Cuadernos Literarios

# queremos tanto a julio

Fondo Editorial UCSS

Cuadernos Literarios
Año II Número 3

# queremos tanto a julio

**Editor:** Biagio D´Angelo

Fondo Editorial UCSS

Revista Semestral de Investigación y Creatividad Literaria
de la Universidad Católica Sedes Sapientiae.

**Editor:** Biagio D´Angelo.

**Diseño gráfico y arte final:** Oficina de Imagen Institucional

**Comité editorial:** Kristhian Ayala Calderón, Bethsabé Huamán Andía,
Enrique León Huamán, Luz Privatt Maraví, Fernando Rodríguez Mansilla.

© Cuadernos Literarios.
© Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae.

ISSN: **1811-8283**
**Depósito Legal: 2003-1546.**

**Cualquier comentario o colaboración remitirla a:**
biagiodangelo@hotmail.com / eleon@ucss.edu.pe.

Prohibida la reproducción parcial o total de los textos y dibujos
sin permiso de los editores y autores.

Esq. Constelaciones y Sol de Oro. Urbanización Sol de Oro. Los Olivos
Teléfonos: (51-1) 533-5744 / 533-6234 / 533-0008 / Website: www.ucss.edu.pe

# I N D I C E

**Dictando** 3

**Tanteos**

Julio Cortázar entre todos los juegos
*Julio Ortega* 11

La heterogeneidad genérica de la obra de Cortázar:
¿clave de un éxito duradero?
*Walter Bruno Berg* 19

Julio Cortázar, o la vuelta ejemplar de la modernidad
*Marie-Pascale Huglo* 37

Vientos alisios: juegos, viaje y erotismo sin salida
*Martha Canfield* 49

Tradición e innovación en Julio Cortázar
(lectura de "No se culpe a nadie")
*Cleusa Rios P. Passos* 57

Una extraña maternidad: Madame Francinet en "Los buenos servicios"
*Cynthia Schmidt-Cruz* 71

Estética y dictadura: "Grafitti" de Julio Cortázar
*Amanda Holmes* 85

*Rayuela*: juego y lenguaje
*Eduardo Coutinho* 95

Los mil ojos de Argos:
*Rayuela* como re-invención ontológica y novela cómica total
*Biagio D'Angelo* 109

Cortázar, el perseguidor
*Alicia Saliva* 121

"Salvo el crepúsculo": el testamento poético de Julio Cortázar
*Giuliana Barnini* 129

**Aproximaciones**

La inquietante extrañeza en la cosmovisión
de Julio Cortázar y Felisberto Hernández
*Rosario Fraga de León* 141

**Mundo Raro**

Anhelo de Dios
*Marco Martos* 159

**Otra voz**

Poemas de Marianne Moore
*Traducción de Valentino Gianuzzi* 181

**Decodificando**

Invención del cronopio:
de la fantasía onírica a la fantasía literaria
*Entrevista a Martha Canfield a cargo de Fernando Rodríguez* 193

**Signos** 209

**Identidades** 217

# Dictando

# Queremos tanto a Julio

Cortázar, es notorio, adoraba el juego. Si no decimos que era "juguetón", es solo por la fácil equivocación de presentar a un autor lúdico, que juega superficialmente con las palabras, maniobrándolas como un prestigiador, que asombra el público, por instantes, sin dejarle nada serio, nada que pueda ser reflexionado y decantado, como el buen vino, en el tiempo. Este año es un aniversario más del nacimiento de Julio Cortázar (Bruselas, 1914) y al mismo tiempo han pasado veinte años de su muerte (París, 1984). Los *Cuadernos Literarios* de la Universidad Católica Sedes Sapientiae han querido dedicarse casi enteramente a la figura del gran escritor argentino, uno de los innovadores del universo literario latinoamericano y, sin sombra de duda, universal. Con su aparición, las letras de lengua española fueron "rejuvenecidas" gracias al aporte de un lenguaje riquísimo, variado, sumamente dinámico, colmado de juegos filosóficos, referencias cinematográficas, páginas transpirantes su extravagante pasión por el jazz y la música clásica. Cortázar borra las fronteras de una narrativa ajustada a una prosa fría y agotada y aburrida, falta de espontaneidad y rígidos panfletarismos. El autor de *Rayuela* marginaliza la narrativa clásica para otorgar clasicidad a elementos no canónicos, como el cine, la música, la fotografía, que se introducen en la materia literaria con la gracia inevitable de un minueto de Mozart.

Somos conscientes que es imposible, en las pocas páginas de una revista literaria, agotar todo el mundo poético cortazariano, su "búsqueda mítica", para apropiarnos de una emblemática definición de Saúl

Sosnowski, quien destacó primero la seriedad del hombre lúdico que proponía Cortázar, ni es nuestra intención colocar un "punto y aparte" en las investigaciones cortazarianas, que se han mantenido constantemente vivas en el transcurso del tiempo. Este número quiere ser otra posible ventana de interpretaciones, ni sumarias, ni desordenadas, sobre el hecho (y los hechos que nacen de este) principal del discurso cortazariano: su mirada siempre inquieta, a veces insolente, a veces tierna, imposible de ser aplacada o encajada, sobre el misterio de la realidad.

La sección "Tanteos" que contiene la colaboración de algunos de los más destacados interpretes actuales de la obra de Cortázar, se abre con un artículo del reconocido profesor peruano, radicado largo tiempo en Estados Unidos, Julio Ortega, quien nos propone un balance crítico de la obra de Julio Cortázar. En realidad, se trata de una excelente introducción a nuestro autor, sopesando uno a uno sus principales libros, donde ocupa un lugar central la reflexión en torno al proyecto narrativo de *Rayuela*. Por otra parte, Walter Bruno Berg nos adelanta algunas propuestas que pertenecen a un proyecto mayor que lleva a cabo la Universidad de Friburgo en torno a la discusión sobre el género literario, tema caro a Cortázar, cuyos textos en principio no pueden encasillarse en un solo modelo de escritura. Precisamente, postula Berg, esta postura cortazariana es la que mantiene su vigencia y vigor entre los lectores contemporáneos. Luego, Marie-Pascale Huglo reflexiona a propósito de *La vuelta al día en ochenta mundos*, Julio Verne y Baudelaire, sobre la "modernidad" y la ejemplaridad, aspectos que en el autor argentino promueven un debate filosófico. Martha Canfield estudia el relato "Vientos alisios" a la búsqueda de los motivos recurrentes en Cortázar: el juego, el viaje y el erotismo, temas que se entrecruzan y arrojan un balance desestabilizador en la obra cortazariana

A finales de abril recibimos la grata visita de la profesora Cleusa Rios, quien ofreció una charla sobre el famoso cuento "No se culpe a nadie" desde una perspectiva comparatista y psicoanalítica. Los comentarios y estupenda acogida que suscitó nos motivaron a incluirlo como artículo en este número. Cynthia Schmidt-Cruz es una joven profesora de la Universidad de Delaware y autora de un reciente volumen de lectura imprescindible: *Mothers, Lovers, and Others: The Short Stories of Julio Cortázar.* Ella nos presenta una lectura, basada en el trabajo de investigación ya mencionado, de un cuento poco conocido, pero subyugante, de Cortázar, "Los buenos servicios". Amanda Holmes, desde otra perspectiva, indaga por la relación entre el juicio estético y el autoritarismo en "Grafitti", considerando el peliagudo tema del compromiso ideológico que era materia de polémica entre los autores del *boom*. Otro profesor que estuvo entre nosotros con motivo del Año Internacional de Cortázar fue Eduardo Coutinho, quien nos brindó la conferencia "*Rayuela*: juego y lenguaje", cuya trascripción ofrecemos. Se trata, asimismo, de una excelente introducción a la novela por excelencia de Cortázar. Biagio D'Angelo complementa la reflexión anterior considerando *Rayuela* en su faceta de *roman comique*, según propósito de su

autor, y encuentra en ella además de motivos metaliterarios, la huella fragmentaria, descentradora, de la modernidad. Alicia Saliva se ocupa de *El perseguidor* intentando desentrañar las claves de su complejo protagonista: la faceta lúdica, la bohemia, la insatisfacción. Por último, Giuliana Barnini analiza *Salvo el crepúsculo*, libro de versos póstumo que podría considerarse el "testamento poético" de Cortázar, donde se pasan revista a los temas más intensos de la experiencia literaria y humana de nuestro autor.

La sección "Aproximaciones" contiene el aporte de la profesora Rosario Fraga, especialista en literatura rioplatense y difusora en nuestro medio de la obra de Felisberto Hernández. Precisamente, su trabajo indaga por el parentesco entre este último y Julio Cortázar, con quien se puede establecer más de un vaso comunicante. "Mundo raro", espacio para la creación literaria, cuenta con la participación del poeta Marco Martos, quien nos ofrece el extenso poema inédito "Anhelo de Dios". En esta ocasión, "Decodificando" incluye una entrevista, sumamente rica, con la profesora Martha Canfield, quien nos expone su particular interpretación de los cronopios cortazarianos, con una fresca aproximación teórica. "Signos" contiene reseñas de publicaciones recientes, como el libro de la Cynthia Schmidt-Cruz sobre Cortázar, el de Rosario Fraga sobre Felisberto Hernández, y el último número de la revista de poesía *Ginebra Magnolia*. Finalmente, "Otra voz", sección reservada a las traducciones, alberga una pequeña muestra de la valiosa poesía de la norteamericana Marianne Moore, poco conocida aún en nuestro ámbito, vertida al español por Valentino Gianuzzi, colaborador de nuestra revista desde su primer número.

Para terminar (o sería más apropiado decir para "re-abrir", sin ninguna pretensión de apagar el calidoscopio de visiones e interpretaciones que la lectura de Cortázar implica para el lector y el estudioso de su obra), nos parece muy adecuado lanzarnos en el mundo de tizas y escritura del autor de *Rayuela*, con una dedicatoria poética. Se trata de un poema conmovedor escrito por Martha L. Canfield, una epístola poética que, como diría el poeta metafísico inglés, John Donne, tiene el poder de "unir más que los besos", y que quiere ser una "reverencia" afectuosa y respetuosa a uno de los más sensibles e inteligentes autores de América Latina y del mundo, que aquí se celebra, porque lo "queremos mucho", como también a su Glenda, a su Maga, a su Rocamadour:

"Carta a Julio Cortázar"
(de *Caza de altura*, Bogotá, Caro y Cuervo, 1994, p. 109)

El juego no era fácil
pero había en fin las claves
y a través de tus espejos musicales
yo te seguí al revés
hilo de Ariadna que busca los portones

## DICTANDO

de la entrada
y en el centro hallé tu rostro
como si fuese el verdadero
y te toqué las venas sin decir la carne
y tú trajinado sacerdote que conoce los ritos
me bautizaste al fin
en las cálidas aguas y barrosas
como la oscurecida plata de tu río
que también es el mío
y enseguida quise
romper lanzas contra el orden impuesto
y amar a quemarropa
y amar en contravía
y llorar y llorar hasta volverme lluvia
y perseguir mi sombra
en los patios vecinos
y arañar las paredes interiores
hasta encontrar salida
embarcada por fin en la palabra justa
y después de probar
la ternura la furia y el desdén
y la ironía
tú conocías la ceremonia entera
pero estabas obligado a no advertirla
en un gesto final
melodramático
como un payaso extrae de abajo de su saco
un corazón de cartulina roja
yo tuve que llevar el mío
como un jazmín que huele demasiado
al medio de la calle
y decirle a la gente que pasaba
hoy lo regalo ¿usted lo quiere?

# Tanteos

# Julio Cortázar entre todos los juegos

*Julio Ortega*
*(Brown University)*

La obra de Julio Cortázar (1914-1984) no parece cómoda en la historia de la literatura (entre los órdenes del pasado), quizá porque su escenario más propio es la actualidad de la lectura (el devenir del presente). Maleable, manual, desarmable, se debe al proceso abierto de su poética operativa. Por eso, disputa el lugar de la literatura entre los discursos normativos y dominantes. No leemos a Julio Cortázar desde la tierra firme nacional, tampoco desde alguna verdad disciplinaria y mucho menos desde la autoridad impositiva del intelectual público. Lo leemos desde la orilla donde el lenguaje se despliega como un cosmos emotivo. En ese devenir de empatía, imantación, asombro y zozobra, el relato se abre. Se proyecta en una próxima página, traza el trayecto de una nueva lectura, afirma el proyecto de otro lector. Hizo del español, como nadie, la materia del habla íntima del reconocimiento mutuo.

Habría que hacerle justicia en una distinta historicidad literaria, la de las obras que no acaban de escribirse, de los libros que no terminan, de las escrituras que recomienzan. Esa fluidez interior nos sitúa fuera del dominio histórico (de la memoria conocida), en el espacio procesal de una nueva lectura, en ese tiempo incesante, sin principio ni final. Esta obra es una constelación en movimiento (de devenir imprevisto), cuyo paso fulgurante nos reconoce no sólo como

lectores gratificados por la gracia poética, sino como actores a cargo de re-anudar la fábula mayor de la lectura, la de incluirnos. Hablando de esta obra terminamos hablando de nuestro lugar en ella.

Como toda obra mayor, la de Cortázar ha conocido varias etapas de lectura, algunas de ellas previsibles. Primero fue el entusiasmo de lectores cómplices, ligeramente biográficos, que llevaban un aura cortazariana. 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, el grupo dedicado a la "patafísica" en *Rayuela*. Otros lectores, más bien académicos, encontraron en esta obra cierta filosofía benéfica, vagamente orientalista y, al final, metafísica. Más recientemente, no han faltado lectores que han podido separar al Cortázar de la imaginación fantástica del Cortázar del compromiso político, y han terminado separándose de él. Ignoran que en su obra el lugar del Otro fue siempre una demanda del diálogo. Hasta en los momentos de mayor entusiasmo anarquista, Oliveira descubre que la moral del artista no es individual sino comunitaria. Esto es, el Yo recorre toda la agonía de su búsqueda para encontrarse en el Otro. Tampoco se puede olvidar que en sus textos más políticos reclamó siempre por la imaginación y la diferencia.

En su propio país, aunque había logrado forjar lectores consecuentes, Cortázar fue pronto descartado como cosmopolita por un intenso movimiento anti-cortazariano, que sobre ese gesto de derroche afirmó el valor del nacionalismo. También Borges había sido descartado por un razonamiento paralelo, pero Cortázar fue percibido, si no me equivoco, como más extranjero aún porque había afincado en París y sus referencias locales y hasta su habla porteña resultaban anacrónicas. Pronto, pasó del rechazo al olvido. Sólo los más jóvenes, en Buenos Aires, lo rescataban como un término de referencia interior. Hoy vemos que los mejores continuadores de su proyecto fueron, en primer lugar, Néstor Sánchez, narrador argentino muerto hace poco, quien empezó a escribir a partir de la primera página de *Rayuela* unas novelas casi olvidadas pero no menos valiosas (como *Nosotros dos* y *Siberia blues*), que Cortázar de inmediato reconoció y recomendó. En contra de la conversión dominante a comienzos de los años 70 del escritor en figura pública, Néstor Sánchez optó por un anarquismo radical, se convirtió en *clochard*, en una suerte de Horacio Oliveira sin relato, en un París sin *Rayuela*. El gran narrador cubano Antonio Benítez Rojo, cuya aventura de escritor es poco pública y más íntima, se exilió de la Cuba

por la que Cortázar apostó, pero se forjó un Caribe sin centro y expansivo, como un universo legendario donde situar su obra imaginativa, heredera de ese hechizo de la historia. En sus cuentos de la vida habanera, entre la fluidez cotidiana y el abismo del pasado, Benítez Rojo dialoga fecundamente con los cuentos de Cortázar, y lo hace afirmando su propio diseño. Pero el cortazariano más feliz es Alfredo Bryce Echenique, cuya voz se hizo en la intimidad del diálogo propuesta por el habla de los cuentos del maestro. En esa dicción cálida, dúctil, donde la palabra adquiere el poder de humanizar a los interlocutores, Bryce Echenique forjó su propia entonación, entre el humor bufo y la poesía de los afectos. En *La vida exagerada de Martín Romaña* puso al revés el programa de *Rayuela*: París ya no es la fuente propicia sino la tribuna de los latinoamericanos inevitables, llenos de convicciones y ningún remordimiento. El mexicano Juan Villoro, así mismo, reconoce en sus cuentos la gracia poética cortazariana, esa flexibilidad de la forma y plenitud argumental que él maneja, además, dentro de una composición precisa y rica de tensiones anímicas. Cualquier noticia de este linaje tiene que culminar con el argentino Rodrigo Fresán, cuya poética performativa empieza desde la libertad exploratoria y el gusto por el riesgo de la prosa cortazariana; y sigue con el despliegue gozoso de su propio talento. De Cortázar a Fresán, la literatura ha dado la vuelta y nos devuelve un presente ya sin fronteras, liberada al devenir, a esa ganancia de porvenir.

El propio Cortázar entendió que sus lectores habitaban dos hemisferios polares: aquellos que preferían los cuentos eran una tribu distinta a quienes preferían las novelas. Recuerdo la vez que me lo comentó: reconocía ese hecho como una pregunta por su propia obra, deduje, aunque la distinción me pareció retórica; uno podía pasar del cuento a la novela sin pelearse con su sombra. Hoy me parece que Cortázar había intuido alguna divergencia íntima en su propia obra, y que no tenía respuesta para ese dilema. En una página de su *La vuelta al mundo...* reconoce a la tribu de *Rayuela*. (A mí me tenía del lado de la novela, y con razón). Probablemente, la diferencia deriva del sistema narrativo divergente. Los cuentos se imponen al lector como suficientes y, a veces, perfectos: revelan abismos, carecen de explicaciones, están hechos de asombro y perplejidad, pero su ejecución posee el impulso límpido y el brío tramado de un movimiento musical completo. De cara al trasfondo inexplicable que recuentan, algunos de esos cuentos pueden incluso agotar las explicaciones, y muestran a veces cierta prolijidad de alternativas,

casi la saturación del horror al vacío. Así ocurre en "Axolotl," que prodiga, con gran elocuencia, eso sí, posibilidades de sentido común. En cambio, en las novelas, la subjetividad no está del otro lado del lenguaje, encarna de inmediato en la voz. En *Rayuela* y en *62, modelo para armar,* todo está tocado por el arrebato de una voz hecha de vehemencia expresiva, ternura cierta, nostalgia ardida, humor disolvente, y furor poético. La diferencia radica en el sistema: el cuento es el mapa exacto de un asedio; la novela, un proyecto de vida.

Pienso que para evitar una lectura sentimental, por un lado, y filosofante, por otro, ambas saturadoras del desafío que Cortázar nos propone, hace falta leer las convergencias internas de los cuentos y las novelas; esa escritura que excede las obligaciones veristas y los moldes genéricos. Julio Cortázar fue indudablemente un maestro de la sutiliza del cuento y un explorador de la diversificación formal de la novela. También es cierto que muchos de sus cuentos son prosas, estampas, fragmentos, notas, cuya escritura tentativa, fragmentada e imantada, es parte del asedio y la indagación de *Rayuela.* Para decirlo de otro modo, el cuento pone en tensión lo legible, y dice más de lo que comprueba. En cambio, la novela es una lectura a posteriori, el relato de una aventura de leer (rescribir) lo perdido (vivido) a nombre de lo des-conocido. Pero en ambos casos, la lectura es la dinámica del conocer poético, y discurre entre estaciones de tránsito y albergue, de fusión feliz y disolución dramática. El sujeto recobra, con las palabras, el milagroso instante de su paso.

Ese paso, pasar y pasaje, no es sin embargo una categoría filosófica o metafísica. Ese paseo del ser en el lenguaje es el juego. De por sí evidente, esta hipótesis anuncia lo más complejo, sistemático y pasional de una obra que se resiste a acabar, que rehace una y otra vez la partida. Porque en la naturaleza del juego, la variación permanente es el comienzo, ensayado no sólo para abolir el azar sino para abrir, en la saturada nada del azar, el flujo de la coincidencia entre vasos comunicantes. El juego enciende la simpatía del Eros religador y el humor de las grandes causas perdidas.

La obra de Cortázar se puede leer, me propongo demostrar, como un plan de juego. Como el proyecto de convertir el juego en la lengua franca de la naturaleza humana, revelada en la gratuidad del juego, despropósito sin propósito. El juego, evidentemente, no es una actividad subsidiaria, paralela u optativa que sigue al "tiempo real," al del valor productivo; tampoco es parte del "tiempo libre," rehúsa ser moneda corriente en la manipulación de los bienes. Más bien, es el

espacio mismo de las revelaciones durables, el diálogo contaminante, y el saber dilapidado.

Si el centro de la obra cortazariana es una teoría y práctica sobre la creatividad, la ampliación de los poderes de invención no se daría sin la innovación poética del juego. Este juego es un lenguaje completo, es decir, una nominación exploratoria (como el *gíglico* sustitutivo, como el habla *cronopia*, poco socializada); pero también un ensayo de las inminencias del deseo. Sin valor de uso, esa actividad fugaz del juego (cambiante y deseante) es, sin embargo, capaz de recusar todos los órdenes en su radicalidad gratuita, talante demiúrgico, y pasión aleatoria. Por eso, la creatividad de Cortázar es del signo más fecundo: su curiosidad recupera el brío de las cosas en su nuevo orden, el de una productividad lúdica.

Esta economía del juego se reproduce a partir de una noción paradójica, la del desvalor de los signos más creativos. Así, la miga de pan que rueda bajo la mesa del restaurante, los piolines que se encuentra en los bolsillos, el paraguas roto al que se da entierro, configuran la serie de los objetos sin finalidad ("cosas inútiles"). Son sílabas de un discurso desanudado por su no utilidad. Son signos sin otro significado que el residual en el espacio derivado y contrario del juego. Y sin embargo, con estos signos mínimos *Rayuela* construye un lenguaje de inquietante poder, que abandona el Archivo genealógico y se proyecta hacia un futuro reanudado por los ritos de purificación del juego. Los cronopios, se diría, pertenecen al nuevo cronos, donde se habla la lengua pía, la de los pájaros libres. Al final, el lenguaje del juego trama, a modo de ejemplos, la puesta en duda de los discursos dominantes. Esos micro-relatos configuran, por así decirlo, lugares tentativos del juego, donde refulge su humor liviano y proyecto irónico.

Los breves lugares del juego, pasajes y umbrales irrepetibles, donde tienen lugar el azar subjetivo, el goce estético, el diálogo contra rutina, adquieren el trámite distintivo de su gratuidad. Acontecen en su teatro pasajero, fugazmente, como una ceremonia intensa, casual y nostálgica. Los repetidos tablones que son un puente irrisorio no dejan de ser, primero, una cuerda del malabarismo emocional. Estos objetos carecen de lugar en el mercado, no tienen clientes ni valor de uso; y sólo tienen la forma instantánea de un valor de juego. No son símbolos de otro discurso, son signos de un próximo discurso, pedrusco fundador del camino. La "rayuela" misma, ese dibujo en la acera, que se juega con un guijarro y cuyos saltos entre casillas religa la tierra y el cielo, es una figura casual y momentánea, cuyo valor lo

dicta la duración del juego, esto es, la temporalidad pura del espectáculo. La novela se llamó primero "Los juegos," después "Mandala," y por fin "Rayuela." Aunque, en sus cartas a Francisco Porrúa, prefiera llamarla "contranovela." De uno a otro nombre, se impone la gratuidad de un mapa del juego.

Pero la economía simbólica de los materiales del juego se articula en el relato como una opción radical por una definición estética de vida. A comienzos de los años 60, Cortázar construyó su novela-instrumento como el espacio donde hacían "rayuela," donde se articulaban "casillas" provisorias y periódicas, por un lado la consagración de la ciudad favorable y el principio de la improvisación ilustrado por el jazz; y, por otro lado, el relato auto-reflexivo, que se hace leer desde dentro para desatar todas sus referencias y cederlas a la novela por venir, a la literatura por hacerse, al lector por forjarse. Este plan de liberación no ignora la caída y el sacrificio, pero tampoco el placer de lo nuevo, el estremecimiento de un tiempo que da la vuelta al final de la historia vivida, convertido en relato actual de todos los lenguajes barajados.

Quiero decir que la novela es el mayor juego: empieza cuando todo ha terminado, como el recuento de sí misma y como el proyecto de otra novela. Esa otra novela radicalmente nueva, es convocada aquí como la imagen en el espejo de Morelli: se cruza de ida con la novela que viene de más lejos. Esto es, leemos la novela como la peregrinación de Oliveira aunque sabemos que su aventura ha terminado cuando empieza el relato, porque quien habla en la novela es una voz que regresa para recuperarse en la escritura. El "yo" de Oliveira es Morelli, el "otro" radical. La novela por hacerse es la imagen de la novela que leemos. Los "lectores" que descifran lo cuadernillos de Morelli se leen a sí mismos, y los leemos leyéndonos. Hasta la Maga es la heroína de otro relato, el proyecto de una Quimera convocada. Así, los tiempos de la historia (la memoria del relato) no corresponden a los tiempos de la escritura (la suma de las restas) porque lo decisivo no es la experiencia de un sujeto sino la puesta en página de la voz, esa vasta empresa narrativa construida como un libro inventado, creciente, incompetable.

Como sabemos, Cortázar ensayó siete u ocho posibles ordenamientos de los fragmentos que había escrito como una protonovela, cuya lectura lineal le resultaba episódica y poco radical. Primero pensó en una novela de hojas sueltas que se mezclaran en una caja. Pronto le resultó una fórmula previsible, de tinte vanguardista. Luego imaginó cuadernillos según los personajes, capítulos

serializados, progresiones argumentales. Hasta que por fin, jugando con distintos ordenamientos, descubrió el principio de la remisión (cada capitulillo remite a otro), la práctica combinatoria (la lectura a saltos es una "rayuela" de sumas contrapuestas con humor por la prosa asociativa y fluida); y, por fin, la "resta" de la lectura (que descuenta de la idea del Libro cada capítulo/ casilla, al modo de una figura rotante y gozosa. Leer *Rayuela* es uno de los grandes placeres del lenguaje.

Pero estas afirmaciones vitales, estéticas y hasta morales, no eran un programa inculcado sino un desarrollo argumental. Por eso, para el equilibrio de los pasos del juego, son tan importantes los paisajes y personajes que encarnan el no-juego, aquellos que oponen una negatividad contraria. Me refiero a dos grandes áreas opuestas a la creatividad; primero, lo inauténtico (los artistas pomposos, las señoras prominentes, "amigas del arte y medio putonas"); y, después, la Gran Costumbre (la vida cotidiana cuya subjetividad ha sido ocupada por la reproducción social, por la mercancía que dicta la forma del deseo). El juego es un alegato contra la sociedad como maquinaria normativa, y contra el sistema de producción capitalista capaz de convertir a la mercancía en la forma de la amnesia, como decía Adorno. Benjamin adelantó que la forma de la mercancía adquiría en Baudelaire el contenido social de una alegoría de la percepción (*Arcades project*, 335), y que la pérdida del "aura" del poeta se debía a que el mercado reproducía masivamente la imagen. *Rayuela* responde a esas homologías modernistas desde una refutación radical de los poderes disuasivos del mercado y su usurpación de la subjetividad. Pero en lugar de recaer en un tardío anticapitalismo romántico, Cortázar desarrolla la práctica de una contra-producción en los márgenes del mercado (la "contranovela"). Frente a la reproducción, asume el carácter precario de los signos inútiles para construir su rebelión de cosas, o sea, su gran juego rebelde; y contra el mercado, introduce el valor de la emotividad como principio de lo genuino indeterminado.

Incluso en *Libro de Manuel* (1973), donde el relato buscaba hacer coincidir al "homo faber" con el "homo ludens," el juego se despliega como una estrategia mediadora: "Yo sé jugar sola pero ahora es otra cosa, un juego que a lo mejor puede servir para algo, nunca se sabe," dice Ludmilla, ante la mirada irónica de Andrés (160). El fracaso de la empresa del relato político se convierte en la moral del juego: "el juego es grande y yo creo que vale la pena, total ganar o perder no tiene importancia en sí..." (235), concluye "el que te dije," el

Narrador. Pero en esa novela el juego se ha hecho instrumental, y su función es otra, la de desplegar las contradicciones.

Sin valor y sin autoridad, en *Rayuela* el juego ocurre fuera de las representaciones sancionadas como referenciales por el lenguaje; fuera, quiero decir, de su valor de cambio e intercambio entre oferta y demanda. Bien visto, se trata de una economía del exceso sin valor, esto es, del deseo subversivo que caracteriza a la práctica anarquista. Por eso, entre la "patafísica" (que recicla los objetos del arte como precarios) y el anarquismo (la rebelión contra la socialización burguesa), el sistema de producción de *Rayuela* es un modelo de crítica y poética, de pensamiento libérrimo y emotividad artística. Se alimenta, es cierto, del culto del "azar objetivo" y los "objetos hallados" que prodigó el surrealismo; pero está libre tanto del coleccionismo de Breton (después de todo un *marchant* de arte moderno) como del gabinete de las vanguardias. Hasta el gusto por los "piantados" revela la empatía del proyecto con el desvalor de lo irrisorio, con la rareza inquietante de una racionalidad totalizadora y, por eso, tan atractiva como ilusa. En una carta a Porrúa, cuando se está componiendo *Rayuela*, Cortázar le pide añadir alguna nota que advierta al lector que Ceferino Piriz es real, que no ha sido inventado por el autor. Inventado, sería creíble; real, es increíble, casi inverosímil. El "piantado" es un genio al revés, el otro lado de la creatividad, su desvarío. Pero como para evitar que su programa tenga respuesta y se ilustre a sí mismo, incluso la idea de la Novela que habita en *Rayuela* es una demanda: una novela por hacerse, planeada especulativamente por Morelli, autor muy interior, cuyos personajes lo leen como si pasaran a través del espejo, del lado que nos incluye.

De modo que *Rayuela* se debe a ese proyecto utópico de una novela capaz de jugarse la vida en su valor universal sin precio.

# La heterogeneidad genérica de la obra de Cortázar: ¿clave de un éxito duradero?

*Walter Bruno Berg*
*(Universidad de Friburgo en Brisgovia)*

## Preliminares

El propósito de relacionar la cuestión genérica con la obra de Cortázar corresponde tanto al contexto de mis propias investigaciones[1] como a motivos inherentes a la obra del escritor argentino. En efecto, hay que destacar el manejo específico del conjunto de los géneros tanto literarios como no-literarios en la obra de Julio Cortázar, manejo que será el tema de las reflexiones que siguen. Por lo demás, el propio Cortázar ha cuestionado las relaciones entre identidad y géneros. Vuelvo al asunto más tarde.

