politizaba en París, a partir de los sucesos de Argelia, que lo pusieron por primera vez ante la cuestión colonial y una expansión europea sobre los continentes marginales que no había sido en definitiva tan benéfica como su ex amigos liberales decían. Un dominio que Francia buscaba confirmar por la violencia en el norte de Africa.

Por eso se refiere en la carta antecitada a “esto en que estoy metido”, pensando en *Los premios* (1962). El estafalario y clownesco Persio asume ahí toda la dimensión lúdrica y poética, en todo caso con la complicidad de un niño (Jorge), mientras que el resto se debate en torno a un conflicto claramente existencial y en el que estaba en juego nada menos que la libertad, un tópico arraigadamente sartreano.

Para poder moverse sin peligro entre éstas y otras dualidades, Cortázar retomó la noción de *punte* ya experimentada en *Bestiario*: entre real/irreal, entre consciente/inconsciente, entre lo estético y lo social, entre el más acá y el más allá, entre lo femenino y lo masculino, y, se puede añadir, entre la herencia vanguardista y el existencialismo.

El desenlace nos enfrenta con los poderes represores del orden (asesinato de Medrano), que recibe el apoyo de un improvisado partido conservador al que se oponen en el plano moral, y con distinto grado de participación, la víctima mencionada, su amigo Carlos López y su reciente enamorada, Claudia; los refinados Paula y Raúl toman el asunto como un *divertimento*.

Dos *pasajes* significativos son el de Lucio, en principio un porteño *pio-la* que finalmente no quiere comprometerse con los revoltosos, y el del Pelusa, un obrero que se alista junto a los subversivos hasta el punto de romper con su familia, donde sobre todo las mujeres encarnan el sentido común y estereotipado que el autor tanto despreciaba. Persio relativiza ese conflicto desde su esteticismo cósmico en el segmento G, cuando se pregunta si el destino sudamericano consistirá en elegir lo más fácil:



Operamos secretamente una renuncia al tiempo histórico, nos metemos en ropas ajenas y en discursos vacíos (...) y de tanta realidad inexplorada elegimos el antagónico fantasma, al antimateria, la antimateria del antiespíritu, de la antiargentinidad, por resulta negativa a padecer como se debe un destino en el tiempo, una carrera con sus vencedores y vencidos? Menos que maniqueos, menos que hedónicos vividores, ¿representamos en la tierra el lado el lado espectral del devenir, la larva agazapada al borde de la ruta, el antitiempo del alma y del cuerpo, la facilidad barata, el no te metás si no es para avivarte? (Cortázar, 1968; 320)

Quiero detenerme, ahora, en *Rayuela* (1963), sin duda su texto más famoso. Sucede que ahí Cortázar convierte el debate estético personal, sus dualidades, en un tópico específico que se vuelve metaliterario. El Club de la Serpiente en que participa Oliveira, en la sección *Del otro lado*, tiene devoción por un escritor mayor que ellos (todos son artistas) llamado Borelli.

Y Borelli resuena en varios de sus diálogos y comentarios pero, además, en la tercera parte (*De otros lado. Capítulos prescindibles*) gana protagonismo exponiendo su propia teoría de la novela. Y que no coincide, eso me parece lo más notorio, con el tipo de novela en la que figura, a diferencia de lo que ha escrito Jaime Alazraki: “Lo nuevo en *Rayuela* es que el texto se autocomenta respecto a su propia estrategia y ese autocomentario o retórica del género deviene parte integral de la novela” (Alazraki, 1991: 630). En todo caso la posterior *62 modelo para armar* (1968) ensaya una mayor informalidad experimental.

Pero vayamos por partes. Las citas iniciales, de la *Biblia* en una traducción española de 1797 y de una carta de Jacques Vaché a André Breton, reinstalan la dualidad de la que vengo hablando. En efecto, el pasaje bíblico se ocupa de la conducta, de una supuesta *moral universal*. La ética es parte fundamental de la filosofía y ocupó gran parte de la reflexión sartreana, incluso ficcionalizada en dramas y novelas.

Vaché fue, según Breton, el verdadero iniciador del surrealismo en una revista iconoclasta (*En route mauvaise troupe*) de 1913, pero lo más orgánico que dejara escrito son las cartas dirigidas desde el frente de batalla



(Primera Guerra Mundial) al autor de los manifiestos del surrealismo. En otras palabras, una doble concepción de la literatura como *responsabilidad* y como *juego* que Cortázar nunca abandonó.