En un primer apartado voy a tratar de modo general y provisional el problema del rol y la diversidad de los géneros en la obra de Julio Cortázar. El tema del siguiente apartado será la *Teoría del túnel*, obra publicada póstumamente, pero escrita ya a finales de los años 40. A continuación, me voy a ocupar del período más productivo de la carrera de Cortázar, a saber, de los años 1963-73, década a que el autor debe su transformación en una de las figuras más destacadas de la literatura del *boom*. A este propósito ha de preguntarse cuál fue, durante este período, el rol de los principios poetológicos desarrollados antes en *Teoría del túnel*. Para terminar, volveré sobre el problema de las relaciones entre género e identidad.

## A la búsqueda del género

Cortázar ha practicado los géneros más diversos: poesía, ensayo, novela, cuento. Son los dos últimos a los que debe su renombre mundial. Además ha escrito teatro y radioteatro; se ha dedicado al *comic* y a la traducción literaria. En cuanto a los ensayos, hay que destacar la diferencia entre los ensayos literarios propiamente dichos y los que se dedican a la temática del (entonces) llamado compromiso político. Gracias a los últimos, sobre todo políticos, el Cortázar de los años 70 se transformó en el prototipo del intelectual latinoamericano de izquierda. También es la época en que se dedicó a inventar dos géneros nuevos, y que a continuación, durante mucho tiempo, fueron considerados como géneros "cortazianos" por excelencia: los almanaques y los "libros ilustrados" (por llamarlos así, impropiamente por supuesto). El rasgo distintivo de estos últimos es su carácter híbrido en términos de género. Es evidente además que los conceptos "almanaques" o "libros ilustrados" se usan impropiamente; nacidos de la incertidumbre conceptual, al referirse a géneros conocidos, en vez de esclarecer el fenómeno, más bien sirven para oscurecerlo. *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round* pertenecen al grupo de los "almanaques"; *Prosa del observatorio*, *Territorios*, *Silvalandia*, *Alto el Perú*, *Buenos Aires-Buenos Aires* al grupo de los "libros ilustrados". Entre estos últimos se encuentra también una edición especial del cuento "Casa Tomada" del año 1969.[2]

Ahora bien, en cuanto al problema que nos ocupará a continuación, la significación de los "almanaques" y los "libros ilustrados", es ejemplar. Por una parte, es cierto que el principio de hibridismo genérico que aquí viene a ser realizado en su forma más acabada ya se encuentra en obras anteriores, por ejemplo en *Rayuela*, obra en cierta medida fundadora de la fama de Cortázar como autor representativo del *boom*, pero también en *Libro de Manuel*, obra que la crítica acogió con reserva, pero que los quioscos transforman en un éxito de venta sin par. Por otra parte, lo que el ejemplo de los "almanaques" y de los "libros ilustrados" también demuestra es el hecho de que una caracterización exclusiva del fenómeno del hibridismo a base de categorías genéricas es insuficiente. En efecto, lo que cada vez más le interesa al Cortázar de fines de los 60, no son sólo los límites y las convenciones de los *géneros* tradicionales, sino también los dispositivos *mediales* en que se apoyan éstos[3]. Así pues, lo que se pone en cuestión con los "libros ilustrados" no es sino el "libro" mismo en tanto que *medio*. No cabe duda de que el propio Cortázar al publicar *Rayuela*, obra que José Lezama Lima en una entusiasta reseña había calificado como "comienzo de la otra novela" (Lezama Lima 1972), ya estaba encarando los aspectos mediales de género novela. De ahí las conocidas fórmulas al comienzo del "tablero de dirección": "A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros." (Cortázar 1972: 7)

Gracias a la publicación póstuma de la obra crítica de Cortázar de los años 40, hoy día es posible demostrar, valiéndose de la perspectiva genética,

el papel desempeñado por el principio de hibridismo en la obra del joven escritor.

**Teoría del túnel: "Liquidar a la literatura"**

Frente al aluvión de los manuscritos editados póstumamente cuya publicación Cortázar no permitió durante su vida, por razones que desconocemos, tenemos que el problema de la llamada "crítica genética" consiste en construir retrospectivamente una teleología poetológica que corre peligro de falsificar el carácter fundamentalmente *abierto* de la obra de Cortázar.[4] Así, Saúl Yurkievich, en las frases finales de la introducción al primer volumen de la *Obra crítica* de 1994, dice lo siguiente:

> *Teoría del túnel* constituye el pretexto de la práctica novelesca de Cortázar; explicita el programa (o la preceptiva) que precede y preside la realización de sus novelas. Las fundamenta, les da cohesión, las integra en un corpus orgánico. *Divertimento*, *El examen* y *Los premios* cobran, a partir de *Teoría del túnel*, carácter de etapas de una concertada progresión novelesca que con Rayuela alcanza su ápice y que se prolonga en esos dos disímiles avatares que son *62. Modelo para armar* y *Libro de Manuel*. *Teoría del túnel* permite afirmar que toda la obra novelesca de Cortázar procede de una misma matriz y que este módulo generador es juiciosa y minuciosamente concebido por un texto preliminar que lo explica y justifica. (Yurkievich en: Cortázar 1994: 29, s.)

Las aserciones de Yurkievich falsifican las intenciones poetológicas de *Teoría del túnel* al menos en dos puntos. Primero: pasan por alto el problema fundamental de la *Teoría*, es decir, el "liquidar a la literatura." (Cortázar 1994: 17); segundo: sugieren que las reflexiones de Cortázar equivalen al programa generativo de un *género* –a saber, la novela de corte cortaziana que, al empezar con *Divertimento*, llegó al ápice con *Libro de Manuel*.

En lo que se refiere al programa de un "liquidar a la literatura", es cierto que las formulaciones de Cortázar son a todas luces ambivalentes. No se trata de "liquidar" la literatura en general, sino sólo aquella que Cortázar designa como "tradicional" (1994: 36), o sea, "clásica" (1994: 37). La literatura en este sentido (tradicional) es la obra del "escritor vocacional" (1994: 44); se define por el fetichismo del *libro*, y esta categoría, subraya Cortázar, "llega a constituir un género que subsume a las distintas formas involucradas en el concepto *literatura*." (1994: 45) Literatura en forma de libro es, pues, literatura *kat' exojén*. El libro es el género de los géneros: "Contiene el total de los géneros literarios." (1994: 46) La agresión del rebelde literario, cuyos primeros representantes históricos son los escritores

Rimbaud y Lautréamont, está dirigida, por eso, ante todo contra "el *género Libro*" (1994: 45), porque "la noción de géneros, de toda estructura genérica se le da con la perspectiva visual de barrotes, cárcel, sujeción" (1994: 47).

Dentro de este ataque dirigido contra los géneros literarios en general, que al parecer no hace sino repetir un cliché del movimiento vanguardista, se destaca, sin embargo, una idea original que le confiere peso teórico. La razón de ser de la afinidad entre literatura y género (el *ser-género* de la literatura, si se me permite la expresión) es de índole técnica, mejor dicho, de índole formal:

> Me parece obvio que toda auténtica predestinación literaria comienza con una necesidad y una facilidad de expresión formal; principia con la aptitud para decir, lo que supone sentimiento estético del verbo, adhesión a las valencias idiomáticas. Todo escritor que haya cumplido una carrera de tipo vocacional sabe que en sus primeras obras los problemas expresivos eran vencidos con mayor facilidad que los problemas de formulación, de composición temática. (1994: 51)

Sin embargo, la manifestación infalible del don natural, el comercio íntimo del escritor con lo que en Francia suele llamarse "le génie de la langue", "así como los negros poseen en alto grado el sentido innato (vocacional, para acentuar la analogía) del ritmo" (1994: 51), dice Cortázar sin tomar en cuenta que corre peligro de caer en la trampa de los prejuicios raciales– tiene su reverso ideológico:

> El compartir por adhesión innata, por vocación, las estructuras idiomáticas como elementos naturales de la expresión, induce al escritor vocacional a aceptar el idioma como vehículo suficiente para su mensaje, sin advertir que ese mensaje está pre-deformado porque desde su origen se formula en estructuras verbales. El idioma funciona y gravita entonces como elemento condicionante de la obra literaria; si se lo trabaja, si se lo fuerza, si la angustia expresiva multiplica las tachaduras, todo aquello reposa en la conciencia casi *orgánica* de que existe un límite tras del cual se abre un territorio tabú; que el idioma admite los juegos, las travesuras, las caricias y hasta los golpes, pero que ante la amenaza de violación se encrespa y rechaza. (1994: 52)

La razón del problemático *ser-género* de la literatura estriba, pues, en una característica del lenguaje en general, es decir, en su propensión natural a los prejuicios, los *idola fori* de los que habla Francis Bacon, filósofo al que hace referencia, por lo demás, un párrafo bien conocido del capítulo 48 de *Rayuela* (véase Berg 1991: 222, notas 63 y 64). Así pues, al hablar de "lenguaje" *Teoría del túnel* en realidad está tematizando,

indiferenciadamente, todo un conjunto de aspectos diferentes que, conforme a las categorías analíticas de la teoría del texto, podrían calificarse de "lingüísticos", "discursivos", pero también de "retóricos", "genéricos" o de "poetológicos". Veamos a este respecto el párrafo siguiente:

> Todos los elementos de la educación obligatoria del niño y el adolescente, a más de los diarios, la novela, el teatro, el cine y la acumulación del saber oral, entrenan incesantemente al hombre para darle soltura literaria, dominio del verbo, recursos expresivos. Hay un día en que todo muchacho escribe sus versos y su novela, mostrando muy temprano su tendencia vocacional que expanderá en una carrera literaria o destruirá para reconstruirse sobre nuevas bases si está en la actitud contemporánea que estudiamos; si carece de vocación literaria, el orden burocrático, comercial y amoroso lo ejercitará en alguna forma de literatura epistolar u oral. La facilidad intrínseca de lo literario, los atavismos folclóricos, la vida gregaria y el desarrollo técnico de la propaganda, la radio, los slogans, crearán en él un repertorio expresivo, un acopio verbal que se revelará espontáneamente eficaz y aprovechable apenas un despertar existencial lo angustie, apenas se plantee la primera instancia del problema de su ser y de su existir. (1994: 56, s.)

En efecto, la existencia de una estructura básica de prejuicios inherente al lenguaje es el motivo principal de la necesidad constatada en *Teoría del túnel* de rebasar los cánones tradicionales de la "literatura". Sin embargo la constatación de esta necesidad no es equivalente al acto fundador de un nuevo género –como lo sugiere Yurkievich en la introducción del ensayo–, o sea, al "comienzo de *otra* novela" (según Lezama Lima). Aunque Cortázar en la segunda parte del ensayo, al presentar las dos figuras contrarias de su poética prospectiva –el "poetismo" y el "existencialismo" (1994: 116)– se refiere constantemente al ejemplo clásico del género "novela", el verdadero objetivo de su demostración consiste nada más que en la presentación de un *método*, esto es, "el mecanismo por el cual se articula un ejercicio verbal a cierta visión, a cierta re-visión de la realidad." (1994: 68)

**Poética instrumental**

No se sabe si el autor de *Teoría del túnel* fue lector de Walter Benjamin. El hecho de que el tratado, igual que el ensayo de Benjamin *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica*, también nos hable de la desaparición de un *aura*, no será, pues, sino una de las múltiples "coincidencias" tan características en la vida de Cortázar. Sea como fuere: mientras Benjamin habla de la "obra de arte" en general, Cortázar trata del

"libro". En el fondo, sin embargo, los dos están hablando del mismo fenómeno. Hemos visto que para Cortázar el "libro" es sinónimo de "literatura" – "la Literatura", subraya él, "invariable como actividad estética del hombre, custodiada, acrecida por los escritores vocacionales. *Seguirá siendo una de las artes*, incluso de las *bellas artes*; adherirá a los impulsos expresivos del hombre en el orden de lo bello, lo bueno y lo verdadero." (1994: 68; cursivas en el texto). Pero el libro, cuya aura la cita está recordando, tiene que desaparecer. Como se puede inferir del prefacio a la primera versión del famoso ensayo, Walter Benjamin, al decir cosas análogas de la obra de arte en general, se estaba apoyando en los principios de la filosofía marxista de la historia (véase Benjamin 1991: 435). La argumentación de Benjamin concerniente a la desaparición del aura debe ser entendida, pues, como descripción objetiva de un momento histórico concreto cuya objetividad se desprende de la filosofía materialista de la historia. En cambio, la *Teoría del túnel,* al llegar en cierta medida a los mismos resultados, se representa como teoría del sujeto siguiendo la línea del existencialismo de Jean-Paul Sartre. Aunque sería equivocado pedirle al texto la coherencia de un tratado filosófico, vale la pena seguir la argumentación paso a paso.

Se abre la argumentación con lo que podríamos llamar una "analítica" de la existencia del escritor, en la cual se presentan mezclados motivos que se encuentran tanto en Sartre como en Heidegger. Lo que la filosofía de la existencia había dicho del hombre en general, Cortázar lo dice ahora del escritor en especial: también el escritor es un ser definido enteramente por su manera de "existir". No hay ninguna "esencia" que preceda a esta existencia. Para caracterizar el modo de existir del escritor, Cortázar, curiosamente, recurre a un concepto clave de la analítica del "Dasein" en *Ser y Tiempo* de Martin Heidegger, a saber, el fenómeno de *Sorge* (¡en alemán en el texto!). Pues bien, la *Sorge* (entiéndase: *preocupación* o *cura*) tiene un objeto, que es el *lenguaje*:

> Nuestro escritor da señales de inquietud apenas advierte que una situación cualquiera encuentra expresión verbal coherente y satisfactoria. En su sentimiento constante de *cuidado* (el *Sorge* existencialista), el hecho de que la situación alcance a formularse lo llena de sospechas sobre su legitimidad (1994: 65; vgl. 112)

No se debe incurrir en una lectura falsamente aristotélica del párrafo, aunque parece que el propio Cortázar no está del todo ajeno a tal interpretación. En efecto, la frase siguiente da a entender que la existencia del escritor caracterizada como *Ser-en-la-lengua* podría ser interpretada en términos de la teoría de *los dos mundos* propuesta por Kant, es decir, la escisión del mundo en un mundo de los *fenómenos* ("phaenomena") y un mundo de los *noumena*, o sea, un mundo constituido por objetos de la razón pura: "Recela una suerte de noúmeno de la situación agazapándose tras el

fenómeno expresado. Ve actuar en el lenguaje todo un sistema de formas a priori, condicionando la situación original y desoriginalizándola" (1994 65).

Sin embargo, el *Ser-en-la-lengua* del escritor no es un *apriori* ontológico (como en Aristóteles) ni un *apriori* epistemológico (como en Kant), sino, más bien, uno de los atributos de la existencia que los existencialistas suelen llamar "existenciales". Por eso, dejando atrás tanto a Heidegger como a Kant, Cortázar vuelve al concepto de la libertad en Jean-Paul Sartre. En efecto, el lenguaje no es la "casa del ser" (de que habla Heidegger), sino una barrera que hay que traspasar. Aunque el escritor se encuentra confinado en un mundo definido por el conjunto de los significados anteriormente codificados del lenguaje, por lo cual todo acceso al mundo de los *noumena* le está prohibido, llega a entender que está "condenado" a la libertad, como dice Sartre; solo tiene que *hacerse cargo de ella.* Así pues, paradójicamente el escritor, al tomar plena conciencia de su situación, constata que la encuentra transformada en un argumento de *esperanza*:

> Lo que el kantismo postula en el entendimiento humano nuestro escritor lo traslada esperanzadamente al orden verbal; esperanzadamente, porque se libera en parte de esa carga, se presume capaz de trascender limitaciones sólo impuestas por un uso imperfecto, tradicional, deformante de las facultades intelectuales y sensibles creadoras del lenguaje. Sospecha que el hombre ha alzado esa barrera al no ir más allá del desarrollo de formas verbales limitadas, en vez de rehacerlas, y que cabe a nuestra cultura echar abajo, con el lenguaje "literario", el cristal esmerilado que nos veda la contemplación de la realidad. (1994: 65, s.)

Mientras que la actitud del "escritor vocacional" frente al lenguaje, la tradición y los géneros literarios está caracterizada por la pasividad del "médium" –el lenguaje y la tradición le parecen "*elementos naturales* de la expresión, [...] sin advertir que ese mensaje está pre-deformado porque desde su origen se formula en estructuras verbales" (Cortázar 1994: 52)–, el escritor *rebelde* recurre a una actitud activa transformando a su vez el lenguaje y los géneros literarios en *medios*, a saber, en *instrumentos* expresivos de una libertad tanto existencial como creadora. Momentos fundamentales de esta poética *instrumental* atraviesan la argumentación del ensayo en su totalidad. Es esta poética que constituye el "caballo de Troya" que le permite al rebelde literario tener acceso al castillo auráticamente fortificado de la "literatura" para socavarlo:

> Hay grupos que se incorporan a la ruta literaria por razones que no dimanan de la vocación sino de la *conveniencia instrumental*; que continúan escribiendo porque escribir es en ellos una manera de

> actuar, de autorrealizarse al margen de todo logro estético o con el logro estético, y la expresión de orden literario les resulta más inmediata y más cómoda. Se embarcan en la nave de las letras sin ningún respeto hacia su bandera; la barrenarán y la hundirán si con ello pueden alcanzar un resultado que les interesa; y no es difícil sospechar entonces que este resultado nada tiene que ver con la literatura, y que un nuevo caballo de Troya entra en la fortaleza literaria con su carga solapada y sin cuartel. (1994: 60, f.)

**Hibridación de géneros**

La destrucción sistemática del aura tradicional de la institución "literatura" sólo es el anverso de la poética instrumental concebida en *Teoría del túnel*. Cortázar no tarda en subrayar que el reverso del programa, la concepción prospectiva de una *nueva* estética, también forma parte de la temática del ensayo:

> Este ensayo tiende a afirmar la existencia de un movimiento constructivo, que se inicia sobre bases distintas a las tradicionalmente literarias, y que sólo podría confundirse con la línea histórica por la analogía de los instrumentos. Es en este punto donde el término literatura requiere ser sustituido por otro que, conservando la referencia al uso instrumental del lenguaje, precise mejor el carácter de esta actividad que cumple cierto escritor contemporáneo. (1994: 61)

Tanto la crítica de la institución tradicional "literatura" como el proyecto de la nueva estética se presentan en el contexto de amplias reflexiones concernientes al género "novela". Sin embargo, la conclusión de que *Teoría del túnel* constituye la poética de un nuevo género novelesco que llegaría a su punto culminante con *Rayuela*, no acierta el verdadero objetivo del ensayo. Éste no equivale a una teoría de la narración, sino a una teoría de la *poesía*. La referencia constante al género "novela" se debe al hecho de que la novela constituye "lo »literario« por excelencia a partir del siglo XIX" (1994: 81). Por otra parte, el concepto de "poesía" tampoco debe entenderse en un sentido genérico tradicional. Llama la atención que Mallarmé, al comienzo mismo del ensayo, es mencionado como figura ejemplar de un concepto *tradicional* (!) de la literatura; además, una larga nota dedicada a Baudelaire subraya que la oposición "estético" *versus* "poético" no sólo es aplicable a la historia de la novela, sino también a la poesía lírica –problema, sin embargo, que el autor en el contexto del presente ensayo no intenta profundizar (véase 1994: 94). Preguntamos, pues: ¿qué es lo que significa el discurso de *lo poético* que está en el centro de la nueva estética?

La respuesta de Cortázar tiene un aspecto histórico y uno sistemático. Desde el punto de vista histórico se refiere a dos textos que demuestran, de modo ejemplar, lo que significa "poesía". Se trata de *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont y de *Une Saison en Enfer* de Rimbaud (cf. 1994: 92). Desde el punto de vista sistemático, Cortázar recurre a una oposición a nivel analítico de texto propia a la novela tradicional. Propone distinguir entre el uso *científico*, o sea, *lógico* del lenguaje y el uso *poético*.[5]

> Toda narración comporta el empleo de un lenguaje científico, nominativo, con el que se alterna imbricándose inextricablemente un lenguaje poético, simbólico, producto intuitivo donde la palabra, la frase, la pausa y el silencio valen trascendentemente a su significación idiomática directa. (1994: 81)

El uso de la lengua al que se refiere Cortázar se discute, desde Aristóteles hasta Husserl, en este campo especializado de la filosofía que es la "lógica de la enunciación". Hablando del "uso científico, lógico", o sea, "enunciativo [...] del idioma" (1994: 82), Cortázar se refiere (si no me equivoco) más precisamente a ese uso de la lengua que Aristóteles ha llamado *lógos apophantikós*. Se trata de este tipo de sentencias que son o bien "verdaderas" o bien "falsas". Con palabras del lingüista R. Jakobson también podríamos hablar de la función "referencial" de la lengua (Jakobson 1972). Pues bien, no cabe duda de que el prestigio del "uso enunciativo" del lenguaje, desde la época del realismo, va aumentando, no solamente en la narrativa, sino también en los otros géneros. Si es cierto, según Wittgenstein, que los límites de mi lenguaje equivalen a los límites de mi mundo, la sentencia se refiere, ante todo, al "uso enunciativo del idioma".

Es menos claro, sin embargo, lo que significa uso "poético" del idioma. En efecto, si se trata de valorar funciones de la lengua que, desde la perspectiva del "uso enunciativo" del idioma, son justamente *in*-significantes (Cortázar menciona la "pausa", el "silencio"), el problema se plantea ahora en términos de una paradoja: ¿cómo traspasar los límites de un *lenguaje-mundo*, límites que justamente en términos de la lógica enunciativa son insuperables? Ahora bien, resulta evidente que los límites que el concepto de "poesía" propuesto en *Teoría del túnel* supone traspasar no son ya exclusivamente de índole lingüística. Lo que Cortázar llama "poesía" equivale más bien a un postulado existencial que surge en el contexto de una antropología de proveniencia sartriana, enriquecida además con motivos utópico-optimistas del surrealismo, al que adhería el Cortázar de los años 40. En vez de la pregunta concerniente a la manifestación especial del uso "poético" al nivel textual, se plantea, pues, un problema más fundamental, o sea, el de la *causa finalis* de la poesía. Pues bien, "poesía", dice Cortázar con miras a la poética de Rimbaud, no es sino el protocolo de una *experiencia*, experiencia *sui generis*, insustituible por otra forma de experiencia:

> La creación de *Une Saison en Enfer* consiste, pues, en notar –al modo que el músico va pautando una imagen sonora para fijarla– una experiencia poética, vale decir de un orden no reductible a enunciación pero sí comunicable por el mismo sistema de imágenes en que la experiencia se propone, imágenes que coexisten con la vivencia que mientan y guardan *eficacia incantatoria* tanto para su aprehensor como para los lectores del producto verbal.(1994: 98)

La afirmación según la cual la poesía correspondería a una experiencia *sui generis* todavía deja abierto el problema de la manifestación *textual* de la poesía; manifestación que convendría definir justamente *a diferencia* de experiencias en el contexto de otros medios o géneros, en especial, el de la "prosa". Pues bien, parece que el concepto cortazariano de "poesía" es contrario al resto de las definiciones tradicionales, tanto lingüísticas como poetológicas, de la poesía. Así, una polémica nota al pie de la página 99 dedicada a un comentario del crítico Wladimir Weidlé sobre la poesía de Rimbaud en que "el tránsito del verso a la prosa llevado a cabo por Rimbaud" es interpretado como "agotamiento del verso y la necesidad del poeta de encontrar una nueva forma expresiva", demuestra hasta qué punto Cortázar se empeña en trasgredir los límites de los géneros tradicionales en nombre de un nuevo concepto de "poesía":

> Weidlé no repara en que el paso del verso a la prosa significa en Rimbaud la ruptura del cordón umbilical estético, y el ingreso en la línea poética existencial. No se trata –como se agrega aludiendo a análoga tentativa de Robert Browning– de «una tentativa para renovar la poesía injertando en ella el léxico y los ritmos de la prosa». Por el contrario, *es el poeta quien invade astutamente las estructuras formales de la prosa para sustituirlas por estructuras poéticas que sólo idiomáticamente pueden asemejarse a aquéllas*; es el poeta quien va arrebatando a la tiranía de la prosa estética su gama temática exclusiva, mostrando que sólo mediatizada y falseada se daba en ella, y que termina por formular su obra como un entero ámbito poético.(1994: 99; cursivas en el texto)

Así, el problema de la manifestación textual de lo poético se ha solucionado también de manera simple, aunque a nivel genérico. La esencia de lo poético, se estipula desde ahora, no es sino la aplicación rigurosa y sin compromiso del principio de la hibridación de los géneros: "*El paso del orden estético al poético entraña y significa la liquidación del distingo genérico Novela-Poema*" (1994: 90; cursivas en el texto). La fórmula se refiere todavía al ejemplo histórico de la novela. El apartado siguiente, sin embargo, demuestra que el principio es presentado como concepto clave de la nueva estética en general.

> En nuestro tiempo se concibe la obra como una manifestación poética *total*, que abraza simultáneamente formas aparentes como el poema, el teatro, la narración. Hay un estado de intuición para el cual la realidad, sea cual fuere, sólo puede formularse poéticamente, dentro de modos poemáticos, narrativos, dramáticos: y eso porque la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente.(1994: 90, f.)

**80 mundos y un libro**

Así vistas las cosas, *Teoría del túnel* de 1947 anticipa en muchos aspectos motivos de una discusión relativa al status y a la función de los géneros literarios llevado a cabo más tarde en el ámbito de la lingüística de textos y en el análisis de los discursos. Con todo, parece que Cortázar no está particularmente interesado en los problemas de la poetología tradicional de los géneros literarios *sensu stricto*. El problema de los géneros se plantea más bien para él en tanto que caso especial del *Ser-en-el-mundo* del escritor que Cortázar concibe como cautiverio existencial al interior de una cultura constituida por la totalidad de los "modos enunciativos" (Cortázar 1994: 82). El "escritor vocacional" acepta este cautiverio sin rebelarse. Ya se ha mencionado la cercanía de esta concepción de los géneros con la filosofía de Wittgenstein. A ello hay que añadir, claro está, el concepto foucauldiano de la formación de los discursos. Como los discursos para Foucault, para Cortázar los géneros y las "especies de texto" constituyen una suerte de *apriori* para la experiencia humana. A diferencia de Foucault, sin embargo, parece que Cortázar todavía cree en la posibilidad de alcanzar un *más allá* de los discursos, un mundo trascendente al cual tiene acceso el "rebelde literario" que sabe transgredir los límites de los discursos y los géneros.

Como Cortázar considera la novela como el género más importante de la tradición "literaria" (véase 1994: 81), no es de extrañar que después de terminar *Teoría del túnel*, él se haya dedicado a escribir novelas. Dos son, en efecto, los manuscritos que van a nacer: *Divertimento* (1949) y *El examen* (1950), en los cuales vuelven a aparecer motivos decisivos de la *Teoría*, sobre todo la herencia surrealista. En otra parte he hablado en detalle de estas obras (véase Berg 1991a). Sea cual fuere su valor intrínseco, Cortázar, al constatar la indiferencia concertada tanto de la crítica como de las editoriales, escondió los manuscritos en la gaveta, de donde no salieron hasta después de su muerte. ¿Cómo interpretar el hecho de que Cortázar, a continuación, durante más de un decenio, renunció a volver al género "novela" dedicándose en lugar de eso y con maestría al cuento breve? ¿Es lícito interpretar el silencio de Cortázar con la hipótesis de que el mismo autor había llegado a la conclusión de que ninguno de los dos manuscritos correspondía verdaderamente al criterio de la *novela poética* en el sentido que *Teoría del túnel* le había otorgado al concepto? Otra conclusión se impone: no es la novela, sino el cuento breve, pienso en especial en

*Historias de cronopios y famas* redactadas a principios de los años del 50 (véase Berg 1991: 85), el que constituye el campo de experimentación para este tipo de *escritura poética*. No puedo extenderme más sobre esta suerte de hipótesis. Voy a terminar con un comentario que se refiere a los años 1963-1973, el período más productivo de la carrera de Cortázar, tanto desde el punto de vista estético como comercial.

En efecto, estamos nada menos que ante la *historia personal* de uno de los representantes más destacados de la literatura del *boom;* historia que se caracteriza sobre todo por los éxitos editoriales duraderos. Aparecen siete obras, entre ellas las tres novelas *Rayuela* (1963), *62. Modelo para armar* (1968), *Libro de Manuel* (1973), los dos "almanaques" *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último Round* (1969), un nuevo volumen de cuentos, *Todos los fuegos el fuego* (1966), así como *Prosa del observatorio* (1972), el primero de toda una serie de ese género inclasificable que acabo de llamar "libros ilustrados". El rasgo más importante de todas estas obras es su heterogeneidad genérica. Sin lugar a dudas es el principio de la *escritura poética* – concebida antes en *Teoría del túnel*–, o sea, el principio de la *hibridización genérica* el que confiere su peso estético a esta diversidad.

Habíamos dicho que para Cortázar los *géneros* son discursos, "modos enunciativos" con valor apriorístico. Es el concepto de "modelo" propuesto por Jurij M. Lotman el que mejor refleja la idea de Cortázar (véase Lotman 1972: 27, ff.): cada uno de los géneros corresponde a un "mundo" definido por sus rasgos característicos a nivel semántico, lingüístico y accional, rasgos por los cuales este mundo se diferencia de otros tantos mundos. En esta perspectiva, el título del almanaque *La vuelta al día en ochenta mundos* (inversión irónica de *Le tours du monde en 80 jours* de Jules Verne) cobrará un sentido ejemplar más allá de la obra misma. Si Verne pone el acento en el factor *aceleración*, de lo que se trata es dar vuelta al *único*, aunque inmenso mundo en sólo *80 días*, en Cortázar el acento es puesto en el factor *diversidad*: un solo día (el tiempo justamente que se necesita para leer un solo libro) se fracciona en 80 mundos diferentes. Sin embargo, la verdadera experiencia del viaje (para mantener la imagen) equivale siempre a una experiencia *límite*; no se sitúa en el centro de los mundos, sino en sus fronteras con otros mundos.

En este sentido, el carácter especial de *La vuelta al día en ochenta mundos* consistiría en la *generalización* de un procedimiento estético conocido, en su forma dicotómica, por los lectores de Cortázar desde *Bestiario* (1951). "Las puertas del cielo" (*Bestiario*), "Continuidad de los parques", "La noche boca arriba", "Axolotl" (*Final del juego* [1956]), "Cartas de mamá", "Las babas del diablo" (*Las armas secretas* [1958]), pero igualmente "Reunión", "Instrucciones para John Howell", "Todos los fuegos el fuego", "El otro cielo" (*Todos los fuegos el fuego* [1966]) serían destacados ejemplos para el procedimiento en cuanto al género "cuento breve". En todos estos casos, el efecto poético del texto consiste en sugerir una experiencia *sui generis*, experiencia límite porque es resultante de

experiencias contrarias, o sea, contradictorias, con respecto a las experiencias *normales* de la vida cotidiana: así *la resurrección de la amada muerta en su propio medio social* ("Las puertas del cielo"), así *la confusión de planos entre realidad social y ficción estética* ("Continuidad de los parques"), *la confusión de límites entre culturas diferentes* ("La noche boca arriba"), *la mezcla de diferentes épocas históricas* ("Todos los fuegos el fuego"), *la confusión entre las especies "hombre" y "animal"* ("Axolotl"), *entre deseo y realidad* ("Cartas de mamá"), *entre lenguaje e imagen* ("Las babas del diablo"), *entre realidad histórica y utopía* ("Reunión") y finalmente *entre realidad y teatro* ("Instrucciones para John Howell").

Mientras en los cuentos este tipo de experiencias se presenta todavía en forma de *narraciones*, vale decir, gracias a los recursos propios del *libro* (procedimientos, al fin y al cabo, utilizados también por otros representantes destacados de la generación del *boom*; pienso por ejemplo en *La casa verde* (1966) de Mario Vargas Llosa), lo nuevo en *Rayuela* es el ataque decidido al *sustrato medial* del género, es decir, al "libro". Así, el "tablero de dirección" no sólo sugiere al lector el hecho de la copresencia simultánea de *diversos* libros, sino que también lo obliga a ejecutar al mismo tiempo una serie de "manipulaciones" concretas a propósito del *texto-objeto* que tiene delante; manipulaciones destinadas, en efecto, a suspender la linealidad de la lectura en más de un sentido. La descripción del resultado semántico de este tipo de lectura dirigida se encuentra en mi monografía sobre Cortázar (véase Berg 1991: 251-285).

Queda por añadir, para dar toque de actualidad a un libro que corre peligro de transformarse en "clásico", que la invención genial del juego de la *rayuela* (en alemán decimos "Hüpfspiel"), gracias a su analogía evidente con procedimientos textuales de tipo *hyper-text*, hoy en día, 40 años después de la publicación de la novela, merece aun más admiración que en 1963.

### Género e identidad

Cortázar se ha servido de diferentes metáforas para designar tanto al "objeto" como al "sujeto" de lo que él llama "poesía". Se entiende que hay que poner entre comillas los conceptos de "objeto" y de "sujeto". Hasta ahora, nuestro análisis se ha situado del lado del "objeto". Hemos visto que Cortázar al seguir hablando de "literatura" o de "poesía" le otorga otro sentido al objeto que le interesa. En el centro de su praxis poética se encuentra una estrategia de la transgresión sistemática de los límites de los géneros tradicionales. Ahora bien, el resultado de las transgresiones Cortázar lo llama "intersticio"[6]. El juego con los intersticios está en el centro de *La vuelta al día en ochenta mundos*. Por otra parte, tanto en el capítulo introductorio como en el capítulo final Cortázar se ocupa también del lado subjetivo del proceso intersticial. La metáfora que utiliza es "camaleonismo". Las reflexiones de Cortázar merecen atención porque

ofrecen la posibilidad de corregir la impresión –que se impone desde la lectura de *Teoría del túnel*–, de que su teoría de la literatura estuvo siempre bajo una influencia preponderante del existencialismo sartriano. Ahora bien, más importante todavía que el distanciamiento irónico respecto al concepto del compromiso sartriano[7] (quizá debido a coyunturas del momento) me parece ser la crítica definitiva de un kantianismo subliminal, característico de *Teoría del túnel*. Lo que entiende ahora es que la teoría kantiana del conocimiento no sólo supone un sujeto idéntico consigo mismo,[8] sino que, además, vuelve fatalmente a una posición inaceptable para todo poeta que se respeta. Tal posición consiste en la escisión del mundo entre objeto y sujeto. Lo que es cierto es que "instancias como las *Duineser Elegien* o *Piedra de sol* fracturan para siempre la falsa valla kantiana entre el término de nuestra piel espiritual y el gran cuerpo cósmico, la verdadera patria." (Cortázar 1980: 191 [T. II]) Lo que corresponde, pues, a un mundo caracterizado por procesos de hibridación de toda índole cuya realidad se manifiesta en los "intersticios" entre mundos incompatibles en sí, no es un sujeto epistemológico solipsista, sino un sujeto capaz de asimilarse a la naturaleza del objeto al que se refiere. Citando una frase del poeta inglés John Keats, Cortázar define esta actitud como "camaleonismo" (Cortázar 1980: 189 [T. II]):

> En cuanto al carácter poético en sí... no tiene un yo, es todo y es nada; no tiene un carácter, goza con la luz y con la sombra, vive en lo que le gusta, sea horrible o hermoso, excelso o humilde, rico o pobre, mezquino o elevado. Tanto se deleita en concebir a un Yago como a una Imogena. Lo qué choca al virtuoso filósofo deleita al poeta camaleón... Un poeta es lo menos poético de todo cuanto existe; como no tiene identidad, continuamente tiende a encarnarse en otros cuerpos... El poeta no posee ningún atributo invariable; ciertamente es la menos poética de todas las criaturas de Dios. (Cortázar 1980: 188, f. [T. II])

A diferencia "del malentendido romántico a lo Espronceda o Lamartine" (Cortázar 1980: 191 [T. II]) que habían considerado al *yo* empírico del poeta como fuente de la experiencia poética, el camaleonismo considera que el sujeto del poeta no es sino el resultado de aquella experiencia, o sea, que el sujeto es "constituido" por la experiencia fragmentada del mundo codificado por el conjunto de los géneros y discursos. He aquí la experiencia básica del poeta –la única que legítimamente puede ser considerada como fuente de sus creaciones–, es decir, "ese sentimiento de esponja, *esa insistencia en señalar una falta de identidad* como tanto después le ocurriría al Ulrich de Robert Musil" (Cortázar 1980: 189 [T. II]; las cursivas son mías).

## Conclusiones

Creo haber podido demostrar que el problema de los géneros está en el centro de la teoría y praxis del escritor Cortázar. En efecto, está en el centro del período más productivo del autor; período que la crítica designa como la del *boom*. Eso sí, mucho tiempo antes, al oponerse al conjunto de los géneros tradicionales, recurriendo a las pautas tanto surrealistas como existencialistas de su tiempo, y apoyándose al mismo tiempo en las experiencias remotas de los románticos ingleses, Cortázar había formulado su nueva teoría "poética" de la literatura. Es cierto que el Cortázar de los años 70 hablaba muchas lenguas. No todo de lo que ha dicho y escrito en ese entonces, merece la corona de la eternidad. Siempre fue dicho y escrito en consonancia con la espontaneidad, la presencia inconfundible de un sujeto extraordinariamente comprometido con su causa. El sujeto ya no existe. ¿Dónde está entonces la causa?

Su crítica de los géneros y la literatura tradicional no pertenece a esta categoría de lo efímero. Aquí, en el contexto de la "escritura", Cortázar ha dejado vestigios. En su tiempo fue un punto de referencia. Contribuyó a dar prestigio a lo que, desde entonces, comenzaba a llamarse universalmente "literatura latinoamericana". Por algún tiempo, gracias a Cortázar, "literatura latinoamericana" se transformó en una marca de prestigio. Para los críticos y los teóricos de la literatura, el texto de Cortázar sigue constituyendo un reto. Pronto les enseña que literatura es más que "literatura". La literatura de Cortázar no se entiende sino sobre la base de un texto mucho más extenso que son los textos, los géneros y los medios de la cultura en general, tesis demostrada, una vez más, por una publicación destacada de los últimos tiempos. Me refiero a la tesis doctoral de Wolfgang Bongers, *Schrift / Figuren. Julio Cortázars transtextuelle Ästhetik*. Wolfgang Bongers pertenece a una nueva generación de latinoamericanistas. *Nuestra* generación (estoy hablando de la generación a la que pertenecemos Wolfgang Eitel y yo mismo), a su manera, se ha beneficiado del *boom*. Wolfgang Eitel ha publicado en 1978 un libro, que todos conocemos, con el título "Lateinamerikanische Literatur der *Gegenwart*". Los autores que se tratan, sin excepción alguna, son autores del *boom*. *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart*, hoy es *historia*, historia de la *crítica*, historia de la *literatura*. ¿Cómo se presenta hoy, la literatura latinoamericana del presente? También es historia el principio de la "hibridación genérica". Por lo menos, nadie lo toma como modelo, en la forma como lo hacían los discípulos e imitadores del Cortázar de *Rayuela* de los años 60. Lo que se constata, más bien, son señales de un retorno a esquemas y formas genéricos del pasado. ¿Será ésta una de las razones por las cuales el tema "literatura latinoamericana" ha desaparecido de las portadas de nuestros folletines literarios a no ser que se trate de un artículo necrológico a propósito de la desaparición de uno de los grandes autores de la generación del *boom*?[9]

**Notas:**

[1] Me refiero al tema del Proyecto de investigación *Identidades y Alteridades. La función de la alteridad en la constitución y construcción de identidad* (SFB 541) de la Universidad de Friburgo en Brisgovia en el cual estoy dirigiendo un subproyecto con el tema "El rol de los géneros literarios y audiovisuales en la constitución de identidades en Latinoamérica". Informaciones detalladas sobre el Proyecto, véanse en: http://ella.phil.uni-freiburg.de/RomSeminar/Berg/forsch.htm

[2] Cada página contiene un dibujo de un plano de una casa, en el cual está inserto el texto de la narración, que progresa de página en página. Se trata de la misteriosa expulsión de dos hermanos desde la casa paterna, que se refugian en habitaciones interiores; paralelamente el texto se repliega en forma icónica hacia las habitaciones en que se encuentran los hermanos. Al mismo tiempo las habitaciones vacías van siendo "ocupadas" por grandes letras regulares, pero que no pueden ser descifradas, hasta que en las últimas páginas se llega a reconocer el sintagma *Casa Tomada / Julio Cortázar*. Sólo las últimas dos líneas de la narración, que relatan el abandono definitivo de la casa por parte de los hermanos, están impresas sobre papel blanco *sin* el plano de la casa.

[3] Este concepto se encuentra con esta significación en: Knut Hickethier ($^{2}$1996): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler.

[4] Respecto de la novela *Rayuela* véanse las advertencias que hice en la reseña al libro *Cuaderno de bitácora de Rayuela* (Berg 1984), editado por Ana María Barrenechea.

[5] Por cierto que, de acuerdo a las afirmaciones de la nota sobre Baudelaire recién citada, esta distinción se puede aplicar también a la lírica tradicional.

[6] Respecto a este concepto véase Berg 1991: 348, ss.

[7] "Se lo cuento ahora porque esta mañana, en París, un escritor comprometido usted me entiende me señaló la necesidad de una ideología sin contradicciones. Entonces, mientras le dejaba la cara y me perdía en una niebla a la que no era ajeno el coñac, la imagen de Keats volvió desde aquel lejano mundo de un departamento porteño en Lavalle y Reconquista, cuando nos encontrábamos en el territorio de una página todavía en blanco y nos íbamos a vivir la noche. Ahora quizá comprenderá usted lo que sigue, la teoría de camaleones y gorriones de que se habla para incomodidad de buenas conciencias instaladas en verdades monocráticas." (Cortázar 1980: 185, f. [T. II])

[8] "Sí, señora, desde luego que en el acto racional del conocimiento no hay pérdida de identidad; por el contrario, el sujeto se apresura a reducir el objeto a términos categorizables y petrificables, en procura de una simplificación lógica a su medida [...]. La conducta lógica del hombre tiende siempre a defender la persona del sujeto, a parapetarse frente a la irrupción osmótica de la realidad, ser por excelencia el antagonista del mundo, porque si al hombre lo absesiona conocer es siempre un poco por hostilidad, por temor a **confundirse**." (Cortázar 1980: 190 [T. II]; negrita en el texto)

[9] La documentación de los informes periodísticos sobre la muerte de Cortázar de que dispongo, reunida hasta el 13 de diciembre de 1983, tiene un volumen de 213 páginas (!).

## Bibliografía

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit; en: Walter Benjamin: Abhandlungen. Gesammelte Schriften. Band I-2. STW 931.* Frankfurt a. M. 1991, S. 431, ff.

Walter Bruno Berg, *Grenz-Zeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart.* Vervuert Verlag. Frankfurt am Main 1991

Walter Bruno Berg (1984): Cortázar, J./ Barrenechea, A.M.: *Cuaderno de bitácora de Rayuela.* Editorial Sudamericana. Buenos Aires 1983, 289 S.; in: Iberoromania Nr.20, Neue Folge 1984, S. 146-148

Wolfgang Bongers, *Schrift / Figuren. Julio Cortázars transtextuelle Ästhetik.* Stauffenburg Verlag. Tübingen 2000

Julio Cortázar, "Teoría del túnel", in: *Obra crítica / 1.* Edición de Saúl Yurkievich. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A. Buenos Aires 1994, pp. 31, ff.

Julio Cortázar, *Rayuela. Editorial Sudamericana. Buenos Aires* $^{18}1^{972}$

Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos.* Siglo XXI Editores, S.A. Decimosexta edición, décima de bolsillo. Madrid 1980, T. I y II.

Roman Jakobson, "Linguistik und Poetik"; in: Ihwe, Jens (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Bd. 1. Fischer Athenäum Taschenbücher 2015.* Frankfurt a. M. 1972, 99-135

José Lezama Lima, "Cortázar y el comienzo de la otra novela"; in: Giacoman, Helmy F. (Hg.): *Homenaje a Julio Cortázar : Variaciones interpretativas en torno a su obra.* Madrid: Anaya, 1972, 13, ff.

Jurij. M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte.* UTB 103. München 1972

Günther Schweikle und Irmgard (Hg.): *Metzler Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.* Stuttgart $^{2}1990$

# Julio Cortázar, o la vuelta ejemplar de la modernidad

*Marie-Pascale Huglo*
*(Université de Montréal)*

Para empezar, existía "El pintor de la vida moderna" de Baudelaire. Su modelo, "M.G.", es un artista menor, principiante de croquis y de incógnito. Con el retrato de este hombre "tiranizado por la circunstancia"[1], Baudelaire ofrece dos definiciones de "aquella cosa que nos permitiremos llamar la *modernidad*"[2]: "Se trata, para él, de desprender de la moda aquello que pueda contener de poético en lo histórico, de volcarse hacia la eternidad de lo transitorio". Algunas líneas más abajo, otra definición difiere sensiblemente de la primera: "La modernidad no es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable" [3]. ¿Cómo conciliar estas dos aproximaciones cuando la primera ve en el arte moderno aquello que pretende desprenderse del "placer fugitivo de la circunstancia" [4], mientras la segunda hace de lo circunstancial la parte "moderna" del arte? La "modernidad Baudelaire" (Meschonnic) se establece en primera instancia por una complejidad, un grandiosidad que no deja de notarse en la lectura del ensayo sobre Constantin Guys. Ella establece, entonces, a la par de su doble contradicción, un valor para lo efímero, lo transitorio, todas las manifestaciones de la moda en las que el poeta se vuelve, a su vez, el pintor moralista o filósofo: la estética de la modernidad sería una caza del tiempo, la modernidad sería un presente que hay que obtener de pronto para capturarla en su vitalidad. Este camino sigue la modernidad hasta hoy y hace del arte en sí mismo una serie de modas, de corrientes en las cuales las vanguardias adquieren su aspecto paradojal. Esto

puede esta facultad de irisación tener de epifanía, veremos mal cuánto se aproxima al proceso de la invención. ¿La música de jazz sería, para seguir la metáfora, una producción de colores (la nota azul) por descomposición de un mismo tema?

Pero he allí que un segundo ejemplo viene asimismo retrasando el primero, retomando a Lester Young y el trabajo del tema. Es en presente como creemos que el músico opera, tocando de "perfil", con la "casi ausencia del tema". El "perfil" es el evitar el cara a cara, ese cuerpo a cuerpo en la lucha por la transformación: es igualmente eso que se dibuja no por trazos llenos, sino por un contorno, un borde. El perfil se establece en la búsqueda de un límite. La casi ausencia de tema, por el contrario, es un enigma, una extrañeza. ¿Cómo concebir que, en la ausencia, se afirme y cómo dar forma a aquello que no es? La ausencia de tema "al límite", la *casi* ausencia deja una paradoja inasible. Las analogías con la ciencia y el deporte permiten, así, si no explicar, al menos desplegar el enigma. La aproximación disimétrica con la anti-materia vuelve la ausencia de tema un reverso o el término de una oposición, en la cual lo negativo corresponde a lo positivo. La ausencia de tema ya no es nada sino un "vacío" al cual corresponde, a la inversa, lo pleno de la materia musical. Así desplazada, ella pierde su carácter paradojal y gana una suerte de existencia. Pero la anti-materia toca también el imaginario colectivo del precipicio, de lo nulo. Suerte de "lección del abismo", la antimateria es ya de Julio Verne y todavía de Cortázar [8].

La analogía no se queda en eso y el texto persigue el camino asociativo de las ideas. De Lester a Kid Azteca pasando por la antimateria, algún descanso, algún tiempo queda. Los mundos diversos se suceden sutilmente sobre el fondo del jazz, pero las aproximaciones bruscas como las de Mallarmé y de Kid Azteca hacen súbitamente sentir toda la heterogeneidad. A la manera de Julio Verne, Mallarmé es evocado puntualmente, suerte de contrapunto establecido que permite juzgar por su justo valor a un "Kid" al que, para ser grande, no le queda sino ser confinado al arte menor del boxeo. Es por tanto él quien toma la senda de Lester Young y lo vuelve ejemplo a seguir. Kid Azteca es un maestro: cuando se vienen los golpes del atacante, él se retira virtualmente del juego y abandona así toda tentativa adversa a la derrota. "La ausencia perfecta" toma aquí la forma de un cuerpo ligero, rápido, vivo, un cuerpo que no se percibe sino en el *imperceptible* movimiento de su retroceso. El esquivar, de esa forma, hace de la defensa una suerte de estrategia vencedora que invierte la regla del juego: el ataque se vuelve caos y las "ocho onzas adversas" ya no son sino pesadez. El vacío se pone en primer plano bajo lo pleno y la ausencia se convierte, aún así, el lugar de una inversión, de un retorno, en otras palabras, el espacio de una operación que podríamos llamar palindrómica.

Es así como se cierra nuestro paso por una larga oración que nos envía al punto de partida el título- y marca el acontecimiento súbito de la "vuelta al día en ochenta mundos". Esta aparición inexplicable es entonces posible debido a que está tomado del movimiento de un texto que acaba

precisamente de plantear los procedimientos ejemplares del anagrama del palíndromo. Ya que del anagrama y del palíndromo, Lester Young y Kid Azteca no son más que figuras; uno por su transformación fiel que pasa por la descomposición de sus elementos (la irisación), el otro por los "sueños de tapiz", ¿la inversión de un orden? Y la aparición de la *Vuelta al día*, ¿no funciona por permutación anagramática del título de Julio Verne? Cortázar no hace sino, para acabar, volver a su punto de partida, que replica el texto paso a paso hasta su homónimo. Pero ha habido un anagrama mientras, ha habido esta irisación repentina (¿el vaivén de las estrellas?) que marca el inicio de aquello que nosotros somos ya al estar leyendo, de aquello de lo que somos testigos. La historia del origen y de la filiación es en principio un *acto*, un acto de nacimiento. Queda lo inexplicable a lo que la explicación final ("ya que...") no aporta nada: la convergencia de Lester, del "tema melódico" y del "reverso del tapiz" parece de nuevo eso que era ya y, en un gesto sintético, reunía todo al perseguir la analogía que el texto, de alguna manera, no ha cesado de ejemplificar.

Al diseñar el objeto de manera que se convierte de hecho en un movimiento de figuras, el *incipit* impone al lector su propio movimiento que es el de una *interpretación*. Interpretación del narrador, para empezar, que relata cómo un fragmento de jazz lo lleva a "transformar "el título inicial de su homónimo, pero también interpretación musical, esta vez- que transforma la melodía de *Three Little Words*. La narración de uno refleja la narración del otro, y es a partir de esta reflexión que tal propósito significa. Falta, no obstante, estar atento al tratamiento temporal de esta secuencia. La historia de Lester se propone como el relato fundador, su tiempo es el del pretérito. El pasado compuesto del narrador se produce en una suerte de segundo tiempo, el tiempo de la reflexión. Sobre esta base, el implanta el pasado simple y los presentes que concluyen el fragmento. Estas manipulaciones tiene por efecto producir una cierta aceleración que la *vuelve momentáneamente presente* para el lector en el instante decisivo del relato ("y de golpe fueron Passepartout y la bella Aouda, fue la vuelta al día en ochenta mundos porque a mí me funciona la analogía como a Lester Young el esquema melódico") y lleva al relato a un presente no determinado, de generalidad. Este último se reanexa siempre al narrador que, para comunicar al uno rápidamente con el otro, se inscribe en el tiempo de la enunciación. Tales son los "sin contar que", los "porque", que nos envían al tiempo del relato dentro del tiempo de un discurso que acaba por "realizar" una performance análoga a la que él narra, para concretizar este paso de la "vuelta al mundo" a la "vuelta al día" en el tiempo de la lectura. Lo que el texto no explicita, lo efectúa bajo nuestros ojos. De allí finalmente esta "simultaneidad" de tiempo del relato, de la enunciación y de la lectura que marcan el horizonte del propósito. "Todo lo que sigue participa de este respiración de esponja en la que continuamente entran y salen peces de recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados y materias" [9].

Se comprende mejor así la circularidad de un título que no indica nada que no sea su propia operatividad. Este ensayo mismo se vuelve perfectamente circular, al vincularse por la forma esférica de su matriz (la tierra). Forma parte de esos pequeños textos "esféricos" que Cortázar comenta así en su ensayo sobre el cuento breve:

> Esta noción del "pequeño círculo" define la forma cerrada del cuento, que de hecho he llamado la esfericidad: pero, con esta notición, encontramos otra igualmente significativa: el narrador podría ser uno de esos personajes, es decir que la situación narrativa en sí misma debe nacer y presentarse al interior de la esfera, al orientarse de lo interior a lo exterior, sin que los límites sean trazados como se modela una bola [10]

Se encuentra allí, si se quiere, una transposición estética de lo performativo de lo cual nuestro pasaje resalta bien la necesidad interna. Esta estética se detiene de todas formas en cualquier cosa al vivo que lo performativo puede captar. Lo performativo es esa capacidad reflexiva del acto creador mismo, esa perfección circular del ensayo o del cuento que permite "representar un presente" o, para seguir con el ejemplo de Cortázar, reproducir ese "riesgo implícito en la ejecución" [11]. El ejemplo de los *takes* (es decir unos "registros sucesivos de un mismo tema, al curso de una sesión de registros", comentados por Cortázar en "Take it or Leave it") contiene bastante bien el valor vinculado al acto de creación con todo aquello que suponen los desperfectos, riesgos, imperfecciones y experimentaciones [12]. Suerte de *Work in progress*, el *take* es, como el croquis, un capturar lo vivo al que estaría reservado lo mejor de la literatura. La creación "in vitro" del texto circular permite así operar perfectamente, en el sentido del taller literario, la alquimia de los inicios. Ella representa, a la par de su operatividad misma, ese "riesgo implícito en la ejecución" que es aquello de las *takes* pero también de los principios.

La génesis de la obra contempla menos el retorno a los orígenes que la simultaneidad de un presente que *engloba* el vaivén del texto (de donde este viene hacia donde va). Este movimiento se efectúa en el curso de la performance, en el valor ejemplar de esta performance. La historia de los inicios presenta el programa estético de la obra: modelo figurativo de un pasaje, el comienzo es ejemplar del resto del libro por entero. Las figuras de Lester Young y de Kid Azteca son sus modelos a seguir en todas sus idas y venidas. Estos tienen en efecto aquello de particular que ellos no encarnan sino los virajes de eventos y de discursos: la figura reenvía a la figura. A la manera de Kid Azteca, el discurso toma los eventos los unos sobre los otros y transmiten su sentido hasta volver, circularidad obligada, al punto de partida.

El ejemplo sería de esa forma un elemento estabilizador de este trayecto fluctuante, bloqueador del sentido momentáneo sobre una figura

para ponerla de nuevo en circulación. Pero al hacer esto, el ejemplo se ofrece también como figura momentánea del sentido. Cada caso es tomado dentro de una instabilidad, dentro de la agitación de un constante vaivén: lejos de guiarnos, "Kid" y "Lester" nos distraen. Se derriba el principio a seguir. El ejemplo es un razonamiento de tipo analógico, y es a través del ejemplo que Cortázar representa el principio creador del texto. Al hacerlo recaer sin cesar de una analogía a otra, Cortázar imprime a este una suerte de torsión dinámica que le permite, en un gesto autoreflexivo, resaltar su propia operación. De su naturaleza ejemplar, lo performativo ofrece su capacidad de "comenzar" en el tiempo vivo de una doble lectura, aquella de Cortázar y la nuestra.

En Aristóteles, el ejemplo retórico se distingue de los razonamiento de tipo inductivo (de la parte al todo) y deductivo (del todo a la parte) de la manera siguiente: "El ejemplo no presenta las relaciones ni de la parte al todo, ni del todo a la parte, ni del todo al todo, sino solamente de la parte a la parte, de lo semejante a lo semejante, ya que los dos términos ingresan en el mismo género, solo que uno es más conocido que el otro" [13]. Esta simple definición destaca dos problemas de talla. De una parte, ella ingresa en contradicción con la similitud establecida entre ejemplo e inducción (el ejemplo como "inducción de la retórica"[14]); de otra parte, ella confunde el ejemplo y la analogía al tomar la parte y lo semejante como equivalentes. La primera pregunta, difícil de precisar, toca a la dinámica misma de la operación ejemplar. Esta operación, que Aristóteles estudia de manera más elaborada en sus *Primeros analíticos*, descansa sobre dos condiciones simultáneas: uno de dos términos debe ser *ya conocido* y, seguidamente, el lazo genérico que aproxima los semejantes debe ser *evidente*. Así, el lazo de la parte a la parte pasa necesariamente por lo general, pero este posee más de evidencia que de demostración. Falta que las aproximaciones pongan de sí bajo pena de arruinar la fuerza persuasiva del ejemplo. En esta medida, la estancia de lo general no evita en absoluto comprender el ejemplo tal como Aristóteles lo define: como una relación *inmediata* que se haya de la parte a la parte. La inmediatidad es la evidencia de una escritura que no se puede concebir fuera de una economía discursiva: a la debilidad de la demostración corresponde la fuerza y la evidencia de lo reconocido, sin contar, de hecho, con el placer de la analogía.

Dado que las relaciones entre las partes se complejizan, como en la fábula o la parábola, estas requieren, como escribe Aristóteles, una "facultad de ver las analogías" [15]. Evidente o no, *la analogía* se ubica en el corazón de la dinámica ejemplar y su proximidad revuelve un poco las cartas. Perelman reconoce la posibilidad de una ondulación entre los dos modos de razonamientos, pero traza, no obstante, una frontera entre ambos: ya que tema y foro se ubican en dominios diferentes, hay analogía. Ya que los dos textos se ubican en un mismo dominio, "la analogía da lugar a un razonamiento por ejemplo o ilustración, tema y foro que proveen dos casos particulares de una misma regla" [16]. Esto conduce a encontrar en el texto de

Cortázar más un revoloteo de analogías que una estricta ejemplaridad. Si, para Aristóteles, el movimiento de lo particular a lo particular no opera sino al ser subsumido bajo un género y no se legitima sino a través de una común pertenencia a un género, no es evidente que ocurra lo mismo en la modernidad. La ondulación entre la analogía y el ejemplo en el texto de Cortázar no puede resolverse fuera de una consideración histórica; ello se debe a que es necesario volver una vez más todavía a Baudelaire y al ejemplo en "El pintor de la vida moderna".

Uno de las visiones de nuestra modernidad es la del cambio, la celeridad. Baudelaire, con "el pintor de la vida moderna", problematiza el aspecto fugitivo de la modernidad, y esto desde un punto de vista estético. Es un vistazo que para ser efectuado se centra en su ensayo en la figura ejemplar de Constantin Guys. El ensayo sobre la modernidad es un ensayo moderno que, en su búsqueda de una definición, participa de la estética en cuestión. Parece que Baudelaire va, él también, tras una modernidad que destruye la reserva teórica. Uno de los gestos reflexivos que le permite representar esa "alguna cosa" de nuevo es el *gesto ejemplar*. Con el fin de rescatar el concepto en su surgimiento, hace aparecer a la ejemplaridad como la más fuerte, la más hierática, que opera una serie de detenimientos con imágenes. Sin nada de fluctuante en el ensayo de Baudelaire, la búsqueda es cortada, rasgada, dividida por una serie de viñetas que se recortan y se contradicen. De allí, sorprendentemente, la dificultad de casar este texto con un sentido, de llevar la coherencia sobre todas sus partes. La figura ejemplar mayor es aquí M.G., pintor de muertos, en el que el anonimato que se place de mantener marca mejor que nada el valor genérico o, en términos más baudelaireanos, el valor universal. El pintor se transforma en modelo en el cual las poses recuperan ya la modernidad representada. El es el andariego que no solamente, como lo ha sostenido Benjamin, participa de los desarrollos de la vida parisina del siglo XIX, sino que, a la par de sus capacidad de extensión (o de *desplazamiento*), asemeja las cualidades mismas de la modernidad [17]. Dandy, hombre de mundo curioso de toda novedad y cuyo deleite es "elegir domicilio en el tumulto, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito", este "yo insaciable de *no yo*" [18], es ya una figura de la modernidad que busca definir. Espejo ejemplar o, mejor, calidoscopio [19], la figura de M.G. permite a Baudelaire reflexionar sobre la modernidad partiendo de una "sucesión rápida y cambiante" de viñetas. El trabajo de Constantin Guys permite en efecto reunir un número importante de retratos variados que poseen aspectos de "la estética del tiempo". De los "anales de la Guerra" a "automóviles", para atenernos solo a las grandes mesas, se realiza una suerte de deslizamiento que no puede contener el simple ejercicio descriptivo frente a la actividad del pintor. Así como las epopeyas de la guerra ilustran el valor del archivo de una estética de la modernidad a partir de un comentario de composición de Constantin Guys, como las figuras del militar, del dandy o de la mujer galante sobrepasan la actividad circunstancial del pintor para volverse, cada una de

ellas, como ejemplos de la belleza moderna. Podemos entonces captar mejor la doble aproximación de la modernidad propuesta por Baudelaire. Por un lado, *ilustra* su carácter circunstancial a partir de la descripción producto de la circunstancia de las crónicas de M.G.; por otro, representa su carácter esencial a partir de figuras ejemplares que fijan los trazos fuera de toda circunstancia. Este doble movimiento se establece en una suerte de dinámica, de recambio: tras "la mujer" y "el elogio del maquillaje", que constituyen un ejemplo impactante de la belleza moderna, Baudelaire enlaza con "las mujeres y las hijas" y, retomando la serie de retratos de Constantin Guys, diversifica a tal punto la colección de mujeres que sus variaciones relativizan, o más bien vuelven circunstancial la estética que se supone representan. ¿Quiere decir que la ejemplaridad se halla solamente del lado de la esencia y de lo universal? Eso sería contrario a su definición misma. Si el ejemplo interviene para representar tanto el carácter esencial de la modernidad como sus circunstancias más inestables, se debe precisamente a que la esencia de la modernidad se despliega en el mismo nivel de las circunstancias. Este doble movimiento recorta la doble definición de la modernidad, en tanto únicamente preocupada de lo fugitivo y en tanto a la búsqueda de obtener "lo eterno de lo accesorio". La ejemplaridad es en definitiva lo que permite establecer el vínculo entre dos definiciones, pues lo eterno, para aparecer, debe hacer de sí o de lo fugitivo un ejemplo, y que lo fugitivo no aparece sino a fuerza de quedarse un lugar suficiente tiempo, a fuerza de ser estabilizado por su percepción como ejemplo.