En cuanto al mencionado Club, manifiesta desde el primer capítulo una notoria devoción a pintores (Klee, Miró, Vieira da Silva) y escritores (Proust, Lautreamont, Charles Maturain) de culto por su actitud transgresora. Algo de lo que Talita, como en otros aspectos La Maga, no alcanzan a participar:

En torno a Etienne y a Oliveira había como un círculo de tiza, ella quería entrar en el círculo, comprender por qué el principio de indeterminación era tan importante en la literatura, por qué Morelli, del que tanto hablaban, al que tanto admiraban, pretendía hacer de su libro una bola de cristal donde el micro y el macrocosmo se unieran en una visión aniquilante. (Cortázar, 1969, p. 41)

La cita nos dispara hacia otra dualidad que subyace en sus textos no demasiado disimulada, la de Femenino/Masculino. Ellas están por debajo de la intelección de los miembros del Club, pero en ciertas situaciones los aventajan en el nivel perceptivo o intuitivo.

En cambio alude a un estereotipo de mujer común, preferentemente de cierta edad y adherida a su barrio, que presenta siempre como incapaz de hacer algo distinto. Traveler “llora de risa” en el baño mientras Talita habla con la señora de Guttuso, cuyos modismos verbales son de los que en esa misma época el humorista Landrú (Juan Carlos Colombres), en su revista *Tía Vicenta* (1957-1966), atribuiría a los *mersas*: “Mi nene el Vítor, usted lo ve jugando ahí entre los malvones y es propiamente una flor, créame, pero cuando le da la alergia al apio se pone que es un cuasimodo” (Cortázar, 1969, p. 260).

Su reacción, cuando Talita queda colgando del tablón, entre las ventanas de su cuarto y el de Oliveira, es comentar: “Con las piernas al aire en ese tablón, mire qué ejemplo para las criaturas. Usted no se habrá dado cuenta, pero desde aquí se le veía todo, le juro (...) ¿Y qué tenía que hacer ésa a caballo en una madera, dígame un poco? A esta hora, cuando las personas decentes duermen la siesta o se ocupan de sus quehaceres.” (Ibíd., p. 306).



Cuando escucha cantar al tanguero Traveler, *Cotorrita de la suerte*, particularmente melodramático, ella opina: “-Qué sentimiento –dijo la señora de Guttuso-. Hablan mal del tango, pero no me lo va a comparar con los calipsos y otras porquerías que pasan por la radio” (Ibíd, p. 324).

O sea que, en última instancia, los *puentes* presuponen la participación de iniciados, un nivel de educación, de sensibilidad, reflexivo, que es privilegio de pocos. De eso ya había claros ejemplos en sus cuentos anteriores: Héctor –a diferencia del Dr. Hardoy- nunca llega a captar la dimensión mítica de Celina en *Las puertas del cielo* o Mario atribuye a prejuicios barriales lo que tiene sólo una explicación sobrenatural (la condición arcaica y metamórfica de su novia, en el cuento *Circe*).

En *Los premios* (1962) comparten esa condición insuperable las mujeres de la familia del Pelusa y sólo él logra escapar a tales limitaciones, al punto de rebelarse en un momento dado contra ellas. Es el momento en que los pasajeros premiados se dividen entre pacifistas y rebeldes. Pelusa ve que el resto de su familia se alía con don Galo, el señor Trejo, el vacilante Lucio (renuncia a la *natural* rebeldía viril), protestando en contra de cualquier acto de violencia contra la tripulación del buque y los interpela con su jerga medio coloquial, medio lunfarda:

- Déjensen de cacarear, gallinetas –dijo el Pelusa, mirando al partido de la paz con aire de sumo desprecio. Bajó dos peldaños y les cerró la puerta en la cara-. ¡Qué manga de paparulos, mama mía. El pibe grave y estos cosos dale con el armisticio. Me dan ganas de agarrarlos a patadas, me dan. (Cortázar, 1968, p. 369)

Los hombres, pues, están más aptos para sumarse al desorden. Una categorización que se articula perfectamente con la teoría cortazariana del *lector hembra*, nunca dispuesto a correr los riesgos de una lectura activa de los textos. Y que repta como un lastre por su producción, donde más de una vez nos obliga a leer somatizaciones forzadas: de la Maga, de Francine en *Libro de Manuel*; o humillantes sometimientos, como el de Pola o el de Gekrepten.