Para comprender esto basta observar la diferencia que establece Baudelaire entre estas colecciones de variables y la estética que ellas representan: los contenidos no cesan de cambiar, pero la operación estética perdura. Si hemos podido encontrar en Cortázar una ondulación entre analogía y ejemplo, es porque el ejemplo ya no opera en la modernidad como en Aristóteles: los contenidos son presas de una vocación de lo nuevo, de lo heterogéneo, de la alteridad. La vida moderna, en su valoración de lo fugitivo, quisiera renovarse sin cesar. La noción misma de género ya no puede ser entendida de la misma forma y sabemos cuán importante es, en Baudelaire, en todo autor moderno, la miscelánea de géneros: ello no se debe a un simple deseo de iconoclasta, sino al hecho de que, en lo genérico de la modernidad, no nos inscribimos sino en lo heterogéneo.

¿Cómo opera el ejemplo entonces la captación de un concepto de lo nuevo, cómo el orden del mismo viene a legitimar el orden del otro? ¿No hay una contradicción flagrante entre esta fijación de lo ejemplar y este discurrir, esta búsqueda móvil de la modernidad? Falta invertir el problema y sostener que la modernidad nos invita a *otra* experiencia de lo ejemplar donde no cesaría de exhibirse, cada vez, la ejemplaridad de una alteridad. El objeto moderno debe sin duda constituirse como distinto de aquel que lo precede. La modernidad no puede emplear esa suerte de pausa que es el ejemplo al lazarse al cuerpo perdido del otro: es la alteridad que presta su movimiento al ejemplo. En otras palabras, ya no es el contenido el que se fija como en los

repertorios tradicionales de *exempla*, sino la operación misma de la ejemplaridad. En el momento en el que los contenidos no cesan de moverse hacia el otro, la práctica discursiva de la ejemplaridad no cesa de reproducirse. Esto, más bien, fuerza cada manifestación de la modernidad al ejemplificarse ella misma como ejemplar, al producir un nuevo manifiesto tras otro nuevo manifiesto con el fin de establecerse cada vez en otra alteridad. Los contenidos pueden ser el objeto de "distanciamiento", pero el gesto por sí mismo no alcanza a ser renovado, no puede ser sino reiterado. Tal es sin duda una razón del interés que la mayor parte de los autores modernos muestran ante las operaciones discursivas en sí mismas.

Con el fin de comenzar, ya no queda sino acabar, y el texto inaugural de Cortázar lucha contra su propia cerrazón, intenta definirse sin, por ello, retraerse y encerrarse en su propia definición. De allí la importancia de los ejemplos cuya abundancia procura a la "tesis" (término sin duda execrable a los ojos de Cortázar, pero no menos aplicable a lo que expone su estética) una movilidad esencial. Si falta en efecto fijar sus posiciones, no hay que perder el sentido del movimiento y de la respiración. Afirmar el valor de la composición al componer con él se vuelve el único modo aceptable de un manifiesto tal, y si la consistencia del texto descansa sobre una estructura redundante, ella trae analogías, variantes, diversidad de formas, temas y tonos. Lo mismo se encuentra alterado, desplazado y, en su propio desplazamiento, encuentra su legitimación. El ejemplo aparece entonces menos en una jerarquía discursiva que en el paso de un caso (o de una figura) a otra. Esta estructura humorística moviliza su vocación general en el movimiento mismo del discurso, en sus figuras heterogéneas. Es al convertir en transitorio un ejemplo como Cortázar se sumerge en los ochenta mundos de su libro. En su uso preformativo de la escritura, está toda la dimensión de un presente que Cortázar busca reasumir. Este presente se encuentra esencialmente en una *representación* que choca con la operación misma de la escritura, en el tránsito de un mundo a otro. Al *hacer* [20] de este tránsito un ejemplo, Cortázar nos ofrece un modo de empleo no solo de su propio trabajo, sino también de la ejemplaridad moderna.

Notas

[1] Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne" en *Oeuvres complètes*, II, Paris, NRF Gallimard, La Pléiade, 1976, p. 697.
[2] Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne", op. cit., p. 694.
[3] Ibidem pp. 694-695.
[4] Ibidem p. 694.
[5] Constantin Guy es el modelo de Baudelaire, Julio Verne y Lester Young son los de Cortázar.
[6] Cfr. Karleheinz Stierle, "L'histoire comme exemple, l'exemple comme histoire" en *Poétique* 10, 1972. Véase también Gérard Noiriel, "L'histoire comme réservoir d'exemple" en *Qu'est-ce que l'histoire contemporaine?*, Paris, Hachette, 1998.
[7] Julio Cortázar, *Le tour du tour en quatre-vingts mondes*, Paris, Gallimard, 1980, p. 9. Este título no aparece en la edición en español, pero en tanto Cortázar conocía el título de la traducción francesa podemos denominarla así. (En la versión original española: *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo Veintiuno editores, 1967, p. 7)
[8] Julio Cortázar, op. cit., p. 95. Me refiero aquí a la cita de Julio Verne por Cortázar en su texto dedicado a Lezama Lima.
[9] Julio Cortázar, op. cit., p. 10
[10] Julio Cortázar, op. cit., p. 173.
[11] Julio Cortázar, op. cit., p. 147
[12] Ibidem
[13] Aristote, *Rhétorique*, Livre I, Paris, Les Belles Lettres, 1960, 1357b 26.
[14] Aristote, op. cit., 1356b.
[15] Aristote, *Rhétorique*, Livre II. Paris, Les Belles Lettres, 1973, 1394a 4.
[16] Chaïm Perelman, *Traité de l'Argumentation : la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Institut de sociologie, 1970, p. 502.
[17] Cfr. Walter Benjamin, "Le flâneur" y "La modernité", en *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1974, p. 55-99 y 99-145, respectivamente.
[18] Baudelaire, op. cit., p. 691 y 692, respectivamente.
[19] El término de calidoscopio viene de Baudelaire: "Podemos también compararlo a un espejo, tan inmenso como esta muchedumbre: a un calidoscopio dotado de conciencia, que, en cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia móvil de todos los elementos de la vida" (op. cit. p. 692). Una definición del instrumento me parece necesaria aquí en la medida en que su modo operativo evoca, de cierta manera, la operación discursiva del ejemplo en Baudelaire, pero también, curiosamente, en Cortázar. Se trata, indica el *Petit Robert I*, de un "pequeño instrumento cilíndrico cuyo fondo está lleno de fragmentos móviles de vidrio coloreado que, al reflejarse sobre un juego de espejos angulares dispuestos a lo largo del cilindro, producen infinitas combinaciones de imágenes de múltiples colores". Figuradamente, el calidoscopio significa una "sucesión rápida y cambiante".
[20] Thomas Bernhardt, en "Un exemple" (*L'imitateur*, trad. del alemán por Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1978, p. 28) pone en escena magistralmente el impacto dramático que se halla al hacer (mucho que al citar) un ejemplo.

# Vientos alisios" de Julio Cortázar: juego, viaje y erotismo sin salida

*Martha Canfield*
*(Universitá di Firenze)*

El tema del viaje iniciático está presente en la obra de Cortázar desde sus comienzos[1]. En forma mítico-alegórica se encuentra ya en *Los Reyes*; como instrumento de definición de la propia identidad, alcanza su forma más emblemática en Rayuela; y disimulado bajo la apariencia de un turismo placentero se presenta en "Vientos alisios", el segundo cuento del volumen *Alguien que anda por ahí*[2]. En este último relato, como sugiere Fernando Ainsa, el exótico paisaje de Mombasa en Kenia se les ofrece a los protagonistas como un modo de realizar ese "salto hacia adelante", que les permita eludir la problemática del *aquí y ahora*[3]. Se trata de una pareja de buenos burgueses, Vera y Mauricio, que llevan nada menos que veinte años de armónica vida matrimonial y que un día deciden hacer un viaje que no sea simplemente "un viaje más" (VA 33). Este viaje debe ser algo especial, algo que (y esto no se explicita pero late entre líneas) pueda comportar la novedad, el cambio de una rutina vivida con serena adhesión e incluso con cariño pero en la que se manifiestan síntomas de agotamiento y de cansancio. Entre ellos, los muchos años de vida en común han operado "la simbiosis mental, las frases empezadas por uno y completadas desde el otro extremo de la mesa o el otro teléfono" (VA 32). Así, aun los posibles "eventos" se transforman en "ceremonia cadenciosa y recurrente"; como sucede en la celebración de los cumpleaños en donde todo ya está previsto y codificado de antemano. Por ejemplo, está previsto que bailen y que cada tanto se detengan para alzar las copas de champaña y chocarlas "suavemente, con el ritmo exacto de la música" y al

hacerlo, al obedecer a este patrón de conducta que ellos mismos, o una imprecisada "costumbre", han impuesto, se demuestran "corteses y educados y cansados"

Todos los lectores de Cortázar saben que la Costumbre es uno de los paradigmas más aborrecidos por él, que los cronopios nacieron justamente para materializar la pulsión vivificante y adorable de contrariar la Costumbre, el Sentido Común, lo utilitario, lo bien visto, lo "comme il faut". Uno de los primeros mandamientos del Manual de Instrucciones con el que se abre ese libro emblemático de la obra cortazariana, es no ceder a "a la satisfacción perruna de que todo esté en su sitio"[4].

Vera y Mauricio, la pareja de "Vientos alisios", a pesar de que el tedio ya se ha instalado en sus vidas ("estar con gente los aburría más que estar solos", VA 33), podrían romper el cristal insípido de la norma, donde cada gesto se cumple por repetición, sin pensar, es decir, "con la fría eficacia de un reflejo cotidiano" (CF 11). Para hacerlo cuentan con esa energía autogenerativa y subversiva que es el eros. O mejor dicho "contarían": si aun estuvieran dispuestos a abandonarse a la pulsión erótica, sin cálculos, a dejarse llevar por el arrebato, por la embriaguez orgiástica, a través de la cual accederían a esa zona sagrada en que se opera "la pérdida temporaria de la individualidad constreñida y trabajosamente construida en el mundo de la vigilia"[5]. Pero de hecho, ninguno de los dos es capaz de abandonarse realmente:

> Siempre habían hecho el amor al final de sus cumpleaños, esperando con amable displicencia la partida de los últimos amigos, y esta vez [...] perdidos y casi felices [...] se demoraron en un lento desnudarse [...] y otra vez el encuentro con las inevitables preferencias, el ajuste de cada uno a la luz de la lámpara que los condenaba a la repetición de imágenes cansadas, de murmullos sabidos, el lento hundirse en la modorra insatisfecha, después de la repetición de las fórmulas que volvían a las palabras y a los cuerpos como un necesario, casi tierno deber (VA 33, las bastardillas son mías).

Entre ellos todo está previsto y cada encuentro es como el replay de un guión ya conocido. Tal vez en el pasado de ambos hubo un tiempo en el que todavía existía la sorpresa y no todo se podía reducir a "fórmula":

> *Blues in Thirds* les traía el recuerdo de los primeros tiempos, de los primeros discos cuando los cumpleaños eran más que una ceremonia cadenciosa y recurrente (VA 31).

Pero ese tiempo feliz de la novedad no es recuperable dentro de las reglas normales de la convivencia. Entonces surge, como una esperanza, la posibilidad de recurrir a otra fuente de energía revitalizante: el juego. El juego ha representado para Cortázar una "noción muy seria". "El juego

como lo juegan los niños o como trato de jugarlo yo como escritor, corresponde a un arquetipo, viene desde muy adentro, del inconsciente colectivo, de la memoria de la especie. Yo creo que el juego es la forma desacralizada de todo lo que para la humanidad inicial son ceremonias sagradas"[6].

El juego puede redimir de ese estado abominable de autoengaño en el que cada individuo cree ser feliz y en realidad es "casi" feliz, cree que ama y solo cumple un "tierno deber", imagina ser único y es como todos los demás y sobre todo es tan previsible que quien está a su lado sabe lo que va a decir antes de que lo haya dicho. La redención, entonces, consiste en desobedecer: consiste en la "desconducta", dice Yurkievich que, como Cortázar, ama jugar y más aún jugar con las palabras:

> La redención [...] consiste en readoptar la percepción pueril, adánica o edénica; [...] en desautomatizar los actos habituales [...]; en salirse de las situaciones de uso, de la instrumentación productiva, del orden funcional y laboral; consiste en arremeter con todas las fuerzas contra la pared de vidrio, romperla, acceder así al espacio liberador – el de la continuidad comunicativa, el de la solidaridad del comienzo –, donde todo, al ser mirado, renace, donde cada instante recobra su virtualidad, sus posibilidades milagrosas[7].

"Tal espacio germinal", concluye Yurkievich, "corresponde al área de juego". Y corrobora Cortázar: "Creo que el juego es una pervivencia en nosotros de un contacto con fuerzas muy profundas que ahora vemos con menos claridad"[8]. En "Vientos alisios", el concepto de juego se verbaliza explícitamente seis veces, ya sea en forma de sustantivo o como verbo ("jugar"): cuatro en el primer párrafo y dos entre el último y el penúltimo, antes de que el cuento se cierre con la secuencia dialogada. En medio, o sea entre esos dos puntos de condensación de la isotopía, la frecuencia de "juego" es sustituida por la de "código" o "artículo número tal o cual", mientras que el verbo "jugar" es sustituido por "mandar": "el artículo cuatro manda que" (VA 39).

Así, la manera que tienen Vera y Mauricio de enfrentar el juego, como la que tienen de vivir el amor, paraliza las energías revitalizantes y sofoca el efecto mismo que conciente o inconscientemente habían estado buscando.

El "juego" que ambos programan y llevan a cabo es el de experimentar una nueva relación, bajo los ojos cómplices del cónyuge, pero fingiendo no conocerse. Las reglas estipuladas preven que se cuenten todo en específicos encuentros "clandestinos". Dado el agotamiento de lo erótico entre los dos, la idea de sumergirse en una nueva relación se les presenta como la oportunidad de recuperar la inocencia perdida, la capacidad de asombrarse, de descubrir. Sólo que esa renovada experiencia de lo "inaugural" está frenada por la rígida reglamentación que se han impuesto y por el respectivo control que sobre cada uno de ellos ejerce inevitablemente

la cercanía del otro. De este modo no hay espontaneidad ni autenticidad; y el juego es sobre todo una "representación", una puesta en escena donde la pasión está suplantada por la misma conformación a ciertos clichés que ya ha caracterizado su vida conyugal. Así, también la aventura lúdico-erótica de Mombasa se reduce a una "fórmula":

> [...] cuando Sandro la acompañó al bungalow después de un largo paseo por la playa donde se habían besado como esa playa y esa luna lo requerían (VA 37)

La conciencia siempre vigilante no permitirá a ninguno de los dos descubrir ese "otro de sí mismo",que las pulsiones desencadenadas liberan, ni la experiencia podrá tener el resultado palingenético deseado.

Mientras en *Rayuela*, como ha observado Yurkievich, hay "una bipolaridad amorosa entre juego y sacrificio que tiende a radicalizarse, a convertirse en la oposición extrema de vida y muerte", y por lo mismo los juegos se sacralizan buscando "ascender a sacrificio, como la trasmutación de la Maga en Pasifae y de Horacio en el toro de Creta"[9], el juego de Vera y Mauricio no "asciende", sino que, al contrario, está permanentemente redimensionado por la distancia irónica que la experiencia de cada uno adquiere al ser contada al otro o, peor aún, comentada por el otro: "qué suerte tuviste, nena" o "nos está yendo muy bien", "y la tuya, hablá", "Cochino. Y vos, entonces. En general no soy yo la que chupa, aunque. Me lo imaginaba, esos italianos vienen todos del decamerón" (VA 38-39).

Hay sin embargo algo que los protagonistas no habían previsto, algo que escapa a los cálculos: y es que el "juego", aun en la forma controlada en que ellos lo hacen, es desestabilizante, y todas las certezas que tenían antes de iniciarlo se van a quebrar irremediablemente. Por otra parte, no sumiéndose completamente en el vértigo de lo nuevo, no podrán descubrir esa otra identidad reveladora y acaso redentora. Les quedará en las manos la vieja máscara del yo hecha pedazos y un proyecto de camino frustrado: el camino que hubiera podido llevar a un nuevo rostro, a una nueva identidad – esa sublime Pasifae surgiendo de la Maga, identidad devastadora, terrible pero auténtica, por la cual la Maga al mismo tiempo llora y agradece[10].

Así también queda nulificada la relación entre juego y sacrificio. En *Rayuela*, la progresión del juego hacia el sacrificio se produce espontánea e inevitablemente; y Oliveira tiene que oponer su voluntad para evitar que se cumpla definitivamente:

> Oliveira sintió como si la Maga esperara de él la muerte, algo en ella que no era su yo despierto, una oscura forma reclamando su aniquilación, la lenta cuchillada boca arriba que rompe las estrellas de la noche [...] Se llegó así a saber que la Maga esperaba verdaderamente que Horacio la matara, y que esa muerte debía ser de fénix[11].

En cambio, en "Vientos alisios", la muerte no se produce ni se contempla como producto del clímax, sino que es buscada para abolir el fracaso con que se cierra la experiencia del juego. Mauricio no puede regresar a los brazos de Vera porque Ana ha puesto en evidencia la mentira de ese amor hecho de costumbre y el tedio de esas ceremonias desacralizadas, sobre las que han construido sus vidas. Lo mismo puede decirse de Vera respecto a Mauricio, a causa de Sandro. Pero ninguno de los dos es capaz de dar el salto total: renegar de lo establecido, abrazar al monstruo del laberinto y volverse otro en conjunción con él. "Mira, sólo hay un medio para matar los monstruos: aceptarlos", había dicho el Minotauro de *Los Reyes*[12]. Entonces, imposibilitados tanto de seguir hacia adelante como de volver atrás, la opción de la muerte se presenta como la única posible: y también esta última acción definitiva es vivida como una forma del juego. Vera es Ana, Mauricio es Sandro, "ya no tendrán nada que decirse", sino únicamente buscar y dividir las pastillas del sueño definitivo.

Aquí el concepto de juego y el de viaje iniciático se juntan en una única resolución de fracaso. El viaje programado por la pareja como "uno especial", que no fuera "un viaje más y sobre todo un regreso más", se ha revelado incapaz de renovarlos, impidiéndoles a la vez continuar como antes. A este viaje cumplido sigue la defraudación porque – como había observado Ainsa –, "la auténtica *ida* es el viaje de retorno"[13], con la aceptación de lo que no se podía admitir en el origen. El aprendizaje iniciático consiste en este modo de ver y por lo tanto en el descubrimiento de lo nuevo en lo ya conocido. Pero si la iniciación no se ha producido y el viaje termina siendo fallido, lo nuevo no surgirá y lo consabido resultará insoportable. En *Los premios* Paula se asombra de que ciertos viajes no acaben con un tiro en la cabeza[14]. Este de Mauricio y Vera termina con la distribución de las pastillas y con el gesto simple y rotundo de apagar la luz.

Frente a la coacción de lo real y a la imposición a la vez ordenadora y empobrecedora de las convenciones, Cortázar ha sentido siempre la tentación de la fuga y la atracción del cambio; y su mismo modo de narrar ha consistido en una forma de invitar al lector a una experiencia de viaje y de transformación:

> Continuador de la tradición romántica-simbolista-surrealista, Cortázar trata el texto como sistro revelador, como eslabón de la cadena magnética de lo real oculto, como verbo oracular. El relato actúa de psicodrama, obra como psicoterapia[15].

Cortázar construye este cuento en doce parágrafos de intensidad creciente y con un final que cierra definitivamente la historia sin posibilidad de apelación, tal como él cree que debe ser el cuento: obra cerrada, correspondiente a una poética uniforme y centrípeta, por oposición a la novela, obra abierta, multiforme y centrífuga[16]. Como además Cortázar no creía en la palabra "azar", podemos pensar que la casualidad del número 12

en la estructura del cuento, esté en realidad cargada de significado. El doce es el número de las divisones espacio-temporales y es el producto de los cuatro puntos cardinales por los tres planos del mundo. Nada más apropiado entonces que redactar la historia de este viaje de búsqueda y de iniciación (si bien fallida) en doce etapas.

El título del cuento es una falsa cita y una verdadera clave lectura. *Trade Winds*, es decir "vientos alisios", es el nombre del hotel adonde van a parar los protagonistas, en Mombasa, y se sugiere una conexión con los mundos exóticos y los relatos de viaje de Conrad y de Somerset Maugham. En realidad, los vientos alisios forman, junto con el mar, las aguas y la navegación, una isotopía de la vida conducida por las fuerzas naturales, donde los instintos, especialmente el instinto sexual, no están sofocados por la monotonía de la costumbre.

Ya había observado Yurkievich que el amor, en Cortázar, "se figura como ritual acuático, es una navegación, una inmersión marina [...] hundimiento en el agua fecundante" y que "lo femenino deviene agua germinal, mundo embrionario"[17]. Y bien, aquí, en "Vientos alisios", el ámbito de recuperación de la pareja es una playa tropical, en la que los "remojones", el "irse al mar", nadar y "sumergirse entre arrecifes", tiene o quiere tener – el valor simbólico de una purificación y de una regeneración, de un "regreso a las fuentes" ("redescubrir el cuerpo pálido y cansado a cada chicotazo de las olas", VA 35). Vera se dedica a nadar con Sandro y Anna, el nuevo amor de Mauricio, es, en sus palabras, "una ola, una estrella de mar [...], un río dorado" (VA 39). Además, tanto para Vera como para Mauricio, este tiempo de recobrada libertad y sensualidad, "resbalaba como el tibio mar sobre la piel" (VA 35).

En ese contexto, los vientos son las fuerzas propulsoras. Son esas energías indispensables, libídicas y espirituales[18], que en el pasado surgían espontáneamente entre ellos, pero que ahora, agotadas por el freno empobrecedor de la rutina, han tenido que ser directamente convocadas por ellos con el truco del "juego":

> [...]el hotel merecía su nombre, era la hora de los vientos alisios para ellos, Anna la dadora de vértigos olvidados, Sandro el hacedor de máquinas sutiles, vientos alisios devolviéndolos a otros tiempos sin costumbres, cuando había deslumbramientos en el mar de las sábanas, solamente que ahora, solamente que ya no ahora y por eso, por eso los alisios que soplarían aún hasta el martes, exactamente hasta el final del interrregno que era otra vez el pasado remoto, un viaje instantáneo a las fuentes aflorando otra vez, bañándolos de una delicia presente pero ya sabida, alguna vez sabida antes de los códigos, de *Blues in Thirds* (VA 40).

No obstante, esos mensajeros divinos transportados por el viento se van a perder en el camino de regreso y los esfuerzos de los protagonistas por

someterlos, sujetarlos, "guardarlos" de algún modo ("de alguna manera había que guardar el *Trade Winds*, los alisios tenían que seguir empujándolos", VA 41), no van a resultar. Cuando los vientos soplan, la vida se desliza como una "buena vieja navegación a vela", y en ella es posible vivir gozando el tiempo "que resbala como el mar sobre la piel". Pero cuando la contaminación se ha producido, el paréntesis no puede ser más que artificial, y en consecuencia transitorio: la metáfora de la vela tiene su correspondiente en la navegación a motor, con sus horribles hélices y su combustible. Y no podrá ocurrir que la primera destruya a la segunda, como Mauricio y Vera quisieran, sino al contrario: "el sucio lento petróleo de cada día [irá] contaminando las copas de champaña del cumpleaños, la esperanza de cada noche" (VA 41), hasta que los benéficos alisios se transformen en un vendaval incontrolable que los arrastre a un puerto sin regreso.

En un todo de acuerdo con el psicoanálisis, que enseña cómo la materia de lo reprimido cuando regresa ya no es controlable y puede arrasar la conciencia que la ha sofocado, así, la pulsión erótica, encanalada en los estrechos límites que la vida sin riesgo ha querido imponerle, al fin se libera, para transformarse en su contrario, es decir, en la pulsión de muerte que lleva los protagonistas al suicidio.

**Notas**

[1] Fernando Ainsa, *América y Europa: las dos orillas de la identidad en la obra de Julio Cortázar. Significación del viaje iniciático*, en "Inti. Revista de Literatura Hispánica», N° 22-23 (n. esp. La americanidad de Julio Cortázar), Universität Mannheim, 1986, pp. 41-54.

[2] Julio Cortázar, *Alguien que anda por ahí*, Alfaguara, Madrid, 1977. Todas las citas del cuento corresponden a esta edición y se indicarán con la sigla VA y el número de página.

[3] Fernando Ainsa, op. cit., pp. 42-43.

[4] Julio Cortázar, Historias de cronopios y de famas, Minotauro, Buenos Aires, 1969[5], p. 11. "De ahora en adelante CF

[5] Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar: al calor de tu sombra*, Legasa, Buenos Aires, 1987, pp. 112-113.

[6] *Contar y cantar: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por Pierre Lartigue*, en Ibidem, p. 95.

[7] Saúl Yurkievich, op. cit., pp. 38-39.

[8] *Contar y cantar*, op. cit., p. 96.

[9] Ibidem, p. 109.

[10] Julio Cortázar, *Rayuela*, Sudamericana, Buenos Aires, 1963, p. 44 (cap. 5).

[11] Ibidem, pp. 44-45.

[12] Julio Cortázar, *Los Reyes*, Alfaguara, Madrid, 1984, p. 71.

[13] Fernando Ainsa, op. cit., p. 50.

[14] Julio Cortázar, *Los premios*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969, p. 118.

[15] Saúl Yurkievich, op. cit., p. 79.

[16] Ibidem, p. 53.

[17] Ibidem., p. 117.

[18] Ernest Aeppl, *Les rêves et leur interprétation*, Paris, 1951, p. 200.

# Tradición e innovación en Julio Cortázar

## (lectura de "No se culpe a nadie")

*Cleusa Rios P. Pasos*
*(Universidad de São Paulo)*

### La cadena de los espejos

En el año en que se conmemoran el nacimiento (1914) y la muerte (1984) de Julio Cortázar, cabe reconocer, una vez más, la importancia de su obra como ficción organizada a través de un lenguaje, al mismo tiempo fantástico y poético, el cual pone en juego formas literarias tradicionales, desarticulándolas y recreándolas alrededor de una de sus cuestiones más insistentes y vitales: la presencia del deseo, designado como búsqueda, por parte de la crítica. Esa obsesionante persecución, que jamás se satisface, gana diferentes perfiles y se apoya, sobre todo, en una vertiente integrada a una parte de la tradición ficcional de los países de la América Hispánica, la vertiente de lo fantástico, medio y proceso para quebrar lo que el autor considera la "costra" de lo real.

Su modo revela, sin embargo, marcas peculiares y paradójicas. Por un lado, Cortázar arma un juego constante entre la "realidad", determinada por acciones y vocablos conocidos, ya automatizados y vaciados de sentido, y su ruptura; por otro lado, recupera lo conocido en el interior de la tradición y lo reelabora, instaurando diálogos con diversos tipos de artes. Los dos aspectos subrayan el desplazamiento y el reemplazo de un universo familiar por otro, sujeto a un "nuevo" orden, extrañamente inquietante, pero constitutivamente inventivo.

De esa manera, los rasgos del mundo conocido se desdoblan en dos movimientos: uno, cotidiano y mecanizado, que será desestructurado por

sentimientos inquietantes, vinculados con la angustia; otro, oriundo del arte y también conocido, pero destinado a conseguir un orden "nuevo" y placentero, por haber sido gestado gracias a diálogos entre sus textos y distintas esferas artísticas. En resumen, la relación con lo Otro, en el interior de la propia obra, se hace angustiante y fatal para el "yo" automatizado por el universo que lo rodea. Los vínculos con lo Otro, desde el punto de vista de la "exterioridad" textual, de la cual participa la tradición literaria, se vuelven vivos y fructíferos, ya que prestan y "absorben" aspectos ajenos, reinventándolos en la "nueva" obra.

Ese "segundo" movimiento se constata a partir del ángulo comparativo, referente a la percepción de lo literario como "un vasto sistema de intercambios", siempre activo, relativizándose las ideas de propiedad y originalidad. Vale recordar que el acto de comparar implica observar semejanzas y diferencias pero no es suficiente con hacer analogías, sino que se deben acentuar las últimas, pues de ellas brotan las peculiaridades de cada autor. Es la transfiguración la que genera lo nuevo. Y Cortázar es un maestro en el arte de recrear nexos entre las literaturas hispanoamericana y europea, circulando entre las dos tradiciones con sutileza, a manera de su personaje de "El otro cielo", quien entra por un lado de una galería en Buenos Aires para salir, del otro y sin asombro, en París. El universo literario parece darle continuidad a su historia personal. Nacido en Bruselas, de padres argentinos, regresa a Argentina con cuatro años de edad, para volver a vivir en París, durante la época del peronismo.