Volvamos al planteamiento general de las teorías de Morelli. Sus notas abundan en nombres de artistas pero, curiosamente, “los nombres de Rimbaud, Picasso, Chaplin, Alban Berg y otros habían sido tachados con un trazo muy fino, como si fuesen demasiado obvios para citarlos”. La sensación del cuerpo, tan existencial, se cruza con el *satori* oriental. No es un dato menor que hubiera pensado un libro que se quedó en notas sueltas”, lo cual marca de entrada una diferencia fundamental con el propio Cortázar, aunque traza como él “pésimos” diseños (ver los del *Cuaderno de Bitácora* de *Rayuela*) complementarios.

Artistas son, para Morelli, los que “quieren abrir la puerta para ir a jugar” a esa otra dimensión que no está fuera sino dentro de este mundo y nunca se acaba de encontrar. De ese imposible parece surgir la energía de la creatividad. “Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendemos generarla” (Cortázar, 1966, p. 435). Odia las conductas petrificadas –como su autor- y sabe que toda armonía –en especial la artística- es temporaria. Su repulsa de la literatura institucionalizada es la misma de dadaístas y surrealistas: para abrir un texto (novelesco) “cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie” (Cortázar, *Ibíd.*, p. 452).

Tal vez su modelo es la “novela cómica”, desde Paul Scarron<sup>1</sup> hasta el *Ulysses*. Lo que Cortázar limita a algunos pasajes, muy acotados, de las suyas. Pero el escritor tiene un cuerpo, escribe *con* él y parafrasea a Sartre (Cortázar, *Ibíd.*, p. 455) no está de más para recordarlo, aunque aspire a ser mediador, cuasi religioso, con un mundo otro: “Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon” (Cortázar, *Ibíd.*, p. 548).

Esa alusión a un fondo sacro, en medio de una realidad cotidiana desacralizada, explica que cite y admire el libro de Pauwells y Bergier *Le matin des magiciens*, que generó muchas resistencias entre la *rive gauche* internacional.

1. Se refiere al escritor satírico francés del siglo XVII, vivió entre 1610 y 1660. *N. del E.*



La secuencia metaartística está mezclada, en *De todos lados*, con materiales muy diversos que se conectan con la narración anterior o no (citas, comentarios, etc.). Y tampoco faltan reflexiones de Oliveira, preocupado por “la moral de la acción”, por las contradicciones de los *principistas* “capaces de las peores vilezas” y por su propia condición. A la vista de todo eso, “ser actor significaba renunciar a la platea, y él parecía nacido para ser espectador en fila uno. ‘Lo malo’, se decía Oliveira, ‘es que además pretendo ser un espectador activo y ahí empieza la cosa’ ” (Cortázar, *Ibíd.*, pp. 475-476).

Morelli comparte la inclinación Zen de la *beat generation*, pero no como pose superficial, y se debate con la idea de escribir “una especie de novela prescindiendo de las articulaciones lógicas del discurso”. Sin embargo, elegir la forma novela y publicarla contradecía aquella renuncia al encuentro con los otros (lectores). Y no faltan entre los homenajes del Círculo a ese viejo, oblicuos respetos a *El Hacedor*: “Madre mía, qué espectáculo penoso. Parecemos una pesadilla que a lo mejor Morelli está soñando en el hospital. Horrible.” (Cortázar, *Ibíd.*, p. 495). Nunca renuncia a los efectos perlocutorios de la literatura, aunque se los deba alcanzar por caminos muy sinuosos:

Para un héroe como Ulrich (*more* Musil) o Molloy (*more* Beckett), hay quinientos Darley (*more* Durrell). Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo a extrañarlo, a enajenarlo. (Cortázar, *Id.*: 498).

El fragmento 99 de esta última sección debería ser objeto de un análisis más detallado. Me limito, en el espacio disponible, a consignar que Morelli renunció a ser escritor profesional (poner el *trabajo* por delante del *juego*), a estancarse “después de los cincuenta años y de los grandes premios” (Cortázar, *Ibíd.*, p. 502) y que impugna incluso a los surrealistas: “se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli”, no insistieron en “hacerle la guerra al lenguaje emputecido” (Cortázar, *Ibíd.*, p. 503-504).



Recuperar el lenguaje poético, contra el avance de la tecnología y, a la vez, contradictoriamente, opinar que “el problema de la realidad tiene que plantearse en términos colectivos, no en la mera salvación de algunos elegidos” (Cortázar, *Ibíd.*, p. 507).