Sin embargo, el idioma de sus escritos es el castellano, revelándose como una elección afectiva que valora nuestro continente; a su vez, sus producciones privilegian el elemento fantástico, corriente vinculada tanto con Europa como con la América Hispánica. En líneas generales, la obra de Cortázar está marcada por una duplicidad propia, en la cual aspectos de los dos continentes se incorporan y se comunican. Desde el poema "Los reyes", publicado en 1949, en el que revisa el mito del Minotauro, se instaura la seducción por lo ajeno, sea como un Otro inquietante, sea como préstamo de rasgos contenidos en las obras de terceros, que serán reconfigurados.

El placer del arte lo domina, involucrando sus producciones e impregnando las más diversas esferas del conocimiento. Del boxeo al jazz, de la fotografía al cine, del folletín a la alta literatura, el autor captura siempre el lado estético de cada campo al transfigurarlo literariamente. Esa diversidad obliga al lector a elegir un camino en su obra. Aquí el escogido se articula a partir de un cuento, "No se culpe a nadie", de una impresión (la "extrañeza inquietante") y de un tema, el de los "miembros mutilados", más precisamente, el de la mano que se desvincula del cuerpo y gana una inexplicable autonomía; este asunto se integra a la historia literaria de diferentes países, faltándole, no obstante, estudios sistemáticos.

Apenas a modo de ejemplo y restringiéndonos a tres grandes nombres de la literatura francesa, podemos citar a Nerval, "La main enchantée" (1852), Maupassant, "La main d'écorché" (1875), y Verlaine, "La main du

major Müller" (1888-90), como variantes representativas de esa constante. No se puede igualmente olvidarla en la literatura hispanoamericana. Entre varios autores predecesores de Cortázar, vale citar Leopoldo Lugones "El milagro de San Wilfrido" (1897), Rubén Dario "La larva" (1915), Ramón Gómes de la Serna "La mano" (1918) y enfocar una narración, de las más primorosas, para demostrarlo. "La mano del Comandante Aranda", escrita por Alfonso Reyes, probablemente en 1940, se apropia del tema de la mano descepada, provocando un extrañamiento particular, distinto de los anteriores, pues contaminado por el humor y por la reflexión cultural acerca del papel de ese miembro, a lo largo de los tiempos. Del trabajo habitual al arte, de la lira de Alfión a la pintura de Rembrandt, de la quiromancia a la intervención práctica, el sabroso texto de Reyes rastrea las formas de tal presencia, creando, simultáneamente, una mano que, separada de su dueño (el comandante Aranda) en una acción de guerra, es traída para dentro de casa como objeto de contemplación.

Poco a poco, ese misterioso "talismán" se va "volviendo familiar". Contrariamente a los cuentos antecesores, en los cuales el miembro autónomo se vuelve inquietante, se invierte el modo de composición y la impresión de los lectores: primero, "familiar", luego, cuando le crecen las uñas y entra "en la circulación doméstica" (perdiendo, inclusive, el respeto de los chicos), origina cierta inquietud, para, al fin, convertirse en algo que comporta, al mismo tiempo, la familiaridad y el extrañamiento, ablandado por el cómico. Sagaz, Reyes mezcla sensaciones dispares. El lector oscila entre la risa y el asombro, pues la mano gana vida propia, se vuelve "burlona" y ingobernable a tal punto que sale a tomar "el fresco en automóvil", trae a la casa objetos de arte ajenos, entre otros hechos inusitados. Además, su inconveniencia se extiende a todas las clases sociales, sin que nadie la detenga, sobre todo porque adquiere, irónica y inexplicablemente, "la facultad del vuelo".

Esa independencia solo puede ser interrumpida por el mismo proceso que la engendra, la palabra inventiva, y el narrador no esquiva esa tarea. Melancólicamente, una noche, la mano entra en la biblioteca y lee los cuentos de Maupassant y Nerval acerca de manos cortadas o encantadas y, aún más, encuentra los apuntes de Gaos sobre la fenomenología de la mano... descubriendo a su propia naturaleza: no es un ente autónomo, sino un tema literario "ya muy traído y llevado por la pluma de los escritores". Pesarosa, se dirige a la vitrina de la sala, se acomoda en su estuche y se deja morir (con "señales de asfixia..."). Indudablemente, Reys recrea el tema, rehaciéndolo paradójicamente y ampliando su alcance cultural en virtud de sus variaciones de tonalidad y de su desenlace: al contrario de los cuentos anteriores, el doble representado por la mano no lleva su dueño a la muerte.

El renombrado "ensanche" de Reyes aquí se organiza gracias a la apropiación de un rasgo conocido y su transfiguración en un texto, marcado por procedimientos peculiares, o sea, por la oscilación en diversos niveles y por la muerte del doble, preservándose el sujeto. Entre el ensayo y la ficción,

la risa y la inquietud, los escritos anteriores y su propia invención, el autor teje los hilos de la escrita manteniendo y alterando la tradición, que acaba revigorizada, y así genera un eslabón más de la cadena literaria en la cual se inserta Cortázar.

Es en 1956, con la publicación de "No se culpe a nadie" (*Final del juego),* que el autor argentino recupera el tema, dándole un perfil eminentemente ficcional, pero dejando aflorar algo del carácter risible (menos evidente que en Reyes) para tranquilizar al lector, en las primeras líneas, luego sofocándolo, metafóricamente. Así, su reelaboración le añade a la constante un perfil y un sentido específicos, propiciando no solo el reconocimiento de resonancias ajenas, sino también la convergencia entre la literatura y el psicoanálisis, hecho que permite analizar la sensación angustiante proyectada en su lector. Conviene, sobre ese aspecto, recordar que ya en 1919, Freud se interesó por una narración de Hauff acerca de la mano amputada, para elucidar su concepto de *unheimlich* (Freud, 1919) sentimiento provocado a menudo por la ficción y comprendido como el regreso de algo, inquietante, que "debería permanecer oculto pero reaparece".

"No se culpe a nadie" se configura, de ese modo, como un hilo conductor de una cadena temática, ya subrayada por Freud, que no solo recupera las huellas sino que se vuelve además una especie de superficie reflectora de un elemento interno del relato: el doble. Centro de una problemática mayor, es decir, el cuestionamiento del deseo de "completitud", responsable de la ilusoria certidumbre humana de autocontrol, el doble aflora en la cotidianidad del único personaje del texto, determinándole un destino perturbador.

La narración empieza con los momentos precedentes a su salida para encontrarse con la esposa y elegir un regalo de casamiento. Sintiendo frío, antes de salir, trata de ponerse un pulóver. Sin embargo, esa acción usual y ágil se vuelve, de repente, compleja y penosa. Le cuesta hacer pasar la cabeza y los brazos a través del cuello y las mangas. Solo una de las manos consigue salir. Al principio le atribuye el hecho (nosotros también lo haríamos...) a la tela de la camisa que, tal vez, se habría adherido a la lana, impidiéndole el desliz natural en el cuerpo. Como la operación se complica, surge la hipótesis de una equivocación, esto es, habría metido la cabeza en una manga y la mano en el cuello o, inclusive, nueva suposición: una de las manos habría entrado en el cuello y la otra en la manga.

Las dificultades se extienden en tres densas páginas en las que conjeturas se confunden con un creciente sentimiento de angustia, sobre todo porque la mano liberada no ayuda al personaje; al contrario, parece actuar contra él. Deshacerse del pulóver en busca del aire libre constituye el centro del cuento y la meta fundamental del hombre que, al alcanzarla, percibe el mayor logro: vibrando, la mano liberada, con cinco uñas negras (¿evocativas de Reyes?), apunta a sus ojos tratando de atacarlos.

Desorientado por los largos momentos de penumbra y lucha, imposibilitado de abrir los ojos, le resta protegerse entrando, nuevamente, en el pulóver.

El intrigante final insinúa no solo la metáfora del sujeto escindido, sino también su pérdida de orientación espacial, causadora de una brusca sugerencia de caída de doce pisos. Perplejo, el lector siente consolidarse la impresión de "inquietante extrañeza" que envuelve al personaje en las tramas del pulóver y al lector en las de un refinado discurso tan sofocante como la operación por él descrita. Es ese trabajo formal el que instaura la diferencia entre Cortázar y los escritores que se valieron del tema.

## En las tramas de la angustia

Semejantes a otros cuentos del autor, las líneas iniciales de "No se culpe a nadie" presentan un mundo cotidiano, organizado y familiar, lo suficiente como para que no se nos ocurra cuestionar la necesidad de combinar la ropa gris con la blusa azul o la tradicional compra del regalo de casamiento, institución discutida, pero aún preservada. El hábito penetra de tal manera la vida que el tango silbado funcionalmente, "sin ganas", desvía nuestra atención de la ventana abierta, detalle poco significativo, a primera vista, pero básico como índice predecesor de la posible muerte final.

El ejemplo constituye uno de los hilos conductores que establecen la cadena en que se alternan hecho usual y sentimiento inquietante. De acuerdo a lo que subrayamos, un único acto sostiene la apretada narración, elaborada a través de una intriga compacta, sin ningún párrafo que le dé una tregua al lector para una pausa mayor. Por lo tanto, desde la palabra inicial hasta la final, se visualiza un texto enterizo, compuesto por insistentes conjunciones aditivas (y) cuya función esencial parece ser la de intensificar el juego circular e ininterrumpido de asociaciones e imágenes, centradas en el vano intento del cuerpo para librarse del pulóver. Por otro lado, determinan, en gran parte, el ritmo "respiratorio" de nuestra lectura.

Si la trama del tejido comprime el rostro del hombre, trastornándole el modo de respirar, la de la escritura se entreteje con el mismo fin, provocándonos también la confesada *ansiedad* que él experimenta. El discurso indirecto libre se muestra entonces un procedimiento clave, pues al condensar la tercera y la primera persona, permite ver al personaje como "otro" (diferente y apartado) y, simultáneamente, seguir su mirada "dentro del pulóver", vivenciando sus recelos y retornos y dejándonos llevar por la extrañeza dominante.

Esa articulación discursiva, unida al lenguaje coloquial, muy cercano al habla, reitera las primeras escenas cotidianas del relato, instaurando una certidumbre ciega en la *normalidad*, condición indispensable para la ruptura desencadenada por *unheimlich*. A esto se une, aún, el predominio de verbos en presente, recurso importante para la atmósfera aprensiva que nos captura, pues acompañamos con el personaje cada instante de su intrigante situación,

ignorando siempre cuál será la próxima etapa que será enfrentada. Por ello se insinúan dudas respecto al lacónico desenlace que, abruptamente, nos distancia de la perspectiva anterior con el intento de introducir la seca e inesperada frase final ("y doce pisos").

No obstante, los mecanismos de proyección se prolongan. La búsqueda del aire libre se verifica a través de oscilantes idas y venidas en que raciocinios recurrentes y cerrados apuntan a encontrar explicaciones convincentes para la extrañeza de la situación. La hipótesis de que la camisa se pegó al pulóver se opone a la primera y perturbadora imagen visual: el dedo arrugado, la uña negra y puntiaguda, la súbita forma de mirar la mano como si no le perteneciera.

Enseguida, se discriminan varias alternativas y maniobras complementarias para ponerse el abrigo, todas expuestas con una lógica aparentemente perfecta, apoyadas en soluciones comunes en tales casos. Es decir, las descripciones corroboran la sensación sofocante del ritmo "respiratorio" antes mencionado, ya que cuanto más el personaje se enmaraña entre las hebras de lana, más el lector se ve enredado en el tejido mañoso y repetitivo de los raciocinios propuestos.

Por lo tanto, y desde el punto de vista compositivo, el texto conduce a un tipo de opresión vinculada con la angustia, presencia subyacente y constante, referida verbalmente solo una vez, con el término *ansiedad*. Además de permitir, corrientemente, la acepción de "angustia", ese término es empleado para traducirla en algunas lenguas (Freud, 1895). A ello se agrega el origen paralelo de las dos palabras: angustia proviene del latín *angustia*, "espacio apretado", "estrechez"; ansiedad, también de derivación latina proviene de *anxietas*, *attis*, remite a *angere*, "apretar", "estrechar". En síntesis, ambas contienen nítidas referencias a impresiones de compresión, característica básica de la narración.

Si la angustia puede ser pensada como "reacción de defensa" del yo delante de un peligro (Freud, 1925), si ella tiene nexos innegables con la espera de algo indefinible, el cuento va, poco a poco, concretándola. Frente a la expectativa del desenlace de una situación imprevisible, sugerente de un inexplicable peligro, el personaje se ve sometido a una estrechez que, aunque no le impida respirar, lo obliga a hacerlo de *otro* modo. Tragar "el aire mezclado con pelusas de lana", sentir el "gusto azul" del pulóver y el rostro manchado por ella, anticipan el tropiezo doloroso de las pestañas con la lana y el aflorar de la *ansiedad*, pues el acto mínimo de la vida, restringido a un espacio cerrado y sin salida, parece amenazado.

Con todas las letras, la lana azul "le aprieta con una fuerza casi irritante la nariz y la boca, lo sofoca más de lo que hubiera podido imaginarse(...)" La cabeza, "a punto de abrirse paso", no consigue pasar por el cuello debido a esa compresión. Por un lado, el pasaje parece evocar un instante primordial y vivido en el pasado: el nacimiento y sus reacciones angustiantes, sobre todo, si observamos la metafórica necesidad de que la cabeza "se abra camino", conjugada con reiterados cambios respiratorios.

Véase también que la supuesta tragedia del final legitima la tensión constante entre la vida y la muerte, justificando la analogía propuesta. El rescate de las impresiones del nacimiento preanunciaría las de la muerteInminente, cabiéndole a la angustia, también, el ambiguo papel de condensar las dos puntas de la existencia.

Por otro lado, nada más representativo de la señal de angustia que la sensación de ser apretado, parte de su etimología, y la impotencia delineada a lo largo de la trama por los recursos de repetición y desplazamiento. La búsqueda de soluciones y el respectivo fracaso llevan al personaje a volver al punto de partida, o sea, los nuevos y *mismos* intentos de ponerse el pulóver y la recurrente explicación, al mismo tiempo, plausible e ilusoria: el equívoco en la forma elegida para tal operación.

**El hilo del equívoco**

Innumerables veces resurge en el cuento la idea del engaño, sea por la insistencia del término "equivocado", sea por otras hipótesis, frecuentemente enredadas en raciocinios laberínticos y casi matemáticos. Mientras tanto, la inutilidad de los esfuerzos acaba introduciendo la duda, respuesta a las conclusiones lógicas y usuales, contenida, sobre todo, en una oración corta, reiterada y puntual:

> En definitiva prueba que realmente se ha equivocado y ha metido una mano en el cuello y la otra en una manga, con lo cual la distancia que va del cuello a una de las mangas, es exactamente la mitad de la que va de una manga a otra, y eso explica que él tenga la cabeza un poco ladeada a la izquierda, del lado donde la mano sigue prisionera en la manga, si es la manga (...)

Si es la manga... indiscutiblemente, se instaura un equívoco, pero ya se trata de "otro" orden, insertado en la cadena significante en que, disimulados, afloran deseo y culpa. Su presencia tiene por objetivo disfrazar un engaño mayor: la imposible realización del deseo de unidad. La autonomía de la mano puede ser leída como una metáfora de la fragmentación corporal, rechazada por el sujeto, quien se quiere entero. Difícil aceptar que solo nos vemos integralmente en otro, semejante o espejo (Lacan, 1966); difícil, aún, reconocer que mucho en nosotros se sustrae a la mirada de la conciencia.

No es por azar que la lucha del personaje empiece con una pieza de ropa, elemento contiguo al cuerpo, que sugiere tanto la noción de exterioridad como la de automatismo, representado por el acto de vestirse. Las relaciones entre las dos se muestran esenciales, pues la ropa de lana (ya evocativa del "pelo" del cuerpo de ciertos animales) logra la simbólica función de *otra* piel. Las pestañas doloridas anticipan un sufrimiento más intenso, experimentado en el preciso instante en que el abrigo es tirado para

arriba. El dolor es descrito "como si le desgarraran las orejas y quisieran arrancarle las pestañas", subrayándose de tal forma la contigüidad cuerpo-alma en la que ambos parecen confundirse. La figurada fusión se reafirma en la obstinada idea de que el rostro se manchará con el azul desteñido de la lana, mezclado con la humedad de la boca y la respiración.

No obstante, la *finalidad utilitaria* de la ropa no logra esconder la verdad subyacente del cuerpo, que aflora, desvelando la división del sujeto, disimulada por el lúdico desplazamiento de los significantes *equívoco* y *culpa*. Dicho sea de paso, desde el principio la culpa se introdujo a través de procesos compositivos enmascaradores. Presente en el título, aparentemente, sin nexos con la trama, entrelazada por negativas (no/nadie), el discurso camufla su fuerza, denegándola. Sin embargo, ella marca el principio de la cadena metonímica, mecanismo constante de desvío de nuestra mirada.

Ejemplificando: la primera consideración expresada le atribuye al frío la responsabilidad de complicar las cosas, porque "es un ponerse y sacarse pulóveres". El desarrollo del período insinúa cierta inquietud ("irse encerrando, alejando"), algo alejada por el silbado doméstico y "sin ganas" del tango. Enseguida, el personaje reconoce que no es fácil ponerse el abrigo, pero "a lo mejor por culpa de la camisa que se adhiere a la lana (...)". Literalmente, reaparece la incómoda palabra si bien atenuada por los mismos procedimientos de reflexiones habituales y desvío de perspectiva que tratan de asegurar la obvia presencia de un equívoco y la habitual necesidad de tratar de ponerse el pulóver de otra manera. El fracaso del intento requiere una nueva dis-culpa, a saber, "la falta de costumbre de empezar por la otra manga" dificulta la operación...

La cadena de engaños no se interrumpe ahí y el personaje piensa en alguna *maniobra complementaria* apuntando hacia la salida. Varias son empleadas hasta la constatación, finalmente verbalizada, de que el equívoco acelera el proceso de sensaciones sofocantes y mantiene intensa la ilusoria cadena.

Como destacamos, poco a poco, el discurso enterizo, aliado con el esquema de intentos y errores y la racionalización ineficaz, va conformando la angustia, puntuada por obstáculos respiratorios y pérdida de orientación, fruto de los movimientos giratorios hechos para ponerse el pulóver. El lector no solo acompaña la intrincada situación como también "gira" figuradamente, junto al personaje, pues la escritura insiste en la continua vuelta de envolventes reflexiones. En ese pasaje, sin embargo, el lenguaje metafórico ensaya la ruptura de esa lógica, comparando los movimientos con, según Cortázar, una especie de:

> gimnasia eufórica que inicia siempre la colocación de una prenda de ropa y que tiene algo de paso de baile disimulado, que nadie puede reprochar porque responde a una finalidad utilitaria y no a culpables tendencias coreográficas.

arriba. El dolor es descrito "como si le desgarraran las orejas y quisieran arrancarle las pestañas", subrayándose de tal forma la contigüidad cuerpo-alma en la que ambos parecen confundirse. La figurada fusión se reafirma en la obstinada idea de que el rostro se manchará con el azul desteñido de la lana, mezclado con la humedad de la boca y la respiración.

No obstante, la *finalidad utilitaria* de la ropa no logra esconder la verdad subyacente del cuerpo, que aflora, desvelando la división del sujeto, disimulada por el lúdico desplazamiento de los significantes *equívoco* y *culpa*. Dicho sea de paso, desde el principio la culpa se introdujo a través de procesos compositivos enmascaradores. Presente en el título, aparentemente, sin nexos con la trama, entrelazada por negativas (no/nadie), el discurso camufla su fuerza, denegándola. Sin embargo, ella marca el principio de la cadena metonímica, mecanismo constante de desvío de nuestra mirada.

Ejemplificando: la primera consideración expresada le atribuye al frío la responsabilidad de complicar las cosas, porque "es un ponerse y sacarse pulóveres". El desarrollo del período insinúa cierta inquietud ("irse encerrando, alejando"), algo alejada por el silbado doméstico y "sin ganas" del tango. Enseguida, el personaje reconoce que no es fácil ponerse el abrigo, pero "a lo mejor por culpa de la camisa que se adhiere a la lana (...)". Literalmente, reaparece la incómoda palabra si bien atenuada por los mismos procedimientos de reflexiones habituales y desvío de perspectiva que tratan de asegurar la obvia presencia de un equívoco y la habitual necesidad de tratar de ponerse el pulóver de otra manera. El fracaso del intento requiere una nueva dis-culpa, a saber, "la falta de costumbre de empezar por la otra manga" dificulta la operación...

La cadena de engaños no se interrumpe ahí y el personaje piensa en alguna *maniobra complementaria* apuntando hacia la salida. Varias son empleadas hasta la constatación, finalmente verbalizada, de que el equívoco acelera el proceso de sensaciones sofocantes y mantiene intensa la ilusoria cadena.

Como destacamos, poco a poco, el discurso enterizo, aliado con el esquema de intentos y errores y la racionalización ineficaz, va conformando la angustia, puntuada por obstáculos respiratorios y pérdida de orientación, fruto de los movimientos giratorios hechos para ponerse el pulóver. El lector no solo acompaña la intrincada situación como también "gira" figuradamente, junto al personaje, pues la escritura insiste en la continua vuelta de envolventes reflexiones. En ese pasaje, sin embargo, el lenguaje metafórico ensaya la ruptura de esa lógica, comparando los movimientos con, según Cortázar, una especie de:

> gimnasia eufórica que inicia siempre la colocación de una prenda de ropa y que tiene algo de paso de baile disimulado, que nadie puede reprochar porque responde a una finalidad utilitaria y no a culpables tendencias coreográficas.

En el nivel semántico, vuelve la culpa como represión de un indecible deseo. La gimnasia eufórica, o paso de baile disimulado, las tendencias coreográficas, componen el instante básico de la sofocada recusa al revestimiento utilitario que inhibe la percepción del cuerpo como sitio de placer. Gradualmente, gimnasia y coreografía infringen el orden de la protectora capa de pulóver azul para desvelar lo que la culpa y el equívoco reprimen y niegan: el placer del cuerpo, el cual trae consigo fantasmas rechazados.

El hombre jamás renuncia a una satisfacción, vivida anteriormente. La "perfección narcisística" (Freud, 1914) de la niñez, la de registrarse entero, se incluye allí. En el relato, su velado regreso se verifica en la insistencia del personaje en rechazar la inevitable división del ser, fundamentalmente manifestada en el cuerpo. Basta recordar que, para delinearse, el propio concepto de sexualidad depende de zonas erógenas, ubicadas en puntos corporales diversos. La ausencia literal de ese deseo imposible no nos impide captar, en las entrelíneas, el mecanismo según el cual él insiste en que predomine el automatismo de la repetición, presente en los regulares actos del cotidiano, señalados al principio. Mientras tanto, ellos son insuficientes para contener la "verdad", la que se revela a través de la mano, signo paradojal de lo familiar y reprimido.

A su vez, dándole forma a la narración de manera subrepticia, el cuerpo se revela, sea por sus partes, metonímicamente dispersas, sea por sensaciones de frío y calor asociadas a la polaridad dentro/fuera, índice no solo de referencias espacio-temporales sino también de la perturbadora escisión del sujeto. Brazo, mano, dedo, uñas comienzan la cadena seguida de nariz, boca, ojos, pestañas, espalda, cuello, pecho, hombros, cabeza, piernas, muslo, rodillas, cejas, párpados, que resumen la simulada forma de captura del cuerpo fragmentado en el texto: irónicamente, un cuerpo cohesionado y único.

Aprehender cada una de esas partes, a lo largo de la escritura, nos obliga a observar lo que ocultan ciertos procedimientos compositivos (fusión de las primera y tercera personas, verbos en presente, etc.), apuntando a la máxima identificación entre personaje y lector: la enigmática autonomía de una parte que, indisolublemente vinculada al todo, se destaca de él para volverse, de repente, otra y extraña. Aunque sea incómoda, esa extrañeza puntúa la ruptura de la unidad narcisística, jamás verbalizada y articulada en el discurso por el juego de la alteridad. Calor y frío, dentro y fuera, costumbre y diversidad, remiten, a primera vista, al pulóver, sosteniendo, para más allá de ellos, la insinuante exterioridad que descubre la "verdad", responsable de la angustia.

Un detalle, inadvertido y banal, marca el comienzo de tal proceso. En las líneas iniciales, el mecánico gesto de ponerse el pulóver ocurre "delante del espejo". Aparentemente inexpresiva, la mirada reflectora instaura la percepción reveladora: para el personaje, visualizarse en el espejo implica asumir una ilusoria totalidad; el reflejo de su cuerpo preserva, a través de una

*entereza* virtual, la peligrosa confianza en el propio dominio (Lacan, 1975). No es por azar que los nexos exterioridad-alteridad se delinean a través de las manos, al mismo tiempo, idénticas y distintas. En la peculiar inversión de la superficie reflectora, la insurgente *derecha* acaba por coincidir con la izquierda, parte íntima del cuerpo que se protege (Lacan, 1971). Familiar y ajena, la mano "rebelde" se configura como metonimia del simbólico despedazamiento del personaje y, en un nivel mayor, como metáfora de nuestra "identidad alienante" (Lacan, 1971).

**La unidad: ilusorio vislumbre**

Así, el logro de la "completitud" absorbe y estructura al personaje hasta el relance de la imagen reflectora, especie de solera fugaz que deja entrever al doble. A partir de ese instante, de modo progresivo, él nota su dedo "con un aire... arrugado", la "uña negra en punta y mira la mano como si no fuese suya". El verbo "mirar" introduce uno de los polos principales de la narración: la captura de la exterioridad necesaria a la percepción del doble.

Aunque el trabajo de enmascaramiento neutralice las impresiones originales y el personaje vea que "es su mano de siempre", la mirada ya desencadenó la primera señal de extrañeza, y el precio es permanecer en la penumbra (dentro del pulóver) y la imposibilidad de abrir los ojos, envueltos en la "baba azul de la lana", víctimas del intenso dolor de las pestañas. Condenada a girar a ciegas hasta alcanzar la anhelada salida, de nuevo se encuentra privada de la visión frente al impacto de las uñas contra sus ojos.

Como órganos perceptivos, los ojos captan ciertas circunstancias capaces de reavivar marcas de la vida psíquica infantil (Freud, 1919) que deberían permanecer ocultas. A más de eso, ellas no se revelan de manera textual, ganando esa ausencia la función de acentuar el enigma de la embestida específica a los ojos. Una vez más se subraya la persistencia de la ceguera, ahora expresada en el discurso, a modo de una metáfora de la resistencia a la visualización del Imaginario, (aquí comprendido como uno de los registros lacanianos que se vincula con el conjunto de representaciones: teorías, visión del mundo, filosofías, mitos etc), creadas para rellenar "la falta a ser" (Lacan 1975), es decir, del doble que se hace presente.

Según señalamos, la mano derecha crea el desorden, se convierte en la figura viva y hostil de "una rata", obligando la izquierda a sufrir un proceso semejante. Coincidentes en el espejo, rasgos peculiares a una parecen desplazarse para la otra, que pierde su característica de extremidad corporal, para llegar, con todas las letras, a designación de "eso". Irónicamente, el reflejo insiste en el juego de la inversión, responsable de la identidad y la diferencia.

Con eso, reafirmamos, la mano se vuelve algo extraño, "fuera" del yo, disputando con él el espacio primordial de la existencia. La figurabilidad de

la "rata izquierda metida en una jaula" tratando de escapar y "afuera otra rata", paralelamente, ayudando y "mordiendo" a la prisionera, acentúa nosolo los nexos identidad-alteridad, sino también las reacciones agresivas preanunciadoras de la posible muerte final.

Vinculada con el resto del cuerpo, la mano no puede desprenderse; mientras tanto, como índice de una indeseada división, se proyecta más allá de él, revelándose ajena e inquietante. Así, *das unheimliche* no solo se asocia a la angustia sino que preserva igualmente un *malestar* específico, sostenido por la "desestructuración del yo" (Kristeva, 1988), que no reconoce "eso que debe ser su mano". Intensificando aún el sentimiento angustiante, como ya dijimos, el discurso se construye con frecuentes repeticiones que, por un lado, crean las sensaciones angustiantes y, por otro, sugieren la imposibilidad de salir de la simbólica prisión del pulóver.

Vale recordar que de igual manera la elaboración sintáctica insinúa la ruptura de la unidad narcísica, gracias a la alternancia de los sujetos verbales. En los pasajes iniciales, la mano se convierte en objeto del hombre porque éste aun creía dominar su cuerpo y buscaba maniobras para *hacerla* llegar a la salida. En el final, la situación se invierte y él siente que su mano está "arañándolo y pellizcándolo", o sea, ahora él es el objeto y, sea por la metáfora del roedor, sea por la sintaxis del discurso, la mano gana autonomía, tratando de obtener un lugar imposible. Su aflorar, como doble, implica el fatal desenlace, ya que señala el rechazo del personaje conforme divisa el logro de la "completitud", parte de su historia, textualmente ignorada.

La ausencia, en la escrita, de cualquier rasgo de su vida pretérita puede sugerir una especie de condenación de lo "vivido" en la función imaginaria (Lacan, 1975), es decir, la existencia se encuentra regida por una constante ceguera frente a la "realidad" y al cuerpo. Metonímicamente, el acto de vestirse, relance del automatismo cotidiano, es sustituido por el relance del propio reflejo. Sin duda, el desplazamiento de uno por otro presupone una ruptura con lo habitual. No obstante, los dos parecen contener el mismo deseo de preservar el placer de tiempos pasados: la imagen perfecta obtenida por medio de la repetición.

Enmascaradora, esa angustia sostiene el engaño de la "unidad", instalándose, en el primer "instantáneo", como hábito y orden y, en el segundo, como búsqueda reiterada de salida. En síntesis, la repetición ocupa el espacio de posibles rememoraciones, reforzando el equívoco, pues no rescata la imagen deseada (vislumbre no verbalizado literalmente) ni favorece cambios engendradores de defensa efectiva contra la "angustia". No se puede ignorar que el relato empieza con el frío y el pulóver azul, como si el pasado no contara, y termina con la huída hacia "otra parte... alguna parte sin mano y sin pulóver", o sea, acaba apareciendo la pulsión de muerte. Desde los primeros momentos, presente en los regresos de los raciocinios circulares, en los vanos intentos de ponerse el pulóver, presente, aún, en el eje básico de la obra, que gira alrededor de un único acto, ella representa,

además de la probable muerte del "yo", una forma de restablecimiento del orden, para siempre quebrado con la manifestación del *doble*.