Consecuentemente, añade poco más abajo Étienne que la solución de Morelli no es la de las primeras vanguardias, de manera explícita, sino una recuperación de la oralidad, argumento que Cortázar sostiene, en todo caso, hasta cierto punto:

Morelli no cree en los sistemas onomatopéyicos ni en los letrismos. No se trata de sustituir la sintaxis por la escritura automática o cualquier otro truco al uso. Lo que él quiere es transgredir el hecho literario total, el libro, si querés. A veces la palabra, a veces lo que la palabra transmite. (Cortázar, *Ibíd.*, p. 509)

Morelli, lector de Musil y de von Hoffmannsthal, pero también de Juan Filloy, Lawrence Ferlinghetti o George Bataille, anota que sólo en los sueños, la poesía o el juego “nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos” (Cortázar, *Ibíd.*, p. 523). No admite que se escriba distinto de lo que se habla, coincidente en un todo con su mentor, y a una liberación total de la retórica que suena, inevitablemente, utópica. Toda literatura conlleva, sin ninguna duda, la suya. Su pronunciamiento por la figura, incluso contra la imagen, rezuma estructuralismo leivistraussiano, una vez negado el tiempo cronológico “donde todo accede a la condición de *figura*, donde todo vale como signo y no como tema de descripción” (Cortázar, *Ibíd.*, p. 545). Más abstracto aún, Morelli resuelve los dualismos cuerpo/espíritu en energía y en su liquidación “había quedado casi sin palabras, sin gente, sin cosas, y potencialmente, claro, sin lectores” (Cortázar, *Ibíd.*, p. 559).

Es que odiaba la literatura, que lo terminaba desencantando, “se volvía a la irritación del autor contra su escritura y la escritura en general” (Cortázar, *Ibíd.*, p. 603), propiciaba la inversión de los signos en busca de pureza. Cuando los miembros del Círculo lo visitan en el hospital donde está internado, se repliega sobre un arte para pocos iniciados:





Cuando se ha publicado un libro que nace muerto, el único resultado es un correo pequeño pero fiel. La señora de Nueva Zelanda, el muchacho de Sheffield. Francmasonería delicada, voluptuosidad de ser tan pocos que participan de una aventura” (Cortázar, *Ibíd.*, p. 624).

Sobre el silencio como destino final del escritor (Mallarmé); sobre el sin-sentido que se va construyendo a través de la lectura (Lewis Carroll):

Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. Liber Fulguralis, hojas mánticas, y así va. Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo. Y, en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto. (Cortázar, *Ibíd.* p. 627).

No por casualidad, pide a los del Círculo que envíen el manuscrito a “Pakú Editor de libros de vanguardia”, asociándolo con Hermes. En fin, Morelli deja una llave para “entrar en otra cosa” y su atisbo de recomunicarse de otra manera, a través del habla, sucumbe en una letanía solipsista. El re-encuentro de la oralidad y de las nuevas tecnologías no prosperó teóricamente en esta novela, entre otras cosas, una novela metaliteraria. Quizá la paradoja entre cierto desaliento por ese final y la repercusión que el texto tuvo en toda América Latina hayan motivado un desvío temporario en su producción. Lo cierto era que recursos como el Tablero de lectura llevaban a una nueva dimensión la participación activa –del lector macho- en el contexto de lo que estaban escribiendo entonces Vargas Llosa, Cabrera Infante, García Márquez, etc.

Compensó tal vez ese desaliento con otro escrito que le permitió el placer desinteresado de liberar a destajo la imaginación, el juego, lo inverosímil, las situaciones absurdas y los personajes fantásticos en las *Historias de cronopios y de famas* (1963). Y despojarse de las estructuras prefijadas, pues salvo muy pocos textos que incluyen *formantes* narrativos, el resto se desplaza hacia lo poético, la invención, la alteración humorística intencional de prácticas muy codificadas, las recomendaciones disparatadas emitidas con aparente seriedad, etc.



Hasta poblar los lugares públicos y privados con una fauna desopilante que, pese a todo, parece remitir oblicuamente a categorías axiológicas del autor: los *cronopios* burlones, juguetones, entre los cuales se ubica él mismo. Las *esperanzas*, una especie de seres intermedios, dependientes, como muchas de las mujeres ya mencionadas de sus novelas.

Si los cronopios son los asistemáticos, los famas encarnan el sistema. plenamente integrados asumen los decálogos convenientes y las conductas convencionales. Son los condicionados, los sostenedores del orden establecido, los ubicados. Programáticos, prácticos, taxonómicos, logométricos, están de lleno en el orden burgués. (Yurkievich, 1985, p. 138)

### 3. Jugar a la política

Pero Cortázar quiso ir más allá en una reafirmación de la autonomía literaria a despecho de los avances de la política norteamericana de la Alianza para el Progreso en América Latina y de la doctrina de la Seguridad Nacional, que prohió varias dictaduras cívico-militares en la región. Entonces releyó el proyecto que le había atribuido a Morelli en el capítulo 62 de *Rayuela* y trató de llevarlo a la práctica. Tituló el resultado *62 novela para armar*, sin duda su novela más experimental y un verdadero pasaje, en términos plásticos, del *collage* dadaísta berlinés y cubo surrealista de la primera vanguardia, a una composición que exige mayor demanda coproductiva al lector, un tipo de intervención equiparable a la del arte cinético, surgido hacia fines de la década de 1950.

La crítica, en general, recaló en su descentramiento respecto del género, superior al de *Rayuela*. Sea por razones retóricas: “una subversión del espacio, el tiempo y la causalidad psicológica de los comportamientos de los personajes y en la lógica de las acciones” (Serra Salvat, 1991, p. 2); sea por su “inmersión en los oscuros derroteros que signan negativamente nuestra época contemporánea” (Maguhn, 1991), en una velada alusión a la homosexualidad, el vampirismo y el terror (Hernández, 1986); sea por la construcción en abismo sobre una figura proveniente - el reflejo iridiscente del amor inspirado en cadena- de la novela pastoral (Heydl y Jones, 1984), etc.



La disposición en segmentos independientes marcados por espacios blancos hace que se puedan combinar a gusto, sin las sugerencias paternas del Tablero de Dirección de *Rayuela*, y también recuerda cierta proximidad con los movimientos perpetuos e inagotables de metamorfosis que fascinaban a los surrealistas.

Pudo pensarse que, en ese momento, el neovanguardismo había ganado la partida. Sin embargo, un nuevo contexto en América Latina reinstala a Cortázar en su ambivalencia de poéticas. Pienso en los avatares de la revolución socialista cubana y en particular en los conflictos entre intelectuales que surgieron en la isla e hicieron eclosión con el llamado *caso Padilla*<sup>2</sup>.

Un punto de partida fue la prohibición por el ICAIC (Instituto Cubano de Arte y Cinematografía), en 1960, del corto *PM*, reconstrucción muy similar del mundo nocturno cubano, a la de *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, y que coincidió con los acuerdos de ayuda económica soviética a la isla. A esto sigue una defensa oficial de la invasión armada a Checoslovaquia, por parte del régimen cubano. En ese lapso se acentúa, según Claudia Gilman (Gilman, 2003), el *antiintelectualismo* de los funcionarios, quienes valoran más la disciplina partidaria de un intelectual que su capacidad crítica.

La eclosión del proceso al poeta Heberto Padilla, premiado poco antes por su libro *Fuera del juego*, en el pasaje 1969-1970, se cerró con el Discurso de clausura del Primer encuentro nacional de educación y cultura (La Habana, 30 de abril de 1971) donde Castro maltrató verbalmente a los que elogiaban la revolución desde Europa, más en beneficio personal que como servicio político, y escribían textos “de los cuales no se derivaba ninguna utilidad” (Croce, 2006, p. 246).

---

2. Se refiere al caso del poeta cubano Heberto Padilla, quien en 1971, en virtud de las críticas que hizo al régimen de la Isla, fue encarcelado y luego obligado a hacer una retractación pública, renegando de su obra por ser inconveniente ideológicamente. Varios escritores, entre ellos Julio Cortázar, alzaron su voz en contra de este acto de represión política, y ello puso fin al apoyo que muchos intelectuales, hasta entonces, habían dado a la Revolución Cubana. *N. del E.*



Este último término me parece decisivo para medir las irreductibles distancias política/literatura y Cortázar se vio obligado en esa etapa, que no puedo referir en detalle, a polemizar con José María Arguedas acerca de cosmopolitismo/regionalismo o profesionalismo/amateurismo. Oscar Collazos calificó de “para literatura engolada” y de “juegos mecánicos” o “puro oficio literario” a *62 modelo para armar* y a *Cambio de piel* de Carlos Fuentes (Collazos, Cortázar, Vargas Llosa, 1970: 15 y 25) con la vara corta y gastada del supuesto escaso *realismo* que mostraban.