Determinante, impera la incómoda escisión del personaje: la caída de un cuerpo *sin mano*, mutilado y sin su capa protectora, puntúa la dolorosa percepción de la verdad, la cual ahora provoca menos la angustia (el aire "fragoroso" lo envuelve y hasta lo acaricia...) que la irremediable pérdida de unidad, a través de un supuesto y completo despedazamiento del sujeto.

Y aquí vuelve el movimiento fundamental de la narración. Ya observamos que ella se delinea como un espacio enterizo y cohesionado, que crea "ansiedad" en el transcurso de la historia; paralelamente, esa construcción favorece un compacto "piso" textual para el lector, opuesto al vacío en que se precipita el personaje. Es decir, la última ruptura recobra el juego tenso del discurso que mantiene la entereza (hasta en la forma visual), la sensación de cortes (determinada por asociaciones ininterrumpidas que se yuxtaponen), la respiración habitual y distinta, el tiempo frío, provocador de complicaciones... En resumen, los varios niveles narrativos caracterizan lo *otro* como parte subyacente y perturbadora del *mismo*. Hasta el último instante permanece esa tensión y la experiencia rechazada por el personaje: paradójicamente, identidad y alteridad se complementan. Negarlo es perderse en su perspectiva.

Representación inserta en una rueda temática, perteneciente a diversas culturas, "No se culpe a nadie" adquiere singularidad por las tramas

# Una extraña maternidad: Madame Francinet en "Los buenos servicios"

*Cynthia Schmidt-Cruz*
*(University of Delaware)*

En "Los buenos servicios" encontramos una de las más sugestivas y extrañas representaciones de la maternidad en la obra de Julio Cortázar. Madame Francinet, una modesta sirvienta, obligada por su condición social a vivir en la soledad y el anonimato, es convertida por el capricho de una familia burguesa en la protagonista de una rara circunstancia. Monsieur Rosay le pide fingir ser la madre de Octave Linard, alias Bébé, un hombre gay, guapo, y de buena posición, conocido de los Rosay, que ha encontrado una muerte inesperada. En ese contexto de ejercicio de una maternidad ficticia, madame Francinet, la anodina y marginada sirvienta, se siente ascendida de rango social al liberarse momentáneamente de la que parece haber sido una de sus mayores frustraciones vitales: el sentirse menospreciada y humillada.

Este cuento algo enigmático de Cortázar ha recibido escasa atención de la crítica, en contraste con la abundancia de estudios sobre algunos de los cuentos más leídos del mencionado autor. Según mi recolección solo dos artículos se han dedicado al mismo; ambos abordan un análisis profundo de la ingenua perspectiva de madame Francinet con respecto a su entorno, pero apenas si se menciona su papel como madre[1]. El objetivo de este artículo es examinar la maternidad tardía y fugaz de madame Francinet, con el fin de situarla en el lugar que le corresponde en la extensa colección de madres venerables que pueblan los cuentos cortos de Cortázar. En particular, voy a centrarme en analizar el significado del hecho de que madame Francinet llegue a ser madre de un hijo *muerto*; razón por la que podemos colocarla en el subgrupo de madres o figuras maternales confrontadas con la muerte de

un hijo amado, motivo de varios cuentos publicados por Cortázar en las colecciones de 1959 y 1966, *Las armas secretas* y *Todos los fuegos el fuego*.

A pesar de la notoria obsesión de Cortázar con la figura materna, pocos críticos han examinado su fijación maternal. Entre los primeros figura Ana Hernández del Castillo, cuyo estudio de los personajes femeninos de Cortázar en 1981, se centra en la figura de la "Madre terrible". El estudio de René Prieto "Cortázar's Closet", publicado en 1998, constituye un paso decisivo en los estudios críticos sobre Cortázar en la medida en que el mencionado investigador sitúa la fuente de sus obsesiones en el trauma del nacimiento. En su análisis de los cuentos "No se culpe a nadie", "Cuello de gatito negro", y "La noche boca arriba", Prieto analiza símbolos, tales como el uso de las manos, desórdenes respiratorios, claustrofobia, temor a la oscuridad y túneles, que obsesionaron a Cortázar. En el idioma codificado de las fobias de Cortázar, Prieto percibe el anhelo por el cuerpo maternal y la ansiedad por la separación del mismo. En un estudio posterior titulado *Body of Writing*, Prieto examina el retrato de varias figuras maternales en los cuentos de Cortázar, enfatizando su naturaleza perversa, avasallante y vengativa. Mi trabajo, *Mothers, Lovers, and Others* (2004), que estudia los personajes femeninos en los cuentos de Cortázar, también examina el conflictivo deseo por el seno materno, identificándolo como fuente de la concepción de la feminidad de Cortázar, especialmente las conflictivas relaciones amorosas frecuentemente encontradas en su obra. Al mismo tiempo, mi trabajo procura ir más allá del estereotipo de la "Madre Terrible" examinando la dinámica social y psicológica que entra en juego, configurando por igual, el pensamiento de la madre y el del hijo.

Al explorar los setenta y nueve cuentos que Cortázar publicó a lo largo de su vida, desde *Bestiario*, su primera colección, hasta *Deshoras*, publicado justo antes de su muerte en 1984, cerca de la cuarta parte incluye una madre o una figura materna. Muchos otros cuentos tratan de fobias y relaciones amorosas fallidas, cuya fuente puede rastrearse hasta su obsesión maternal. Las madres más poderosas y memorables pueden encontrarse en los cuentos "Cartas de mamá" y "La salud de los enfermos". Hay una atracción sexual hacia una figura materna en "Bestiario", "Las babas del diablo", "La señorita Cora", "Historias que me cuento" y "Deshoras", y hacia la madre verdadera en "Ud. se tendió a tu lado". Cuentos en los que mujeres jóvenes representan el papel de niñeras incluyen "Silvia" y "Tango de vuelta". La maternidad frustrada se sugiere en "La puerta condenada", "Verano" y "Vientos alisios". Varios cuentos tratan de juegos de niños y de la entrada en la madurez, e incluyen la interacción con una figura materna o una madre que puede facilitar o entorpecer el desarrollo emocional normal del hijo, por ejemplo "Bestiario", "Los venenos", "Después del almuerzo", "Final del juego", "En nombre de Boby" y "Deshoras." La madre es un factor central en la conflictiva lealtad del protagonista hacia Argentina y Francia en "El otro cielo" y "Cartas de mamá". Varias figuras maternas juegan un papel clave en "Recortes de prensa", lo que expresa el sentido de

frustración y ofuscación de Cortázar como exiliado en Francia durante el "Guerra Sucia" en Argentina.[2]

De todos los cuentos que tratan de madres o posibles madres, "Los buenos servicios" incluye sin duda la representación más extraordinaria, inesperada y poco convencional de la maternidad: madame Francinet, una humilde viuda, aparentemente sin hijos, llega a ser de repente madre en su vejez cuando ella es empleada por una familia rica para fingir que es la madre de un hombre muerto durante su velorio y entierro. Sin embargo, después de un examen más minucioso, pueden identificarse paralelismos entre este retrato de la maternidad con otros cuentos de Cortázar. Por ejemplo madame Francinet llega a ser una madre sustituta, semejante a las niñeras en "Silvia" y "Tango de vuelta", y las figuras maternas en "Deshoras" y "La señorita Cora". El hecho de que no tenga hijos une a madame Francinet al grupo de personajes femeninos en "La puerta condenada", "Verano" y "Vientos alisios". Y ciertamente el paralelismo más sorprendente es el lugar que ocupa este cuento en la mini-constelación de cuentos de Cortázar que tratan de la madre de un hijo muerto: "Cartas de mamá", "La salud de los enfermos" y "La señorita Cora".

Es digno de mención que las más poderosas y dramáticas representaciones de la maternidad en Cortázar tienen que ver con la muerte del hijo: en "La salud de los enfermos" y "Cartas de mamá" el poder de la madre se pone en marcha a través de la muerte de su hijo, mientras que la inminente muerte de Pablo en "La señorita Cora" le otorga ascendente sobre la provocativa figura de la enfermera-madre. ¿Cómo podemos interpretar esta conexión entre la muerte y el ejercicio del poder? "Las representaciones de la muerte", según Bronfen y Goodwin, "necesariamente conllevan preguntas acerca del poder: su origen, su autenticidad, sus fuentes, y cómo se transmite" (4-5). La muerte es un poder independiente en sí mismo, "pero otras formas de poder dependen de la muerte para ponerse en evidencia e imponerse", y "el cadáver representa sobre todo, el lugar de convergencia de un sinnúmero de fantasías, a menudo complejas y contradictorias" (Bronfen y Goodwin 5, 17).

En cada cuento, el poder de la muerte funciona de manera notablemente diferente. La madre fuerte y abnegada en "La salud de los enfermos" guarda en secreto su eventual descubrimiento de la muerte de Alejandro, temiendo que su familia no pueda soportar verla penar por la muerte de su hijo menor y favorito. Aunque la familia se escuda en la fragilidad de mamá para justificar su intriga al fingir que Alejandro todavía está vivo, irónicamente, al final la farsa revela la debilidad de la familia y muestra la fuerza emocional de mamá que le permitió soportar sola la tragedia. En "Cartas de mamá", mamá manipula la muerte de Nico para vengarse de Luis, su hijo sobreviviente, a quien ella culpa por la traición de Nico y el haberla abandonado. Finalmente, en "La señorita Cora", considerado por algunos críticos como el cuento más erótico de Cortázar, Pablo se deleita en el hecho de que su muerte será su venganza contra Cora,

la joven y coqueta enfermera que lo ha traicionado y humillado.[3] ¿Y qué decir de Bébé y madame Francinet, la vieja sirvienta que representa a una madre en un velorio porque una familia burguesa decide que el difunto necesita una madre que se aflija por su muerte? ¿Qué fantasías convergen en el cadáver del hombre gay y su falsa madre? ¿Cómo completa este cuento el retrato de la obsesión de Cortázar por las madres y su peculiar etapa de representar a madres de hijos muertos?

"Los buenos servicios" está escrito en primera persona desde la perspectiva de madame Francinet. Su punto de vista ingenuo, sencillo y desprovisto de toda curiosidad le da una tonalidad particular al recuento que hace de cada incidente, forzando al lector a leer entre líneas e interpretar lo que pasa realmente, en particular, las verdaderas intenciones de las personas. Borello, en su análisis de los motivos de los personajes, especifica que las limitaciones que mediatizan la visión del mundo de madame Francinet nacen de su incultura, su nivel social, su edad, su falta de imaginación, y su carencia de curiosidad (42).

El retrato que madame Francinet proporciona de sí misma demuestra cuán consciente es de su baja posición social y de su denigrante estado ante los ojos de los demás, pero al mismo tiempo, parece retener un sentido innato de su valor y su dignidad. Madame Francinet se presenta a sí misma en un monólogo prolongado en el que se centra en los efectos de su pobre salud, especialmente los temblores de sus manos, sobre su capacidad de realizar tareas rutinarias. Ella nos dice (dos veces) que su patrona, madame Beauchamp, se enoja porque trabajos tales como tender la cama ahora le toman más tiempo, debido a esas manos temblorosas. En su libre asociación de pensamientos, cuando recuerda las órdenes de su médico joven y paternalista que le aconseja dejar de beber vino, le vienen a su memoria los recuerdos de aquella noche de fiesta cuando "el pobre monsieur Bébé" le hizo beber un vaso de whisky en la cocina de los Rosay. Consciente de que Bébé jamás se reunirá nuevamente con ella en la cocina, emprende una descripción detallada de las dos veces que trabajó para la familia Rosay, ocasiones en las que se relacionó con él.

El episodio de madame Francinet en la fiesta de los Rosay, caracterizado por su denigración repetida, es contrastado a los pocos minutos con la atención y el cariño que Bébé le demuestra. Cuando madame Rosay pasa por la casa de la criada para contratar sus servicios, lo primero que el lector evidencia es un sentimiento de inferioridad de madame Francinet que contrasta con su orgullo personal. Madame Francinet dice que vive en una habitación sencilla, y comenta "Yo no me sentía impresionada por madame Rosay aunque me hubiera gustado estar mejor vestida" (195)[4], refiriéndose a la falda que había recibido de una obra caritativa. El hecho de que ella necesite indicar que no estaba impresionada por madame Rosay implica todo lo contrario: que es dolorosamente consciente de su ropa usada, pero que se esfuerza por mantener su sentido de la dignidad. La reflexión de madame Francinet tras la partida de madame Rosay señala su negativa a

interiorizar la sensación de inferioridad. Ella se ríe de si misma por casi haberle ofrecido té a madame como si ella le estuviera haciendo una visita social. A veces, admite, se olvida de a quién le está hablando, "porque en mi casa no soy criada de nadie o porque me parece que todavía vivo en nuestro pabellón de tres piezas" (195). Dar órdenes al gato le permite ejercer autoridad, como si ella fuera una *grande dame*: "a fuerza de retar al pobre Minouche... me parece que yo también soy una señora como madame Rosay" (195). El deseo de madame Francinet de imaginarse a sí misma como una igual a madame Rosay demuestra su anhelo de respetabilidad.

Sin embargo, cuando madame Francinet llega a la casa de los Rosay y es recibida por el arrogante mayordomo quien la reprende por no haber usado la puerta del servicio, inmediatamente recuerda cuál es su lugar. Sus comentarios con respecto al tamaño y la lujosa decoración de la residencia de los Rosay hacen ver claramente que ella sabe que está fuera de su ámbito social: "departamento grandísimo... qué cocina... tan lujosa y reluciente" (196), y está asombrada al descubrir que hay un cuarto especial para los perros. De cualquier modo, ella mantiene su sentido del decoro, expresando su desaprobación acerca de mantener perros en un apartamento: "en mis tiempos, los perros vivían en las perreras" (199). Madame Rosay la contrató bajo la pretensión de que ella ayudaría en la cocina, así que a madame Francinet no le parece correcto que sea asignada a la denigrante tarea de cuidar los perros durante la fiesta. Ella pregunta si "ese señor de patillas" (el mayordomo) no puede cuidar los perros, y luego afirma, "Bueno, si no es él, cualquiera. No entiendo por qué yo..." (199).

Una vez que madame Francinet es conducida al cuarto de los perros, no cabe duda de que los malcriados animales son inconmensurablemente más importantes que ella en esta casa. Las mujeres de la familia hacen una demostración inequívoca del hecho que los perros son miembros estimados de la familia mientras que ella es una insignificante sirvienta. Primero, la señora Rosay llega con sus queridos perros, elogiándolos con la terminología normalmente reservada para los hijos: "mis tesoros. Son deliciosos... Tendrá que vigilar mucho a la Petite, es una pomerania de ojos preciosos... ¡Pobre tesoro, tan mimosa! ...Ya verá usted...lo inteligentes que son" (197). Luego, llega la señorita Lucienne a confiar su amado Fido al cuidado de madame Francinet; ella gasta mucho tiempo besando y acariciando al perro y apenas si se digna mirar a quien lo va a cuidar. Al notar que hay tazones de deliciosa carne para los perros y que cada uno tiene su propio colchón, la humilde mujer ansía su alimento y anhela acostarse en uno de sus colchones. Sin embargo, madame Francinet no se intimida. A pesar de la insistencia de Lucienne para que ella tenga a Fido, se niega a seguir las ridículas instrucciones, dejando claro que no comparte el amor de las mujeres por los animales: "Naturalmente apenas la puerta estuvo cerrada yo solté al asqueroso pequinés" (199).

Además de tratarla como si fuera inferior a los perros, las personas de la casa, inclusive los otros sirvientes, muestran su indiferencia hacia

madame Francinet al ni siquiera mirarla, o reconocer su presencia, como si ella no fuera nadie. Después de que la mayor parte de los huéspedes se han ido y que a madame Francinet se le permite finalmente salir del salón de los perros, permanece en la cocina, cansada y hambrienta, esperando que le paguen para poder partir. Pero los otros sirvientes están ocupados dando chupadas a las botellas de licor de los Rosay mientras los señores de la casa se divierten con los huéspedes restantes, y nadie parece advertirla.

En vista de la humillación y el ultraje a que es forzada por parte de virtualmente toda las personas en la residencia Rosay, el hecho de que Bébé le dedique unos pocos minutos de su tiempo, constituye algo especialmente significativo. Como el lector descubrirá más adelante, Bébé está alejado de su familia y quizás debido a este vacío, busca una conexión con la vieja sirvienta, tratándola como lo haría con una madre querida. Su necesidad de establecer vínculos auténticos con otras personas coincide con el anhelo de madame Francinet de sentirse valorada y apreciada. Precedido por grandes carcajadas, Bébé aparece en la cocina. Madame Francinet lo describe con detalle, impresionada por su apariencia inusitada y conmovida por su amabilidad:

> Era rubio, muy pálido, y estaba vestido de blanco...en pleno invierno... sonriendo con un aire de fatiga y casi de aburrimiento. Me daba lástima ver lo pálido que era. [...] Era tan simpático que no me producía ningún temor. Más bien el deseo de serle útil, de tener alguna atención con él. [...] Tenía unos dientes perfectos, y las manos más blancas que he visto en un hombre. (202)

De lo que madame Francinet es completamente inconsciente, pero que su detallada descripción hace evidente al lector, es la homosexualidad de Bébé. La exagerada apariencia física de Bébé, sus toqueteos juguetones con Loulou y Nina (hombres a quienes les son dados nombres de mujer, al igual que Bébé) y los arrebatos de celos entre los hombres sirven como indicadores de su orientación sexual. El contacto visual entre él y monsieur Rosay sugiere que este último tiene también una relación íntima con Bébé. La atención del joven es atraída por la humilde vieja, primero por compasión y luego por fascinación. Cuando Bébé pregunta "¿Por qué ha estado llorando, madame Francinet?", él es la primera persona en toda la velada que se preocupa por cómo se siente ella. Después de rociar a su amigo Loulou con champaña, Bébé lo saca de la cocina y presta completa atención a madame Francinet: –"Pobre madame Francinet –dijo, tocándome la cabeza muy suavemente–. La han dejado sola, y seguramente no le han dado nada de beber" (203). Este despliegue físico de cariño, una libertad que se toma Bébé cuando le acaricia la cabeza, es algo que madame Francinet recordará cariñosamente una y otra vez. Cuando ella dice que aguarda el permiso para salir, su humildad aparentemente lo toca, porque él se sienta con ella y dice "Madame Francinet, vamos a beber juntos." El se maravilla de su respuesta:

"Dios mío, señor dije, asustada. Fuera del vino, y los sábados un pequeño pernod en lo de Gustave, no sé lo que es beber." (203). Obviamente su discurso sencillo y sus maneras anticuadas, que contrastan profundamente con el festejo desenfrenado de una decadente burguesía, lo encantan y fascinan: "me miraba encantado" (203). La manera en que Bébé habla con madame Francinet cuando le invita a beber el whisky revela que él busca una conexión afectiva con ella:

> –Con usted es un placer, madame Francinet –decía– Por suerte no es joven, con usted se puede ser amigo... no hay más que mirarla para ver que es buena, como una tía de provincia, alguien que uno puede mimar, y que lo puede mimar a uno, pero sin peligro, sin peligro... Vea, por ejemplo Nina tiene una tía en el Poitou que le manda pollos, canastas de legumbres y hasta miel... ¿No es admirable? ...la tía de Nina vive lejos, y no hace más que mandar pollos. No hay peligro de historias de familia. (203)

La mención de Bébé de cariño mutuo sugiere una relación amorosa madre-hijo, pero él desvía el parentesco al de tía, porque considera el concepto de madre demasiado íntimo para involucrarse con una mujer que acaba de conocer. Envidia a su amigo Nina porque tiene lo que le hace falta, una figura maternal en su vida, que le cuida sin dominarlo. La alusión de Bébé "peligros de historias de familia" cobra significado cuando nos damos cuenta que no tiene nada que ver con su propia familia.

Madame Francinet, en su terrible necesidad de atención, siente una afinidad hacia el amable y sonriente joven: "Me encantaba mirar a monsieur Bébé, oír su risa... Y a él le gustaba que yo lo mirara... no hacía más que sonreír y beber, mirándome todo el tiempo" (203-204). Aunque ella piensa que la razón por la que él pasa tiempo en la cocina con una vieja como ella, es porque está muy borracho, ella nota que de todos modos, "monsieur Bébé era el único que me estaba acompañando, el único que me había dado una bebida y me había acariciado la cabeza...Por eso me sentía tan contenta con monsieur Bébé." Dos almas perdidas, buscando ambas desesperadamente vínculos familiares, se conectan por un breve, pero agradable momento.

Su encuentro tiene un fin brusco cuando los Rosay aparecen en la cocina y advierten que madame Francinet todavía está allí. Cuando monsieur Rosay se da cuenta de que Bébé le ha dado whisky, hace un gesto de indignación y Bébé se ríe a carcajadas. Así, el estatus de madame Francinet como la más humilde de las sirvientas a quien se le asigna el degradante papel de ser encerrada en un cuarto con los perros mientras los otros sirvientes interactúan con los huéspedes de la fiesta, alterna con el tratamiento de madre querida y amada que le da uno de ellos. Irónicamente, los Rosay, ignorantes de esta interacción mutuamente satisfactoria entre la vieja criada y su amigo, son quienes la rompen, solo para reintegrar

oficialmente a madame Francinet como la madre de Bébé a raíz de su muerte.

Mientras que la visita de madame Rosay a la casa de madame Francinet inicia la humillación de ésta por parte de la familia Rosay, la visita del señor Rosay a solicitud de su esposa dará comienzo exactamente a lo contrario: un nuevo estatus y respeto para la viuda. La tarea que restaurará su sentido de dignidad proviene de la percepción de los Rosay de que el difunto Bébé necesita una madre, junto con la sensación de que madame Francinet les servirá para este propósito. El señor Rosay indica que ha venido en una misión delicada, explicando que uno de sus amigos, cambiando rápidamente la palabra "amigo" por "conocido" para establecer distancia con el personaje gay, ha fallecido en circunstancias excepcionales. Continúa, dando razones por las que se necesita una mujer para hacer el papel de madre afligida en el funeral de este "modista muy conocido": "vivía solo, es decir, alejado de su familia, ¿comprende usted? No tenía a nadie." Sin la presencia de los apenados miembros de la familia, el ritual "no tendría la importancia necesaria... ni traduciría la consternación... que ha producido su pérdida" (206). El alejamiento de Bébé de su familia, quizás debido a su estilo de vida, explica su deseo de encontrar una madre en la vieja sirvienta la noche de la fiesta.

La adopción del papel maternal de madame Francinet se consolida en etapas sucesivas. Monsieur Rosay sugiere primero que actúe "en calidad de parienta cercana del muerto... digamos una tía," y a continuación transforma cuidadosamente su papel en el de madre: "y hasta me atrevería a sugerir... digamos la madre del difunto.... que acompañaría a su hijo hasta la tumba" (206). Resulta curioso el que tanto monsieur Rosay como Bébé empiezan imaginándola como una tía, aunque solo monsieur Rosay eleva la relación a la categoría madre-hijo, el vínculo que Bébé aparentemente buscó en madame Francinet, pero que nunca expresó.

Mujer de principios, madame Francinet se da cuenta de que lo que está haciendo no es correcto, pero es capaz de racionalizar por qué acepta el trabajo. Primero repite la explicación de monsieur Rosay, utilizando sus propias palabras, que sin la madre el ritual no tendría la importancia necesaria ni la sensación de pena producida por la pérdida. Luego menciona el acuerdo financiero, comparando los 10.000 francos que le pagarán por una tarde con los 3.000 francos que gana mensualmente trabajando duro en la casa de madame Beauchamp. La razón para aceptar el trabajo es comparable al mezquino interés de los Rosay al contratar a madame Francinet para llevar acabo el engaño (luego nos damos cuenta que monsieur Rosay se quedará con la casa de modas de Linard).

La identidad de Madame Francinet como madre es creada mediante una elección cuidadosa de palabras: el concepto de fingir o hacer el papel se suprime y repetidamente se afirma que ella *es* la madre, y él *es* su hijo. Por ejemplo monsieur Rosay propone que ella sea "la madre del difunto.... que acompañaría a su hijo hasta la tumba" (206). Entonces madame Francinet

articula sus respectivas nuevas identidades: "ese señor que iba a ser mi hijo"... "La anciana madre era yo" (207), "Vi al muerto que era mi hijo" (208).

Sus fingidos lamentos se transforman en pena sincera una vez ella ve al hombre muerto y se da cuenta de que él es el joven guapo que la trató con tanta consideración. Madame Francinet es capaz de interpretar su extraño papel de manera natural debido a que él la trató como a una madre querida durante esos pocos minutos después de la fiesta: "Sin darme cuenta, lo juro, me había puesto a llorar de veras... acordándome de cómo monsieur Bébé me había acariciado la cabeza la noche de la fiesta, y me había llenado el vaso de whisky, hablando conmigo y ocupándose de mí mientras los otros se divertían" (208-209). Una indicación de su sentimiento sincero para Bébé se manifiesta en su confrontación con su amigo Loulou, cuando compiten por quién quería más a Bébé: "los dos queríamos a monsieur Bébé, y casi nos desafiábamos a cada lado de la cama" (209). Además, ella sorprende a monsieur Rosay insistiendo en velar al muerto toda la noche.

¿Qué fantasías convergen sobre el cadáver de Bébé? ¿Qué poder adquiere madame Francinet con su muerte? Su ascenso al rango de acongojada madre del famoso diseñador le da la posición, la dignidad, la atención y el respeto que ella anhela, pero que le ha sido negado toda su vida. Al entrar en la casa donde estará llorando a su "hijo," presiente inmediatamente su nueva posición social por el lujo del ambiente, notando "las alfombras tan mullidas" y el "grandísimo salón con arañas de caireles" (208). La percepción de su trágica pérdida despierta una inmensa conmiseración hacia ella: "había algunos señores que me miraban con mucha compasión y simpatía" (208), y es colmada de calor humano y sincero pesar: "señores muy elegantes... me daban el pésame y me estrechaban la mano con mucho sentimiento [...] La señora joven me acarició varias veces las manos y me dijo que nadie olvidaría nunca a monsieur Linard" (212). Se deleita con toda esta atención, sin importarle que esté basada en meras pretensiones. Se percata de que su prestigio como madre ha mejorado y siente el orgullo maternal cuando una elegante dama le confirma el talento y la reputación de su "hijo": "dijo que monsieur Linard había sido un gran artista y que su muerte era una desgracia irreparable. Yo decía a todo que sí, y lloraba de veras aunque estuviese fingiendo todo el tiempo, pero me emocionaba pensar en monsieur Bébé ahí dentro tan hermoso y tan bueno, y en lo gran artista que había sido" (212). Bébé tiene doble nombre y doble identidad: madame Francinet se hace amiga de la loca, el borracho parrandero con nombre de mujer, pero se convierte en la madre de monsieur Linard, el respetado diseñador de modas cuya pérdida es lamentada por elegantes personas de la alta sociedad.

La peculiaridad de la maternidad de madame Francinet nace de la grotesca e incluso extrañamente conmovedora imagen de su papel como madre impostora. Aunque ella ha logrado una efímera nueva posición social, y el cariño sincero hacia su nuevo hijo le proporciona una sensación

de calor humano y realización, en realidad ella es una víctima del egoísmo de los Rosay quienes manipulan su pobreza, su ingenuidad, su soledad y su anhelo de reconocimiento. A pesar de que ella pueda pensar que este papel le ha sido asignado debido al aprecio de los Rosay por Bébé, realmente es en beneficio de la reputación y provecho financiero de monsieur Rosay. En su papel de madre, ni siquiera se le permite expresar libremente su amor por Bébé: monsieur Rosay mantiene estricto control de sus movimientos, apretándole su brazo tan fuertemente que la lastima cuando quiere apartarla del ataúd, y no le permite besar la frente de su "hijo" antes de que el ataúd sea cerrado. Lo más patético de todo es que madame Francinet no llega a ser madre sino hasta después de que su hijo está muerto, y lo peor, *porque* está muerto. Cuando monsieur Rosay dice "era hora de despedir a mi hijo" (212), esto pone de relieve que se le ha dado esta relación solo para quitársela nuevamente. Igualmente patético es el caso de Bébé, quien tuvo que morir para recibir el amor materno que buscó en una mujer desconocida y humilde.

Pero nada de esto parece importarle a madame Francinet, ya sea porque ella es demasiado inocente para darse cuenta de lo que pasa realmente, o porque está tan desesperada por lograr algo de atención y consideración que no le preocupa la patética manera en que la está consiguiendo. Los Rosay dan en el clavo al hacer a madame Francinet madre de Bébé: dos almas perdidas se encuentran la una a la otra. Una combinación perfecta, la soledad de madame Francinet y su ansia de reconocimiento coinciden con la carencia de una madre cariñosa por parte de Bébé, pues pueden darse el uno al otro lo que necesitan y no tienen. Sus fantasías mutuas se ven realizadas a raíz de la muerte: madame Francinet ve cumplido su sueño de ser una mujer burguesa respetada gracias a su nuevo hijo, mientras que Bébé es prodigado del amor de una madre sencilla, tolerante y de buen corazón. Por último, más allá del asunto de las grotescas manipulaciones de los pretenciosos y codiciosos Rosay, al poner juntos al joven solitario y a la anciana mujer como madre e hijo, el cuento de Cortázar proyecta la necesidad mutua de amor y apego y la importancia de la relación entre madre e hijo.

Finalmente ¿cómo podemos explicar el grupo de cuentos de Cortázar que involucran a madres de hijos muertos en su colecciones de 1959 y 1966? Cortázar tuvo una relación muy cercana pero muy conflictiva con su propia madre. La evidencia señala que Cortázar se sentía indudablemente demasiado apegado a su madre y que luchó por establecer su independencia emocional de ella.[5] Cuando se exilió en Francia en 1951, sufrió punzadas de culpa por abandonar a su madre. El agudo sentimiento de culpa que experimentan los protagonistas de cuentos como "Cartas de mamá" y "El otro cielo" por haber desilusionado a sus madres revela indudablemente cómo Cortázar luchaba con sus propios sentimientos. En *Salvo el crepúsculo*, Cortázar aborda este asunto en tono lírico. Inmediatamente después de describir su partida de Buenos Aires, en el poema "La madre" él

expresa su sentimiento de dolor profundo al no poder cumplir los sueños que su madre tenía para él:

> Delante de ti me veo... el pedazo desprendido de tu sueño, la esperanza boca abajo y cubierta de vómitos.... Eres una columna de ceniza (yo te quemé).... [N]o puedo ser... el hijo verdadero y a medida de la madre, el buen pingüino rosa yendo y viniendo y tan valiente hasta el final, la forma que me diste en tu deseo: honrado, cariñoso, jubilable, diplomado. (329-330)

Las fuertes imágenes del poema (el hijo que se describe como la esperanza de su madre, tirado boca abajo y cubierto de vómito y la madre como una columna de ceniza quemada por él) transmiten el profundo remordimiento del poeta por no haber satisfecho las esperanzas de su madre.