Cortázar le reprocha confundir la dicotomía escritor/intelectual, el texto –añadiría yo– que se dispara más allá de su intermediario, aunque sea quien lo escribe, de las argumentaciones fundadas y que pueden o deben ser racionalmente defendidas. Toda novela valiosa es un testimonio, superficial o entrañable, sigue Cortázar, y la revolución estética es distinta de la política, aunque puedan acompañarse: “Uno de los problemas latinoamericanos es que estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, los *revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución.*” (Cortázar, 1970, p. 76)

Estos avatares lo conmocionaron y eso explica la escritura de *Libro de Manuel* (1973), con el cual voy a cerrar mi recorrido, también porque fue escrito en el momento (París, Saignon, 1969-1972) de mayor auge de los movimientos armados insurreccionales en el continente y la presunción de que lo sucedido en Cuba podría extenderse.

El breve paratexto de dos páginas y media, sin firma, que la precede es muy sustancioso. Primero porque el autor cree haber solucionado la dualidad que me ha ocupado hasta aquí en este ensayo. Por eso, afirma, unos la encontrarán demasiado fantástica y otros demasiado realista:

Si durante años he escrito textos vinculados con problemas latinoamericanos, a la vez que novelas y relatos en que esos problemas estaban ausentes o sólo asomaban tangencialmente, hoy y aquí las aguas se han juntado, pero su conciliación no ha tenido nada de fácil, como acaso lo muestre el confuso y atormentado itinerario de algún personaje (Cortázar, 1973, p. 7)



“Mi propia manera”, reivindica, exalta “la capacidad de vivir tal como la queremos para ese futuro, con todo lo que supone de amor, de juego y de alegría”, liberada de temores, lúdica, sin apremios económicos. Una postdata del 7 de septiembre de 1972 acusa a los medios de lagrimear por los sucesos luctuosos de Munich e ignorar la matanza sucedida en Trelew, donde fueran fusilados quince guerrilleros argentinos en prisión.<sup>3</sup> Y el *collage* consiste aquí en la interpolación de textos periodísticos en varios idiomas que Susana y Rolando piensan dejar como legado a su pequeño hijo Manuel.

Una técnica sobre cuya procedencia hablé antes, pero que asume aquí una de las funciones que tuviera, sobre todo en Picasso: dar cuenta de la realidad exterior, de la manera –también insidiosa– como la prensa oficial informa acerca de hechos vinculados, en esta caso, con la lucha armada: evasión de prisioneros, persecución, tortura y muerte de guerrilleros, etc.

El escritor no deja pasar las torpezas o anfibologías de tales textos con acotaciones burlonas o despectivas y su manera de incrustarlos (son unos cuarenta en varios idiomas, más diez páginas de testimonios de torturados y un cuadro del entrenamiento de militares extranjeros en nuestro continente) hace pensar ya en algunas fórmulas del *pop-art* que comenzaban a difundirse con éxito desde los Estados Unidos.

Susana, la madre de Manuel, los traduce para el resto y no faltan comentarios de ella o de su auditorio acerca del pésimo estilo de los redactores. No es poco, asimismo, que una noticia del *Bulletin de l' étranger* dé cuenta de la condena contra el escritor soviético Boukovsky, que Andrés aprovecha para este comentario beligerante:

Hoy, al que escucha *free jazz* y va a acostarse con Francine en cumplimiento de ceremonias que no aprueban los jóvenes maoístas (...) que quieren hacer la revolución para salvar al proletariado y al cam-

---

3. Hechos que ocurrieron el 22 de agosto de 1972 en la Base Naval Almirante Zar, ubicada en la ciudad de Trelew (Provincia de Chubut) en la zona de la Patagonia. El hecho se conoce como la *Masacre de Trelew*. N. del E.

pesinado y al colonizado y al alienado de eso que llaman con tanta razón imperialismo pero después, después, porque ya hay países que están en el después... (Cortázar, *Ibíd.*, p. 350)

Me parece que la conciliación a que se refiere Cortázar se basa en que el secuestro de un diplomático en París a cambio de guerrilleros detenidos en América Latina es denominado siempre *la joda* (fue precedida de microagitaciones escandalosas en cines, teatros, restaurantes) y que entre sus participantes están varios militantes responsables, gente de acción y objetivos claros, de escasas lecturas (“el que te dije”, Gómez, Marcos, Patricio, Oscar, Monique, Heredia, Roland). Y un conjunto de participantes funambulescos y diletantes artísticos, que se sienten parte de un juego, por peligroso que fuere (Lonstein, Sara y los hippies....), y que intervienen, lúdica y colectivamente, porque no se resignan a ser solitarios, como Persio. Su participación suscitó reacciones enconadas de varios críticos, a los que se refiere el propio Cortázar en un reportaje: Enrique Revol lo acusó en *La Nación* de abandonar la literatura pura y, desde la izquierda peronista (el padre Mujica, el dirigente sindical Raimundo Ongaro), lamentaron su frivolidad. Respeta, en cambio, los cuestionamientos que le formulara Angel Rama (González Bermejo, 1978, pp. 140-144).