Se puede especular que a través de los cuatro cuentos que involucran a madres lidiando con la muerte de un hijo ("Los buenos servicios," "Cartas de mamá," "La salud de los enfermos" y "La señorita Cora") Cortázar está luchando con su culpa por desilusionar y abandonar a su madre cuando se exilió en Francia. Puede considerarse que estos cuentos reflejan su sentimiento de culpa debido a su ausencia, representando al hijo como si hubiese muerto para su madre.

Cada cuento presenta una variación del tema del "hijo muerto", así como el poder de la muerte se manifiesta de maneras diferentes. Ambos "La señorita Cora" y "Cartas de mamá" tratan de la venganza. En "Cartas" mamá utiliza el poder que le da la muerte de Nico, del cual ella se apropia con solo mencionar su nombre, para castigar a Luis. "La señorita Cora" presenta la otra cara de la moneda en el sentido de que aquí el hijo, Pablo, utiliza el poder de su propia muerte para castigar a la atrayente aunque provocativa y traicionera figura materna que él encuentra en Cora. Pero la madre en "La salud de los enfermos," aunque es tan dominante como Cora y la madre de Luis, utiliza su fingida ignorancia con respecto a la muerte de Alejandro para proteger a su familia de una agobiante sensación de pérdida, demostrando el amor y el sacrificio personal que se espera de las madres en una sociedad tradicional.

Madame Francinet contrasta con la señorita Cora y con la madre de Luis. Ella no puede ser culpada por nada en relación con su "hijo". Ella no es la madre que juzgó y rechazó a Bébé, ni tuvo jamás la oportunidad de dominarlo o controlarlo. Ella ni siquiera pidió ser su madre: ella fue escogida en dos ocasiones, y con gusto lo aceptó como hijo ambas veces. Ella despierta la compasión como inocente y dolorida madre. Ella y su hijo son víctimas de las convenciones sociales y son los manipulados por los codiciosos Rosay. En cierta medida, madame Francinet es semejante a la madre en "La salud de los enfermos" porque exhibe los mismos valores culturales relacionados con la maternidad: el amor y la aceptación incondicional. Pero en contraste con la astuta mamá en "Salud" que aprende

del engaño y sabe exactamente lo que pasa, y cuya fuerza admiramos, el amor sin condiciones de madame Francinet nace del hecho de que ella es demasiado ignorante e ingenua para darse cuenta de que algo hay algo inusual con respecto al hijo, y lo único que podemos sentir es compasión por esta patética vieja impostora cuya maternidad momentánea está basada en sus debilidades y frustraciones. "Los buenos servicios", la más extraña concepción de Cortázar de la relación madre-hijo, dramatiza la eterna y a veces desesperadamente lastimosa necesidad de amor y sentido de pertenencia.

*Traducido por Alberto Delgado*

**Notas:**

[1] Artículos de Borello y Gyurko.

[2] Para un análisis más profundo del papel de la madre en la construcción de la problemática identidad nacional de Cortázar en estos cuentos, consúltese el capítulo seis, "'Eurídice, Argentina': Women and the Guilty Expatriate," páginas 109-140 de mi libro, *Mothers, Lovers, and Others.* Para un análisis de su atracción sexual hacia una figura materna, consúltese el capítulo cuatro, "Mothers and Lovers," páginas 55-81.

[3] Para un análisis del poder maternal en "Cartas de mamá" y "La salud de los enfermos," consúltese el capítulo tres, "The Omnipotent Mother," páginas 37-54 de *Mothers, Lovers, and Others*. Para un estudio de la relación ambivalente entre la enfermera Cora y su joven admirador, consúltense las páginas 68-73 del mismo libro.

[4] Todas las citas de "Los buenos servicios" provienen de *Cuentos completos/* 1.

[5] Para una discusión sobre la relación de Cortázar con su madre, consúltese *Mothers, Lovers, and Others,* capítulo dos, "The Personal and Cultural Context," páginas 21-25.

**Referencias Bibliográficas:**

Rodolfo A. Borello. "'Los buenos servicios' o la ambigüedad de las vidas ajenas". *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar.* Ed. David Lagmanovich. Barcelona: Hispam, 1975. 41-57.

Elisabeth Bronfen y Sarah Webster Goodwin. Introducción a *Death and Representation.* Eds. Sarah Webster Goodwin y Elisabeth Bronfen. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993. 3-25.

Julio Cortázar. *Cuentos completos/* 1 y 2. Madrid: Alfaguara, 1994.

Julio Cortázar. *Salvo el crepúsculo.* Madrid: Alfaguara, 1994.

Lanin A. Gyurko. "Ingenuousness and Deceit in Cortázar's 'Los buenos servicios'". *Studies in Short Fiction* 10 (1973): 253-261.

Ana Hernández del Castillo. *Keats, Poe, and the Shaping of Cortázar's Mythopoesis.* Amsterdam: John Benjamins, 1981.

René Prieto. *Body of Writing. Figuring Desire in Spanish American Literature.* Durham, NC: Duke UP, 2000.

René Prieto. "Cortázar's Closet." *Julio Cortázar New Readings.* Ed. Carlos J. Alonso. New York: Cambridge UP, 1998. 76-88.

Cynthia Schmidt-Cruz. *Mothers, Lovers, and Others: The Short Stories of Julio Cortázar.* Albany: State University of New York Press, 2004.

# Estética y dictadura: "Grafitti" de Julio Cortázar

*Amanda Holmes (McGill University)*

En el cuento "Grafitti"[1] de *Queremos tanto a Glenda* (1980), Julio Cortázar presenta las posibilidades de articular una respuesta estética hacia una ciudad dominada por una dictadura, otorgándoles a sus personajes la capacidad de comunicar a través de pinturas abstractas plasmadas en superficies urbanas o usando sus cuerpos torturados como representaciones de sufrimiento político. Los dos protagonistas, hombre y mujer, se comunican y se enamoran a través de dibujos codificados que pintan en una pared o en la puerta de un garaje para que los vea la otra persona. Son imágenes efímeras porque la policía se ocupa de limpiar las paredes en cuanto aparece un nuevo bosquejo. Como las consecuencias de sus actos bajo el gobierno militar serían graves, ambos personajes tienen mucho cuidado de no ser descubiertos en el acto de dibujar. Al final pasa lo peor: la mujer es encarcelada y torturada, lo cual es descrito a través del último dibujo de graffiti que muestra la cara mutilada de la protagonista. De este modo, el cuento vincula el acto de dibujar en una pared con las marcas dejadas en el cuerpo torturado: dos maneras destructivas de expresarse bajo un gobierno dictatorial. Me interesa la caracterización de lo artístico en "Grafitti" la capacidad de realizar y producir este tipo de manifestaciones culturales en una ciudad oprimida por un régimen militar. La censura de la producción artística en el contexto de la violencia autoritaria que se vio en la Argentina durante los años setenta condujo a una estetización de manifestaciones artísticas no convencionales, lo que permitió la expresión de percepciones hasta entonces soterradas por la violenta represión política.

Aunque la posición política de Cortázar era bien conocida desde el comienzo de la Revolución Cubana, fue sólo con la publicación de la antología de cuentos *Alguien que anda por ahí* en 1977, un volumen inmediatamente censurado por el régimen militar argentino, que el exilio voluntario de Cortázar a París se hizo oficial.[2] A través de toda su producción literaria, una de las principales preocupaciones intelectuales de Cortázar fue la responsabilidad del escritor de conjugar lo político con lo estético en la obra literaria: desde las respuestas al peronismo en su obra temprana como *El examen* (escrito en 1950; publicado póstumamente en 1986) y *Bestiario* (1951); a la polémica con, entre otros, Roberto Fernández Retamar y Mario Vargas Llosa en la cual Cortázar niega el papel del autor en la producción de propaganda en los años 60; a este último periodo de escritura pertenecen obras de contenido provocativo como *Libro de Manuel* (1973), novela que causó la indignación tanto de la izquierda como la derecha. La insistencia de Cortázar en la independencia artística del autor, mientras todavía participa en una agenda política con la escritura de una literatura *engagé,* a la vez creativa y revolucionaria, lo lleva a una experimentación en su narrativa y a un estilo de escritura autoconsciente que cuestiona constantemente su propia composición.

Debido al reprimido deseo de los ciudadanos de comunicarse en una ciudad bajo la dictadura, en "Grafitti," Cortázar eleva a "todo hombre" a la categoría de artista. De esta manera, amplía el campo del arte para incluir formas de expresión que son despreciadas, y presenta esta manifestación artística como una representación metafórica de un espacio urbano inquietante. Como observa Michel de Certeau en *The Practice of Everyday Life*, el hombre común "plays out on the stage the very definition of literature as a world and of the world as literature" [desempeña en escena la definición misma de la literatura como un mundo y del mundo como literatura] (2; traducción mía). Los límites entre la realidad y la ficción se desmantelan en este análisis de experiencia y dan lugar a que la imaginación de una colectividad ordinaria sea la intérprete de la realidad espacial. En el cuento, los bosquejos en las paredes crean una forma de comunicación abstracta, un lenguaje que públicamente representa el sufrimiento individual; el cuerpo torturado sirve para exponer la violencia política grabada sobre la carne humana. De esta manera, tanto los artistas de graffiti como las víctimas de la tortura comparten la divulgación de una respuesta artística hacia esta sociedad. Esta forma de apropiación anónima de representación corresponde a la reacción hacia un violento régimen político en el cual el residente urbano es amordazado.

Dado el interés de Julio Cortázar por la escritura multitextual, no debería sorprenderle al lector que "Grafitti" se haya publicado por primera vez en 1978 como parte del catálogo para la exposición de arte de Antonio Tàpies en la Galería Maeght de Barcelona. Las "tapias de Tàpies" forman el trasfondo ideal para el cuento de Cortázar, no sólo debido al interés del artista catalán por usar capas en sus obras (desde cabello humano a polvo de

marfil a muebles viejos), que nos recuerda a los textos tipo *collage* de Cortázar como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último Round* (1969), sino también al enfoque artístico de Tàpies hacia lo político. Con su arte, Tàpies subvierte conceptos de representación con el solevantamiento de símbolos tradicionales que imitan la realidad marcando imágenes de autoritarismo, pero sin hacer explícita referencia a eventos históricos. Elementos centrales del fascismo franquista, como por ejemplo el crucifijo y los muebles, representativos de la Iglesia y la familia, aparecen con frecuencia en su obra, pero despojados de su significado. Por ejemplo, la estetización extrema de la cruz en *Quatre carres gris sur marron* (1959), en el cual el símbolo de la crucifixión se reduce a un bosquejo sobre una áspera y veteada pared, y en *Grand gris au chiffon noue* (1971), donde la división vertical del chifón crea un efecto decorativo en vez de uno ceremonial, drena este símbolo religioso de su importancia representativa (Kuspit 246).

Influenciado por las fotografías de Brassaï de los años treinta en París, para Tàpies la pared es una superficie repleta de significado que luego adopta los símbolos subversivos que él incrusta sobre ella. En 1974, el artista exclama, "¡Qué riquezas pueden encontrarse en la imagen de la pared y todas sus posibles derivaciones!" (Tàpies 14)[3]. El papel central de la escritura sobre la pared en la obra de Tàpies recalca una ampliación de la definición del arte especialmente por parte de los ciudadanos bajo una dictadura militar. La pared como lienzo de "todo hombre", el anonimato del artista de graffiti, el secreto y la delincuencia inherentes en el acto de violar el espacio público, todos entran en juego en esta forma de expresión. Oficialmente esto es vandalismo, pero la censura de otras formas de arte aceptadas hace admisible este delito menor. Con el enfoque en este medio, Tàpies y, con él, Cortázar demuestran la capacidad estética y comunicativa del ciudadano durante las épocas de dictadura. El cuento aparece como si hubiera sido escrito directamente a máquina de escribir en las primeras páginas del catálogo en papel grueso con un dibujo de Tàpies (una puerta) en la contraportada. Incluye después una traducción del texto de Pere Gimferrer al catalán. Las otras páginas del breve catálogo, consiste en apenas veintiséis páginas, muestran por la mayor parte paredes de Tàpies con sus características cruces. Una representación momentánea de subalternidad, una ilustración fugaz de sufrimiento, los graffiti en el cuento de Cortázar, que dedica al artista catalán, pintan el dolor ocultado implicado en la habitación de un espacio urbano opresivo.[4]

Al mismo tiempo que las marcas de Tàpies trasmiten un sentido de arbitrariedad o de lo automático, implican también una forma de significación inconsciente. El historiador del arte Donald Kuspit interpreta estos símbolos redefinidos "as a kind of writing–not just handwriting, but writing in its most primary form, that is, writing in which the gratuitous mark, made unconsciously, seems about to become a conscious signifier, if not yet signifying anything 'exactly'" [un tipo de escritura–no solamente letra, sino la escritura en su forma más primaria, es decir, escritura en la cual

la marca gratuita, hecha inconscientemente, está a punto de convertirse en significante consciente, aunque todavía no signifique nada 'exactamente'"] (249; traducción mía). La idea de crear un significado secreto, inherente a la versión criminalizada de la escritura en una superficie pública, se estetetiza en las creaciones de Tàpies, elevando el concepto de graffiti a la categoría de Arte. Las representaciones abstractas reemplazan los códigos desarrollados por los artistas de graffiti con su forma artística de comunicación. En el graffiti *hip hop* de Nueva York de los años 70, por ejemplo, los dibujos, que casi siempre eran las firmas de los artistas, se convirtieron en una declaración elaborada de identidad. Los artistas de graffiti comparten cierta lógica según el sociólogo Michel Maffesoli: "El hecho de compartir un hábito, una ideología, un ideal, determina el ser conjunto y permite que éste sea una protección contra la imposición, venga de donde venga" (de Diego 24). Tàpies mantiene la complejidad del desciframiento de la expresión artística sobre una pared a través de la redefinición de los significados de símbolos tradicionales, de este modo creando una analogía entre el arte culto y esta forma popular de expresión.

A pesar del hecho que los protagonistas de "Grafitti" son artistas ocasionales jugando un juego que había empezado del "aburrimiento" (129), aparentemente lejos de la apropiación de las narrativas pictóricas tradicionales de esta forma, Cortázar alude a la interpretación de Tàpies de esta expresión. Los artistas de Cortázar crean dibujos que pertenecen al "arte", una observación apoyada irónicamente por la negación parentética del narrador en la primera página del cuento: "(no te gustaba el término *grafitti*, tan de crítico de arte)" (129). Al llamar la atención del lector al arte de los bosquejos, Cortázar enfatiza su significado cultural, reiterado más tarde en la descripción de las formas abstractas de los graffiti. Estos residentes urbanos ficticios, como los artistas populares de graffiti, encuentran un medio para comunicar sin incriminarse explícitamente. No obstante, sus dibujos imitan el arte de Tàpies en su expresión abstracta de significados prohibidos.

Los dos cómplices de Cortázar usan graffiti como una manera de expresar una percepción de sus alrededores de otro modo enmudecida. Los graffiti se convierten en una metáfora de su existencia urbana, en el movimiento de ida y vuelta hacia la pared (su lienzo) y la conversación que tienen entre si por los nuevos modos de comunicación generados por sus dibujos.

> Mirando desde lejos tu dibujo podías ver a la gente que le echaba una ojeada al pasar, nadie se detenía por supuesto pero nadie dejaba de mirar el dibujo, a veces una rápida composición abstracta en dos colores, un perfil de pájaro o dos figuras enlazadas. Una sola vez escribiste una frase, con tiza negra: *A mí también me duele*. No duró dos horas, y esta vez la policía en persona la hizo desaparecer. Después solamente seguiste haciendo dibujos. (130)

Que este artista trabaje rápido, que disfrute el reconocimiento de la creación, que clarifique el mensaje con una frase directa, pero después sólo continúe con representaciones abstractas, todo esto acentúa un deseo convencional artístico que se transforma en este ambiente político. Este arte debe ser observado y apreciado como si estuviera en un museo, con la diferencia de que aquí la expresión es verdaderamente pública: de la ciudad y para la ciudad. La breve duración de la obra y la impresión que deja en los transeúntes indican ambas la representación del espacio urbano y su refundición con él. Un nuevo idioma se construye a través de los fragmentos de la comunicación tradicional, un idioma que consiste en formas y colores abstractos que comunican un mensaje tan poderoso como hacían antes las palabras. La supresión por parte de las autoridades y la desaparición subsiguiente de la oración promueven más dibujos que hablan sin lenguaje, creando una forma fugaz del arte, una estética que representa implícitamente, que condensa la ciudad en una expresión que es a la vez abstracta, momentánea e impresionista.

A pesar de su aspecto básicamente público, los graffiti de Cortázar también inspiran una relación personal entre dos individuos, uno de las cuales narra la historia después de haber sido encarcelado y torturado por sus dibujos. Los dos personajes atraviesan la ciudad buscando una respuesta artística del otro. Están exclusivamente conectados por su arte, en busca de las respuestas del otro, en espera de la comunicación por el contenido abstracto de sus dibujos. Un juego secreto de ir y venir se desarrolla entre la pareja mientras que el arte ejemplifica su único contacto; los primeros bosquejos aparecen en varias superficies, incluso la pared de una cárcel, pero se deciden por la puerta de un garaje como el exterior preferido. Interactuando con la materia del lienzo urbano, el artista de graffiti aparentemente aprovecha "la textura de las maderas carcomidas y las cabezas de los clavos" (131), una indicación de una nueva conciencia estética.[5] Esta manipulación de superficies ásperas alude lúdicamente al movimiento del arte europeo de la post-guerra, conocido como "tachisme" o el "art informel", al cual pertenecía Tàpies, un vínculo que identifica claramente a estos artistas de graffiti ficticios con las complejidades del experimento artístico.[6]

El significado del intercambio de pintura se transforma de "un juego" (129), a "un pedido o una interrogación, una manera de llamarte" (131), a una expresión de despedida. Más importante aún es la trayectoria de los bosquejos que graba un cambio de un lenguaje claro y escrito, "*A mí también me duele*" (130), a formas abstractas, como un triángulo envuelto por objetos que parecen hojas de roble, a una última expresión pictórica de la frase escrita"el óvalo naranja y las manchas violeta de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos" (134). El cuento traza una vuelta atrás de los modos lingüísticos de comunicación a la forma primitiva de dibujar, en efecto bosquejos en una pared, como

resultado de la restricción de la expresión artística. Esta reducción del lenguaje manifiesta una fe de parte del compositor de que el arte no sea malentendido; una certidumbre que expresa el protagonista al crear su primera obra abstracta que el narrador explica que parecería "un juego de líneas al azar" si uno no lo mirara bien, agregando "pero ella sabría mirarla" (131). Tàpies también retuvo una fe en los observadores de su arte, como bien indica el drenaje del contenido simbólico de sus imágenes elegidas: si se malentendieran sus cruces, todavía podrían mantener valor representativo institucional. Las formas elementales de las abstracciones simples tanto para Tàpies como para Cortázar revelan una creencia en un entendimiento esencial y colectivo del arte inspirado por la experiencia compartida del espacio urbano autoritario.[7]

Si se restringe el lenguaje, nuevas formas expresivas que reemplazan las palabras adoptan significados llenos y totalizadores normalmente no atribuidos a tales formas. El protagonista de "Grafitti" se alegra por la respuesta a su triángulo que viene en la forma de un círculo o una espiral (es tan pequeña que es incapaz de discernirlo completamente). Esto no solamente no es una forma ordinaria para el protagonista, sino que constituye "una forma llena y hermosa, algo como un sí o un siempre o un ahora" (133). En otras palabras, un mensaje positivo se esconde detrás de esta representación aparentemente inocente: "sí," "siempre," "ahora," la promesa de posibilidades que serán negadas. Posible también es entonces la realización de lo que inicialmente es meramente imaginado; los límites entre imaginar y dibujar a su compañera: "Le dijiste todo lo que te venía a la boca como otro dibujo sonoro, otro puerto con velas, la imaginaste morena y silenciosa, le elegiste labios y senos, la quisiste un poco" (131). En realidad, como los dos nunca se conocen en el cuento, la conexión entre ellos pertenece exclusivamente a la imaginación.

La voz cambia en las últimas líneas del cuento de segunda a primera persona, un cambio que ha inspirado debates interpretativos. A primera lectura, la primera persona parece ser la mujer, una de los dos artistas de graffiti, pero después de más consideración, su identidad se vuelve más borrosa. Las referencias del narrador a una "ella" y a un "vos" a través de todo el texto suscitan dudas acerca de la conexión entre el "yo" al final del cuento y la "ella" dentro del cuento. Epicteto Díaz-Navarro interpreta al narrador como un tercer personaje, un Otro observador, y Marshall Bruce Gentry enumera varios ángulos desde los cuales percibir al narrador, quizás el más interesante sea el de un narrador ya difunto. Con la creación de esta ambigüedad, Cortázar llama a su clásico "lector-cómplice" a entrar en el cuento, a juntarse con la actividad juguetona de escribir y recibir el texto ya escrito. Que Cortázar haya multiplicado enigmáticamente las interacciones entre oyente y narrador para reflejar las ambivalencias de los dibujos de graffiti y su consecuente percepción demuestra la capacidad inclusiva de la actividad artística: los graffiti son expresiones públicas, abiertos a la mirada

de todos los ciudadanos. Las incertidumbres de identidad imitan el aspecto abarcador de esta forma de arte.

A través de esta ambigüedad narrativa es posible realizar un comentario sobre el poderoso papel de la imaginación en la percepción de la realidad, especialmente la vivida bajo una dictadura. Los dibujos que han servido como la única confirmación de la existencia del otro se han transformado en representaciones de una experiencia urbana dominada por la imaginación. El narrador en primera persona explica su representación final y agonizante en la frase que concluye el cuento:

> Algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio donde ya no había ningún espejo, solamente un hueco para esconderme hasta el fin en la más completa oscuridad, recordando tantas cosas y a veces, así como había imaginado tu vida, imaginando que hacías otros dibujos, que salías por la noche para hacer otros dibujos. (134)

Dada la relación previa establecida entre la imaginación y el dibujo, este final circular permitiría especular que la interacción entre esta pareja ha sido imaginada desde el primer momento, cuestionando en efecto la mera posibilidad de expresión artística.[8] No obstante, este arte todavía puede ser imaginado, y aquí la expresión imaginada se eleva al mismo nivel que la representación misma. Es como si, desde dentro de una dictadura, sólo imaginarse la voz artística fuera suficiente para comunicar otras formas de experiencia. La representación, en este caso, alcanza su límite final: más allá de la palabra escrita, más allá de los dibujos abstractos que son formas y colores. La imaginación es suficiente para la creación productiva, en cuanto informa el espacio urbano con el trazar de los contornos de su experiencia.

Dado que el acto de dibujar sobre una pared se asocia típicamente con la criminalidad, los graffiti inducen temor en el habitante urbano según la interpretación de Richard Sennett acerca de esta expresión en el Nueva York de los años 70 (206). En el cuento de Cortázar, esta situación se invierte: para el ciudadano, una pared limpia representa la esperanza por su potencial de comunicación, mientras que para el gobierno significa seguridad.[9] Esta percepción invertida indica una recodificación del espacio urbano en la cual las autoridades no proveen la seguridad para los residentes, sino que buscan ocultar las acciones del Estado controlando las formas de expresión pública. Junto con la añoranza que surge dentro de ambos protagonistas por una inscripción que afirme la existencia del otro, hay un deseo personal que subvierte el aspecto público del lienzo seleccionado. La superficie urbana encuentra significados múltiples en su violación: esperanza y deseo de parte de los autores; delincuencia y amenaza desde la perspectiva del Estado policial. En el cambio de una expresión escrita de dolor a una pictórica en el *graffito* final, los artistas exponen y crean capas de grabado desde adentro de esta ciudad autoritaria.

La experimentación con la manipulación artística de superficies alcanza un nivel siniestro cuando la superficie del cuerpo sufre la inscripción brutal de la tortura. Desde la superficie áspera del cuerpo golpeado al exterior grueso de una puerta de garaje, la brutalidad se inscribe primero corporalmente por el régimen y después en graffiti por la narradora, cuyo cuerpo ha sufrido la tortura, amenazando al torturador con sus marcas públicas. El vínculo entre la tortura y la escritura se ha observado varias veces en los análisis del cuento; Cynthia Schmidt-Cruz argumenta que la imagen del mutilado cuerpo femenino inspira una resistencia continuada (151). En la interpretación de Danielle Roemer de estos exteriores materiales en el cuento, la condición de superficie toma la forma de un concurso entre los artistas y el gobierno:

> En la lucha por el espacio expresivo, el 'ganador' será el que pueda ejercer el control más efectivo sobre la materialidad. La pareja se inscribe en el cuerpo de la ciudad. También lo hace el gobierno. No obstante, además, el gobierno puede, y logra, inscribir sus señales de poder en los cuerpos de sus ciudadanos—entre los que se cuentan aquellos que atrapan en el acto de escribir graffiti. (26; traducción mía)

Ambos, el ciudadano y el gobierno, desacreditan la producción escrita y artística al elegir como lienzos superficies típicamente prohibidas o, en el caso de la tortura, inhumanas. Aquí el arte se ha vuelto o momentáneo y peligroso, en la forma de graffiti, o bárbaro, en la forma del cuerpo torturado.

De las inscripciones de graffiti al cuerpo torturado, la estética urbana generada por la opresión política es a la vez agresiva y dolorosa: sus marcas penetran tanto la superficie limpia de la pared urbana como el cuerpo humano. Inspirado por la dictadura argentina, este cuento demuestra que un espacio urbano cargado de temor y violencia política permite formas mínimas de representación artística. Los protagonistas de "Grafitti" encuentran una apertura para la expresión como también un escape fugaz de la represión social a través de la comunicación efectiva y privada que incluye una aceptación y un conocimiento de la forma artística abstracta y no-representacional que se expone públicamente. La centralidad excesiva y el control de un gobierno dictatorial no permiten otra alternativa artística.

**Notas:**

[1] Cortázar deletrea "Grafitti" de este modo en su cuento, así que usaré esta ortografía para referirme a su título.

[2] Sólo regresa a la Argentina por una última visita en 1983.

[3] La descripción de Tàpies acerca de la importancia de la pared continúa magníficamente: "Separando, enclaustrando, paredes que lamentan, paredes de prisión, testigos del paso del tiempo; superficies blancas, serenas y suaves; superficies viejas, torturadas y decrépitas; huellas de hombres, ya sean objetos o elementos naturales; la sensasión de combate, de esfuerzo, de destrucción o cataclismo...el glamour romántico de las ruinas; la contribución de elementos orgánicos, formas que sugieren ritmos naturales y el movimiento espontáneo de la materia" (Tàpies 14).

[4] Marcy E. Schwartz en "Cortázar Under Exposure: Photography and Fiction in the City" [Cortázar bajo exposición: la fotografía y la ficción en la ciudad] menciona este cuento junto con *Rayuela* y "Recortes de prensa" como ejemplos de la creación de una relación artística con la ciudad en la obra de Cortázar: "Urban space provides the architectural framework, and visual art the metaphorical analogue, for his ontological experimentation and revolutionary esthetics" [El espacio urbano proporciona el marco arquitectónico, y el arte visual la analogía metafórica, para su experimentación ontológica y su estética revolucionaria] (118).

[5] Richard Sennett enfatiza la superficie material del lienzo del grafitista, notando con John Dewey que una conciencia de las herramientas artísticas crea una capacidad elevada para el desarrollo estética (212).

[6] Véase *High and Low* por una perspectiva general excelente de las intersecciones entre graffiti y *high art*.

[7] Mi interpretación del contenido político de graffiti va en contra del argumento de Hemingway and McQuade que los "graffiti itself are not political" [graffiti mismos no son políticos] (55). El aspecto abstracto de esta expresión y el mensaje provocado por estos dibujos presentan la única alternativa disponible a estos ciudadanos en la forma de una resistencia hacia las autoridades.

[8] Con esta interpretación coincido con la de Cynthia Schmidt-Cruz quien concluye que el texto completo ha sido imaginado por la protagonista desde la cárcel.

[9] Danielle M. Roemer ha demostrado las dos percepciones de una pared limpia en el cuento.

## Referencias Bibliográficas:

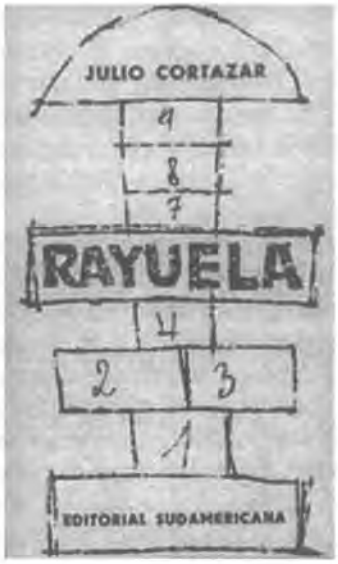
Cortázar, Julio. *Queremos tanto a Glenda.* México: Editorial nueva imagen, 1980.

De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life.* Trans. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.

De Diego, Jesús. *Graffiti. La palabra y la imagen: Un estudio de la expresión en las culturas urbanas en el fin del siglo XX.* Barcelona: Los Libros de la Frontera, 2000.

Díaz-Navarro, Epicteto. "Estrategias narrativas en 'Grafitti' de Julio Cortázar." *Romance Notes.* 29.2 (1988): 99-106.