Ludmilla se diferencia de todos y parece funcionar como bisagra entre el juego dramático y el político. Ella y Francine (joven estudiante universitaria), también reiteran el papel de amantes simultáneas del protagonista, quien con ellas alterna sus juegos eróticos, sádicos e incluso necrófilos (la noche de amor en un cuarto del Hotel Terrass cuyo balcón da al cementerio de Montmartre), lo cual confirma, a ese nivel, que Andrés es, en definitiva, un *punte*.

En esa condición no deja de recordar al abogado Hardoy: “encaramado en un techo de dos aguas (...) hubiera sido capaz de llenar alguna fichita” (Cortázar, 1973, p. 166) y tales vacilaciones tienen, para este trabajo, una filiación muy notable:

Estaba pensando que el problema de elegir, que es cada vez más el problema de este roñoso y maravilloso siglo con o sin el maestro Sartre para ponerlo en música mental, reside en que no sabemos si nuestra elección se hace con manos limpias (Cortázar, 1973, p. 168)





Sin embargo, lo que atrae mayormente son las vacilaciones de Andrés, figura a través de la cual el autor ha problematizado el recrudecimiento de sus dudas en el nuevo contexto internacional al que me referí poco antes. Su deseo de hacer el pasaje del hombre *viejo* al *nuevo*, de minimizar en su mente la versión de *Prozession*, música aleatoria de Stockhausen, o los divertidos conciertos de Terry Riley, sin atender por eso a los juicios sectarios de Gómez: “eso no es arte” (Cortázar, 1973, p. 100).

No se pronuncia “el que te dije” de la misma manera cuando rechaza las novelas tendenciosas “donde a cambio de un relato más o menos chatón” se divulgan lugares comunes ideológicos, aburridamente “didácticos” (Cortázar, 1973, p. 252). Y Andrés, en fin, se muestra escéptico respecto del destino posterior de las revoluciones, según ya vimos. Y asimismo es escéptico respecto de Francine o él metidos en *la joda*.

Hacia el final, intenta reconectarse tardíamente con sus amigos secuestradores en plena acción, pero:

... Después no sé, chiquita...a lo mejor te telefono para ir al cine (...) yo soy un esteta, chiquita, el pequeño burgués hace esfuerzos por morir pero ya ves, al otro lado del puente no se nota demasiada diferencia. De manera que en una de éstas te llamo, siempre que no decidas ir a jugar al tenis o algo así”. (Cortázar, 1973, p. 328)

En ese fragmento, el origen social aparece como determinante y a través de Andrés el autor asume que vanguardia artística y vanguardia política pueden transitar caminos diferentes. También reconoció, en varias oportunidades, su falta de formación teórica marxista, pero en una charla con Ludmilla le confiesa que es necesario adaptarse a la *realpolitik* y que el nombre de Perón es una suerte de contraseña iconoclasta, un medio útil para otros fines:

Para nosotros, digamos, para la Joda, todas las armas eficaces con válidas porque sabemos que tenemos razón y que estamos acorralados por dentro y por fuera, por los gorilas y los yanquis e incluso por la pasividad de esos millones que esperan siempre que otros saquen las castañas del fuego, y además por el solo hecho de que los enemigos del peronismo



sean quienes son nos parece más que legítimo para defenderlo y valerse de él y un día, sabés, un día salir de él y de tanta oreca cosa por el único camino posible, ya te imaginás cuál. (Cortázar, 1973, p. 262)

Es decir la adhesión al *entrismo* o a la *infiltración* para inocular en las masas una vocación revolucionaria de la cual carecería. Contrariamente, el sueño de estar en el cine (lo imaginario) y que un cubano vaya a buscarlo para una tarea urgente (lo real concreto) define la culpabilidad de Andrés por no haber participado desde un principio en *la joda*.

Simétrica de esa actitud es la que adopta respecto de la narrativa o la teoría crítica europea de ese momento. Más de una vez se burla indirectamente de “esas novelas de ahora en que todo el mundo es inteligentísimo” (Cortázar, 1973, p. 114) o de la jerga alambicada de los intelectuales enrolados en la revista *Tel Quel*.

Su manera de unirse por motivos personales y en forma inorgánica al grupo secuestrador termina de catalogar el individualismo de Andrés, que el autor reivindicó siempre para sí, al margen de su participación en comités u organizaciones de ayuda a los perseguidos, torturados o asesinados de todo el mundo.

Su justificación (“qué sé yo, viejo, me pareció que tenía que venir. Claro, con las hormigas <sup>4</sup> siguiéndote, pelotudo, dijo Patricio todavía resentido”) le merece a Marcos este comentario: “con tipos como Lonstein y vos clavado que la embarraban al final” (Cortázar, *Ibid.*, p. 358).

Con esta resolución, Andrés confirma su impericia respecto de las acciones subversivas, su *espontaneísmo* individualista, lo cual coincide con la posición de su inventor, pues la novela ratifica, a través de la ficción, que para Cortázar la literatura tiene una responsabilidad social, aunque nunca debe subordinarse a ninguna política, por revolucionaria que se autoproclame.

---

4. Metáfora por el personal policial de civil, que casi siempre viste de oscuro, se desplaza silenciosamente y cumple funciones depredadoras contra los grupos políticos revolucionarios.





## Bibliografía

Alazraki, J. (1991) *Rayuela*: estructura. En: Cortázar, J. *Rayuela* (edición crítica, coord. Julio Ortega-Saúl Yurkievich). Madrid, España: Archivos-Unesco-ALLCA

Alexandrian, S. (1969) *L'art surréaliste*. Paris, France: Fernand Hazan  
Bernárdez, A. (ed) (2000) *Cortázar, Julio: Cartas 1937-1963*. Madrid, España: Alfaguara.

Castro-Klaren, S. (1980) Julio Cortázar, lector. Conversación con Julio Cortázar. *Cuadernos Hispanoamericanos*. (364-366), 11-36. (Se puede conseguir también en versión electrónica en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/julio-cortazar-lector-conversacion-con-julio-cortazar/>)

Castro-Klaren, S. (1981) Fabulación ontológica: Hacia una teoría de la literatura de Cortázar. En: Alazraki, J., Ivask, I. y Marco, J. (ed.) *Julio Cortázar: la isla final*. Barcelona, España: Ultramar ediciones.  
Cortázar, J. (1994) El túnel. En: *Obra crítica/1*. Edición de Saúl Yurkievich. Madrid, España: Alfaguara.

Cortázar, J. (1964) *Bestiario*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Cortázar, J. (1986) *El examen*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Cortázar, J. (1959) El Perseguidor. En: *Las armas secretas*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Cortázar, J. (1969) *Los Premios*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Cortázar, J. (1997) *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal. En: Recepción crítica. Lafforgue, Jorge y Colla, Fernando, edición crítica de *Adán Buenosayres*. Colección Archivos - ALLCA XX. Publicado originariamente en *Realidad* n. 14. Buenos Aires, marzo-abril de 1949.

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



Croce, M. (comp.) (2006) *El caso Padilla. Polémicas intelectuales en América Latina. Del 'meridiano intelectual' al caso Padilla (1927-1971)*. Buenos Aires, Argentina: Simurg.

Foster, H. (1995) What's Neo about the Neo-Avant-Gard. En: Buskirk, M, y Mixon, M (eds.) *The Duchamp effect: Essays, Interviews, Round Table*. Cambridge, M.A.: The MIT Press. (Traducción cátedra de Plástica VI, carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA)  
 González Bermejo, E. (1978) *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, España: EDHASA.

Hars, L. (1973) Julio Cortázar o la cachetada metafísica. En: *Los nuestros*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Romano, E. (1980) Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista *Sur*. *Cuadernos Hispanoamericanos* (364-368).

Roy, Joaquín. (1974) *Julio Cortázar ante su sociedad*. Barcelona, España: Edicions 62.

Schneider, L.M. (19663) Entrevista a Julio Cortázar. En: *Revista de la Universidad de México*, 17(9)

Scholz, Laszlo. (1977) *El arte poética de Julio Cortázar*. Buenos Aires, Argentina: Castañeda.

Yurkievich, S. (1985) El juego imaginativo: fantasía intermediaria y espacio potencial. En: *Río de la Plata/Culturas* (1) 125-139



Calle 59A No. 63-20, Autopista Norte,  
Núcleo El Volador, Bloque 43, oficina. 419

Conmutador: (57-4) 430 98 88 Ext. 46218 Fax: (57-4) 260 44 51

Correo electrónico: [redestetica\\_med@unal.edu.co](mailto:redestetica_med@unal.edu.co)

Medellín, Colombia, Sur América