Gentry, Marshall Bruce. "Gender Dialogue and Ventriloquism in Julio Cortázar's 'Graffiti.'". *The Arkansas Review*. 4.2 (1995): 229-41.
Hemingway, Maurice and Mcquade, Frank. "The Writer and Politics in Four Stories by Julio Cortázar". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 13.1 (1988): 49-65.
Kuspit, Donald. *Idiosyncratic Identities: Artists at the End of the Avant-Garde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
Morphet, Richard, Ed. *Encounters: New Art From Old*. London: National Gallery Company Limited, 2000.
Roemer, Danielle M. "Graffiti as Story and Act." *Folklore, Literature and Cultural Theory: Collected Essays*. Ed. Cathy Lynn Preston. New York: Garland Publishing, Inc., 1995. 22-28.
Schmidt-Cruz, Cynthia. *Mothers, Lovers, and Others: The Short Stories of Julio Cortázar*. Albany: The State University of New York, 2004.
Schwartz, Marcy E. "Cortázar Under Exposure: Photography and Fiction in the City." *Latin American Literature and Mass Media*. Eds. Edmundo Paz-Soldán and Debra A. Castillo. New York: Garland Publishing, Inc., 2001. 117-138.
Sennett, Richard. *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*. New York: Alfred A. Knopf, 1990.
Standish, Peter. *Understanding Julio Cortázar*. Columbia: University of South Carolina Press, 2001.
Tapies, Antoni. *Antoni Tapies*. London: Hayward Gallery, 1974.
Tapies, Antoni. *Tàpies: Desembre 78-Gener 79*. Barcelona: Galeria Maeght, 1978.
Varnedoe, Kirk and Gopnik, Adam. *High & Low: Modern Art and Popular Culture*. New York: The Museum of Modern Art, 1990.




# *Rayuela:* juego y lenguaje

*Eduardo F. Coutinho*
*(Universidad Federal de Rio de Janeiro)*

En una reunión del "Club de la Serpiente", que integra uno de los llamados "capítulos prescindibles" de *Rayuela*, uno de los personajes, al referirse a Morelli, que ha sido visto por la crítica como una especie de *alter ego* de Cortázar, afirma que según aquel, "no se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado". Y sigue: "Escribir en contra del capitalismo con el bagaje mental y el vocabulario que se derivan del capitalismo, es perder el tiempo" (*R*, p. 509). Aunque su observación haya sido hecha casi *en passant* y en una conversación informal del personaje, ella sugiere, al ser confrontada con observaciones semejantes al largo de la narración, un programa estético que parece haber norteado no solo la construcción de *Rayuela*, sino todo el proceso de creación literaria de Julio Cortázar.

Rebelándose contra un tipo de literatura basada en la transparencia del lenguaje que había dominado en la segunda mitad del siglo XIX, pero que, pese a la ruptura efectuada por las vanguardias, seguía viva en América Latina bajo la forma de narración de protesta (las llamadas "novela indigenista" o "de la revolución mexicana", y los ciclos de la novela regionalista como el del "gaucho", o de la "selva", y la "novela del Nordeste" en Brasil) Cortázar se ha vuelto, desde sus primeras obras, hacia la búsqueda de nuevas formas de expresión, con el fin de reemplazar ese tipo de novela por una suerte de ficción que ha designado "novela-abismo", "novela-laberinto" o aún "novela-revelación". La narración anterior criticada por Cortázar presentaba una dicotomía insostenible entre forma y

contenido. Se trataba de una literatura de denuncia, basada en un credo intencionalmente revolucionario, pero que tejía su crítica al sistema por medio de un lenguaje propio de ese mismo sistema, volviéndose consecuentemente una manifestación más del sistema contra el cual se rebelaba. Cortázar, al contrario, al deconstruir el lenguaje literario, teje su crítica al sistema a través de la recusación de sus formas lingüísticas cristalizadas, y, al buscar restaurar el sentido poético del texto, desvanecido en la estética anterior por el empleo anacrónico de esas formas, efectúa una revolución sin precedentes en la prosa de ficción latinoamericana.

Las teorías de Cortázar sobre el lenguaje narrativo aparecen por la primera vez en una serie de ensayos publicados en la revista *Realidad*. En esos ensayos, él se refiere a dos modalidades del lenguaje, la enunciativa y la poética, y observa que hasta las primeras décadas del siglo XX la novela siempre había dependido de la coexistencia y del equilibrio perfecto de esas dos modalidades. Sin embargo, en la novela contemporánea, ese equilibrio ha desaparecido, y el elemento poético se ha vuelto dominante sobre la simple función instrumental del lenguaje. La vieja dicotomía entre forma y contenido ha sido abolida y el modo enunciativo del lenguaje ha dado lugar a una manifestación poética total que abarca, como lo ha señalado la crítica Maura Filer, al mismo tiempo formas como el poema, el drama y la novela (Filer, p. 135-36). Cortázar cree que hay un estado de intuición según el cual el lenguaje solo puede revelarse de modo poético; por tanto es necesario formularla poéticamente. Y como el poeta es un "mago metafísico", su lenguaje debe ser directo, un lenguaje que no hable de cosas, sino que encarne el mundo. Como Cortázar mismo lo afirma en su *La vuelta al día en ochenta mundos*, "en todo gran estilo el lenguaje cesa de ser un vehículo para la 'expresión de ideas y sentimientos' y accede a ese estado límite en que ya no cuenta como mero lenguaje porque todo él es presencia de lo expresado. Un poco como ocurre con el raro intérprete musical que establece el contacto directo del oyente con la obra y cesa de actuar como intermediario" (Cortázar, 1967, p. 49).

En su obra Cortázar se rebela contra la literatura, pero lo hace, como afirma en *Rayuela*, "... desde la literatura misma en vez de repetir el *Exeunt* de Rimbaud o ejercitar en su temporal izquierdo la notoria eficacia de un Colt 32" (*R*, p. 603). Según el autor, el concepto de realidad siempre había sido algo incompleto, que se ha restringido a una perspectiva unilateral. El mundo tecnológico del hombre de ciencias es para él tan irreal como el mundo del *Roman de la Rose*. La admiración que ciertas personas sienten delante de un microscopio no es absolutamente más plausible que su creencia en milagros. La realidad no es algo por venir, una meta, un último peldaño, el final de una evolución. Es algo que ya está aquí, en nosotros, algo múltiple y cambiante que es posible sentir cuando se estira la mano en la oscuridad. De ese modo, no se puede aprehenderla o penetrarla si no se cambian los medios de asediarla. En sus palabras: "Si seguimos ateniéndonos a categorías kantianas... no saldremos nunca del atolladero"

(*R*, p. 508). El lenguaje del hombre, y consecuentemente su literatura, están llenas de prejuicios provenientes de sus viejas categorías de pensamiento; por eso, son incapaces de expresar los aspectos más profundos de la realidad. Para expresar esas "realidades más hondas", es necesario "incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar. No ya las palabras en sí, porque eso importa menos, sino la estructura total de una lengua, de un discurso" (*R*, p. 509). Al emplear la expresión "incendiar el lenguaje", Cortázar no se refiere a la simple sustitución de la sintaxis por la escritura automática o cualquier otro truco al uso. Ésta ha sido, según él, la falla de los escritores surrealistas. Lo que él quiere realmente es transgredir el hecho literario total, ". . . a veces en la palabra, a veces en lo que la palabra transmite" (*R*, p. 509). Cortázar denuncia su instrumento de trabajo, sus herramientas, y, al hacerlo, está al mismo tiempo cuestionando el trabajo que se produce con ellas. Como él mismo afirma, refiriéndose al libro escrito por Morelli en *Rayuela*, "lo que el libro contaba no servía de nada, no era nada, porque estaba mal contado, porque simplemente estaba contado, era literatura" (*R*, p. 603).

La deconstrucción del lenguaje literario es una preocupación presente en toda la obra de Cortázar, y eso se vuelve evidente cuando, en *Rayuela*, él declara guerra a las palabras, aquellas "perras negras" que deforman a la realidad, y propone, como Horacio Oliveira, el protagonista de la narración, reemplazarlas por actos. Es importante, dice él, "concebir una raza que se expresara por el dibujo, la danza, el macramé o una mímica abstracta" (*R*, p. 485). Sin embargo, los actos necesitan ser descritos por palabras, y ésta es la gran paradoja que todo autor tiene que enfrentar: "Hay una paradoja terrible en que el escritor, hombre de palabras, luche contra la palabra. Tiene algo de suicidio", afirma Cortázar en una entrevista a Luis Harss (Harss, p. 286). Y en seguida, explica esa paradoja: "Sin embargo, yo no me alzo contra el lenguaje en su totalidad o su esencia. Me rebelo contra un cierto uso, un determinado lenguaje que me parece falso, bastardeado, aplicado a fines innobles. Un poco, si se quiere, lo que se dijo en su día (y equivocadamente, al fin y al cabo) contra los sofistas" (Harss, p. 286). Ante lo que Cortázar se rebela es contra un cierto uso del lenguaje, un tipo de lenguaje que le parece artificial y afectado y que prefiere una forma que "emprendió el descenso" a la construcción mucho más sencilla que "empezó a bajar". Como él mismo deja claro en el capítulo 112 de *Rayuela*, "*emprender el descenso* no tiene nada de malo como no sea su facilidad; pero *empezar a bajar* es exactamente lo mismo salvo que más crudo, *prosaico* (es decir, mero vehículo de información), mientras que la otra forma parece ya combinar lo útil con lo agradable. En suma, lo que me repele en 'emprendió el descenso' es el uso decorativo de un verbo y un sustantivo que no empleamos casi nunca en el habla corriente; en suma, me repele el lenguaje literario (en mi obra, se entiende)" (*R*, p. 538).

La repulsión que Cortázar siente por el lenguaje literario que, según él, enmascara la realidad en vez de transmitirla, lo lleva a clamar la necesidad de una revitalización total de ese lenguaje con el fin de "devolverle... sus derechos" (*R*, p. 500). Así, refiriéndose una vez más a Morelli, otro personaje de *Rayuela*, dice: "Habla de expurgarlo [el lenguaje], castigarlo, cambiar 'descender' por 'bajar' como medida higiénica; pero lo que él busca en el fondo es devolverle al verbo 'descender' todo su brillo para que pueda ser usado como yo uso los fósforos y no como un fragmento decorativo, un pedazo de lugar-común" (*R*, p. 500). Si el lenguaje es incapaz de expresar una realidad que trasciende la pura objetividad porque está desgastada por una serie de clichés y estereotipos adquiridos a través de una larga tradición literaria, se vuelve una misión del escritor despojar a este lenguaje de toda su "ropa ajena" y retornar al sentido originario de las palabras, a su origen. Es decir, él tiene que "terminar con la impureza de los compuestos y devolver sus derechos al sodio, al magnesio, al carbono químicamente puros... no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no re-animarlo" (*R*, p. 488 y 503). De ahí la afirmación de Cortázar de que todo lo que se escribe actualmente y que vale la pena leer, se encuentra orientado hacia la nostalgia: "Complejo de Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage (y van...)" (*R*, p. 432).

En un artículo titulado "Sobre Julio Cortázar", el crítico Osvaldo López Chuhurra afirma que el autor de *Rayuela* pertenece al clan de los profetas del arte, poseedores de lo que llama de *palabra nueva.* Y prosigue: "Una novela o un cuento de Cortázar son existencia con cuerpo de palabra; energía creadora que estructura una frase, una oración, una cláusula, un período, la obra misma" (Chuhurra, p. 8). "Toda *Rayuela* fue hecha a través del lenguaje", Cortázar declara a Luis Harss en entrevista. Las palabras de Julio Cortázar tienen un valor nuevo. Ellas nacen o re-nacen en el momento de la expresión y corresponden a la experiencia única que el autor tiene del mundo, así como la expresión de un pintor, que es distinta y única en cada momento de su existencia. Por eso, al discutir su manera de escribir, Morelli afirma en *Rayuela*:

> Hay primero una situación confusa, que solo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere *decirse*) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el *swing*, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. Ese balanceo, ese *swing* en el que se va informando la materia confusa, es para mí la única certidumbre de su necesidad, porque apenas cesa comprendo que no tengo ya nada que decir (*R*, p. 458).

Con el fin de revitalizar el lenguaje, de destituirlo de su "ropa ajena", y transformarlo en el "portador de la cosa misma", en vez de un mero vehículo para la expresión de cosas e ideas, es necesario, según Cortázar, descomponerlo, destruir sus formas preestablecidas, que se transmiten mecánicamente de una generación a otra. Así, el autor propone "desescribir el lenguaje", y lo hace en *Rayuela*, sirviéndose, entre otros, de tres procedimientos básicos, que pasaremos a discutir en seguida: la acumulación, la alteración de las normas convencionales del lenguaje y la ironía o el humor.

La acumulación contribuye para el proceso de "desescribir" el lenguaje porque rompe su pureza y la linealidad del discurso. Ella se refiere a la mezcla de estilos que integran *Rayuela* (el uso simultáneo de trozos altamente líricos, como la carta que la Maga escribe a su hijo, el bebé Rocamadour, después de su muerte, y algunos pasajes bastante prosaicos, como los episodios de la *clocharde* y de la pianista Berthe Trépat) y a la mezcla de formas coloquiales y dialectales, como el "voseo" argentino y el lunfardo, con otras eruditas e incluso "cosmopolitas", que reflejan el *status* cultural de los personajes. Los vocablos o expresiones coloquiales, incluida la jerga, se mezclan en su libro con una serie de términos y construcciones eruditas y con un gran número de vocablos e inclusive sentencias provenientes de idiomas extranjeros, como se puede observar en el pasaje siguiente:

> Babs armada de lo que Ronald llamaba the alligator's smile, Ronald entusiasmado y golpeando a Etienne en la espalda, empujándolo para que se apurara, Perico Romero maldiciendo la literatura, primer piso RODEAU, FOURRURES, segundo piso DOCTEUR, tercer piso HUSSENOT, era demasiado increíble, Ronald mediendo un codo en las costillas de Etienne y hablando mal de Oliveira, the bloody bastard, just another of his practical jokes I imagine, dis donc, tu vas me foutre la paix, toi, París no es más que esto, coño, una puñetera escalera atrás de otra, ya está uno más harto de ellas que del quinto carajo. Si tous les gards du monde... (*R*, p. 492).

Además, hay los neologismos y las palabras sin sentido creadas por el autor, y principalmente el "glíglico", una jerga inventada por Cortázar basada en la simple asociación de sonidos. El pasaje que sigue constituye un ejemplo del uso de esa jerga:

> Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplimiendo, hasta quedar tendido como el

> trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia..." (*R*, p. 428).

La alteración de las normas convencionales del lenguaje consiste en la mayoría de las veces en una ruptura de la sintaxis tradicional y en el empleo de términos en un sentido distinto del gramatical corriente. Los ejemplos de esos dos procedimientos son abundantes en *Rayuela*, como también en los demás libros de Cortázar. Es importante señalar, con todo, que la ruptura de la sintaxis tradicional incluye el uso de una puntuación arbitraria, muy cercana de los patrones del lenguaje oral (véase como ejemplo el capítulo 120 de *Rayuela*), y la interrupción de sentencias en un punto donde no es más necesario seguirla para comprender el significado. Este último recurso, muy común en el cine, proviene de la utilización de técnicas cinematográficas en la novela y en el cuento, y es un rasgo frecuente en la prosa de Cortázar. Las citas siguientes, de *Rayuela* y *La vuelta al día en ochenta mundos*, constituyen ejemplos de esa técnica:

> La Maga se ponía a preguntar, guiándose por los colores y las formas. Había que situarle a Flaubert, decirle que Montesquieu, explicarle cómo Raymond Radiguet, informarle sobre cuándo Théophile Gautier... (*R*, p. 229).

> Fue el primero en acusarme de
> sin pruebas y quizá doliéndose, pero había los que
> Ya se sabe en un pueblo perdido entre
> el tiempo pesa inmoble y solo cada
> gentes que viven de telarañas, de lentas
> acaso tienen corazón pero cuando hablan es...
> ("La hoguera donde arde una", *VDOM*, p. 157).

La mayor crítica que Cortázar teje frente a las normas convencionales del lenguaje consiste, sin embargo, en su propuesta de abolirse el diccionario (el "cementerio", como él lo designa) y en su idea irónica de crear una lengua llamada "ispamerikano", que sería independiente de cualquier Academia.

Entre los procedimientos básicos empleados por Cortázar con el propósito de "desescribir" el lenguaje, el humor es tal vez el más importante. Su función es explorar la realidad y transformarla, es decir, romper el orden establecido por medio de la introducción de un elemento de sorpresa, y forzar el lector a mirar más allá de aquel orden. El humor surge cuando se produce una discontinuidad en una cierta secuencia lógica. Esta discontinuidad es el absurdo que, al introducirse en la vida cotidiana, lleva al individuo a sospechar de su mundo racional y lo induce a buscar lo que se esconde por detrás de las apariencias. El humor establece una distancia crítica entre el individuo y su contexto y le permite penetrar en otras

camadas de la realidad todavía no reveladas para él. Como afirma Morelli en *Rayuela*, "la risa ella sola ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra..." (*R*, p. 434).

En *Rayuela*, el humor constituye uno de los elementos centrales de la narración. Por ejemplo, toda vez que el protagonista percibe que está incurriendo en un estilo solemne, propio del tipo de literatura que critica, él interrumpe inmediatamente su relato e introduce un poco de humor: "El sueño del pan me lo puede haber inspirado... Inspirado, mirá que palabra" (*R*, p. 507). El humor aparece en *Rayuela* bajo formas diferentes. Para recordar algunas de las más comunes, menciónense: el cambio de ortografía, sobre todo la inclusión de un *h* en el principio de los vocablos (ej.: los capítulos 69 y 90); el uso abundante de clichés y estereotipos en pasajes donde normalmente no deberían estar presentes (todo el capítulo 72); los juegos de palabras; el uso exagerado de paradojas y antítesis en textos donde predomina el lenguaje coloquial; el exagero cómico de ciertas escenas; el uso de portavoces grotescos como Ceferino Píriz; y finalmente la creación del "glíglico" y la propuesta del "ispamerikano", ya comentada.

Aunque el proceso de deconstrucción del lenguaje narrativo constituya uno de los principales aspectos de la obra de Cortázar (es un aspecto que él desarrolla desde el primero hasta su último libro) el autor no parece satisfacerse con ese "primer paso", y se echa a la tarea de deconstrucción de toda la estructura de la narrativa tradicional. Para Cortázar, del mismo modo que el lenguaje *stricto sensu* de una obra narrativa debe ser "desescrito" y revitalizado para poder expresar realidades "más profundas", la estructura de la obra también debe ser alterada para poder revelarlas. La estructura tradicional de una novela o de un cuento constituye una estructura "cerrada" porque el autor ofrece al lector una historia o una serie de acaecimientos ya completos que excluyen su participación. El lector recibe esa ficción generalmente organizada en una secuencia lógica o cronológica (una narración con principio, medio y fin) y nada puede hacer para alterarla. La narración es enteramente sometida al deseo y a la organización del autor, y el poder creativo del lector se limita a unos pocos vuelos de su imaginación. Este tipo de narración, "el mero escribir estético", como lo designa Cortázar, es una mentira, una pura fabricación, que sirve apenas al lector "que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo" (*R*, p. 500).

En vez de esa novela tradicional que "malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito, más definido cuanto mejor sea el novelista" (*R*, p. 452), Cortázar propone una "anti-novela", es decir, un texto que dispensaría las articulaciones lógicas del discurso y se caracterizaría por una estructura "abierta". Como él mismo lo afirma en *Rayuela*, lo que un escritor

contemporáneo debería hacer es:

> Intentar el "roman comique" en el sentido en que un texto alcance a insinuar otros valores y colabore así en esa antropofanía que seguimos creyendo posible... 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... Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar 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 (*R*, p. 452).

El concepto de "estructura abierta", empleado por Cortázar, modifica completamente la relación entre el autor y el lector de una obra literaria. El novelista tradicional en general esperaba que el lector lo comprendiera y participara de su propia experiencia, o que él escogiera un determinado mensaje y lo encarara. El escritor romántico quería ser comprendido por si mismo o a través de sus héroes; el clásico deseaba ofrecer una lección, dejar una huella en la historia. Para Cortázar, sin embargo, hay una otra posibilidad: la de inducir al lector a volverse un cómplice, un "camarada de camino", un colaborador activo de su propia tarea creadora. La "anti-novela" o "novela cómica" debería ser, así, como ciertos sueños en los que percibimos, por detrás de los eventos triviales, una serie de elementos importantes que ni siempre podemos comprender. El autor de tal novela jamás engañaría al lector ofreciéndole una serie de explicaciones superficiales ni procuraría envolverlo con las emociones de sus personajes. Lo que él haría simplemente sería darle algo como una "arcilla significativa, un comienzo de modelado", y dejaría que éste la moldara con el fin de completar a la obra. En sus propias palabras: él le daría "una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí su complicidad) y quizá no encontrará" (*R*, p. 454). Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, todavía en las palabras de Cortázar, "se repetirá (agigantándose quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice" (*R*, p. 454).

En una otra nota, dispersa en las páginas de *Rayuela*, Cortázar afirma, a través de las palabras de Morelli, que la novela debería dejar de ser un instrumento para la presentación y análisis de los caracteres. El autor de una "anti-novela" debe recusarse a presentar análisis psicológicos, típicos de la novela hedónica, y debe abandonar a las técnicas puramente descriptivas de las novelas de comportamiento, que son para él "meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes" (*R*, p. 544). En vez de eso, el autor debería poner el lector en contacto directo con un mundo personal, el de sus personajes, sin

ofrecerle ningún tipo de análisis o explicación. El lector no tendría de ese modo ningún tipo de puente, de intermediarios, y recibiría "las cosas en bruto: conductas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones. Allí donde debería haber una despedida hay un dibujo en la pared; en vez de un grito, una caña de pescar; una muerte se resuelve en un trío para mandolinas (*R*, p. 497). Para Cortázar, las formas exteriores de la novela han cambiado en la segunda mitad del siglo XX, pero sus héroes siguen siendo encarnaciones de Tristán, Jane Eyre, Lafcadio o Leopold Bloom; en otras palabras, siguen siendo personajes. El autor se rebela contra esa idea y afirma que el único y verdadero personaje que le interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribe debería contribuir a mutarlo: "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" (*R*, p. 498). La distancia que tradicionalmente existía entre los personajes de una novela y el lector desaparece completamente en la "anti-novela". Aquí, los personajes no son más meras creaciones ficticias, sino, al contrario, el propio lector, o los diversos aspectos de su personalidad, en constante progreso. Como dice Morelli: "La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes. Con lo cual estos dejan de ser personajes para volverse personas. Hay como una extrapolación mediante la cual ellos saltan hacia nosotros, o nosotros hacia ellos. El K. de Kafka se llama como su lector, o al revés" (*R*, p. 543).

Esa estructura "abierta" que induce el lector a participar activamente de la construcción de la obra es la forma literaria que corresponde al concepto del hombre como un ser "abierto", cuya esencia es siempre algo a ser conquistado, a ser creado a través de su vida. La vida del hombre es dinámica, es un constante devenir, una obra en progreso, y su visión de mundo es siempre algo incompleto y fragmentado en la medida en que él no puede aprehender este devenir en la vida de otra persona:

> La vida de los otros tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan solo sus fragmentos eleáticamente recortados. No hay más que los momentos en que estamos con ese otro cuya vida creemos entender, o cuando nos hablan de él, o cuando él nos cuenta lo que le ha pasado o proyecta ante nosotros lo que tiene intención de hacer. Al final queda un álbum de fotos, de instantes fijos; jamás el devenir realizándose ante nosotros, el paso del ayer al hoy, la primer aguja del olvido en el recuerdo (*R*, p. 532).

Si la vida de otra persona se presenta al hombre como una serie de fotografías y no como un cine, el autor de una "anti-novela" debe ofrecer al lector estas fotos y dejar que éste establezca los vínculos entre ellas a fin de

transformarlas en cine. Ofrecer al lector la película ya lista sería llenar con literatura, con presuposiciones, hipótesis e invenciones los huecos existentes entre una foto y otra. La realidad es percibida de modo distinto por los hombres; por tanto, el autor no debería imponer su visión sobre la del lector. La "anti-novela" debería ser como aquellos dibujos propuestos por la Sicología de la Gestalt, en la que ciertas líneas inducirían al observador a trazar en su mente lo restante de la figura. En las palabras de Cortázar: debería ser "una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como un figura, *imago mundis*..." (*R*, p. 533).

Este concepto de "anti-novela" como un calidoscopio, creado "sobre la base de partes sueltas" (*R*, p. 614), no es una idea original de Cortázar, sino, al contrario, una tendencia que se ha desarrollado en la literatura occidental a través del siglo XX. La originalidad de Cortázar está en el hecho de poner eso en práctica, de escribir un libro como *Rayuela* (y otros como *La vuelta al día en ochenta mundos,* 1967; *62: modelo para armar*, 1968); y *Último Round*, 1969), con una estructura enteramente nueva que propone al lector "un salto hacia adelante" (Harss, p. 298). Como Cortázar mismo lo afirma, de esta vez a través de las palabras de Etienne (otro personaje de *Rayuela*), al comentar el libro de Morelli: "Le estaba diciendo a Perico que las teorías de Morelli no son precisamente originales. Lo que lo hace entrañable es su práctica, la fuerza con que trata de describir, como él dice, para ganarse el derecho (y ganárselo a todos) de entrar de nuevo con el buen pie en la casa del hombre" (*R*, p. 502).

En el comienzo de *Rayuela*, Cortázar presenta un "Tablero de dirección", en que afirma que "a su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros" (*R*, p. 7) y prosigue explicando que los dos libros corresponden a dos posibilidades diferentes de lectura, que son: leer seguidamente desde el capítulo 1 al capítulo 56, donde hay tres estrellitas equivalentes a la palabra "fin"; y leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo el orden indicada al final de cada capítulo. El hecho de que *Rayuela* es muchos libros, o principalmente dos libros, en la medida en que puede ser leído de diferentes maneras, inmediatamente establece una distinción en la relación del autor con el lector. En vez de presentar al lector una novela tradicional con una estructura "cerrada" que excluye su participación, Cortázar le ofrece una posibilidad doble y lo invita a ejercer una escoja. El lector queda así delante de una encrucijada, o de una pluralidad de caminos y, exactamente como en la vida, es forzado a escoger una cierta ruta o dirección.

Pero las dos posibilidades de lectura que Cortázar propone en *Rayuela* ya se encuentran indicadas por la manera como el libro ha sido dividido. *Rayuela* se compone de dos partes claramente definidas. La primera, que se extiende desde el capítulo 1 al 56, es una obra de ficción constituida de una estructura tradicional, en el sentido de una narración que puede ser leída de modo directo; la segunda, que va desde el capítulo 56

hasta el 155, es una teoría de la novela, constituida de una estructura fragmentada como una enorme *collage* que incluye inclusive notas de otros autores y trozos extraídos de periódicos o revistas contemporáneos (por ejemplo, la nota proveniente del *Almanaque Hachette* en el capítulo 134, y las noticias extraídas del periódicos inglés *The Observer*, que constituyen los capítulos 119 y 130.

Aunque ambas posibilidades de lectura propuestas en *Rayuela* sean perfectamente válidas, hay sin duda una gran diferencia entre ellas. La primera incluye solamente mitad del libro, la parte de ficción en el sentido tradicional, y como tal se destina al lector que no quiere problemas, sino apenas soluciones o falsos problemas, que le permitan sufrir confortablemente, estirado en un sillón. La segunda, por otro lado, abarca todo el libro (la novela tradicional y la teoría de la novela) y se dirige al "lector cómplice", "copartícipe" o "copadeciente", que desea compartir con el autor la responsabilidad de la obra. Esta segunda posibilidad de lectura constituye el paso adelante de la ficción, que rompe con la tradición de una lectura seguida, y propone una innovación, un tipo de lectura que se asemeja al juego de la rayuela, según el cual se puede saltar de un capítulo para otro bastante distante y retornar, poco después, al que lo seguiría en el orden normal.

Estos dos tipos de lectura no agotan, sin embargo, todas las posibilidades presentes en *Rayuela*. El libro es muchos libros, el autor lo afirma, no solamente dos; por tanto, puede ser leído de muchas maneras diferentes, del mismo modo que el juego que le da título puede ser jugado de diversas formas. *Rayuela* es una "estructura abierta", y como tal los elementos que lo componen funcionan como punto de partida, o, como ha afirmado la crítica Graciela de Sola, "no definidores de certeza alguna sino más bien de una cierta disponibilidad de espíritu, de un movimiento *hacia*, que incide... en su punto más vital" (Sola, p. 95). Estos elementos son la base, las piezas de una *collage* con las que el lector tendrá que trabajar. En ese sentido, el libro nunca termina; es simplemente interrumpido cuando el lector lo desea, pero en esta interrupción queda la promesa de una continuidad. Como una construcción calidoscópica, la "anti-novela" ha recusado completamente la "acción" basada en una secuencia lógica o cronológica de acontecimientos y la noción de tiempo basada en la causalidad histórica. La acción que todavía existe en la "anti-novela" es la que ocurre dentro de un cierto episodio o la que está presente en los actos o simplemente en los gestos de los personajes. La acción que funciona como trama o argumento, basada en una coherencia causal o lineal, es reemplazada por un movimiento "a margen de toda gracia" (*R*, p. 558). Como afirman los personajes de *Rayuela* al discutir el libro de Morelli, "en lo que él llevaba cumplido de ese movimiento, era fácil advertir el casi vertiginoso empobrecimiento de su mundo novelístico, no solamente manifiesto en la inopia casi simiesca de los personajes sino en el mero transcurso de sus acciones y sobre todo de sus inacciones. Acababa por no

pasarles nada, giraban en un comentario sarcástico de su inanidad, fingían adorar ídolos ridículos que presumían haber descubierto" (*R*, p. 558).

Respecto al tiempo, Morelli señala el error de postular un tiempo histórico absoluto y sugiere que el escritor no debería depender de lo contingente, sino al contrario situarse en un tiempo "donde todo accede a la condición de figura, donde todo vale como signo y no como tema de descripción..." (*R*, p. 545). Si existen "tiempos diferentes, aunque paralelos", en el sentido de que "uno de los tiempos de la llamada Edad media puede coincidir con uno de los tiempos de la llamada Edad Moderna" (*R*, p. 545), no hay motivo para un escritor respectar a los principios tradicionales de tiempo y espacio. Así, en el libro de Morelli, sería posible que "los acaecimientos que relatara sucedieran en cinco minutos capaces de enlazar la batalla de Actium con el *Anschluss* de Austria... o que la persona que apretaba el timbre de una casa de la calle Cochabamba al mil doscientos fraqueara el umbral para salir a un patio de la casa de Menandro en Pompeya" (*R*, p. 602).

El empleo de una técnica narrativa basada en la simultaneidad de los acaecimientos, en el concepto de espacialización que ha reemplazado con frecuencia la noción tradicional de progresión lineal, se encuentra estrechamente vinculada, en la "anti-novela", al uso de dos procedimientos muy comunes en la estética contemporánea: la discontinuidad y el metalenguaje. La discontinuidad es un proceso de fragmentación del tiempo; y en literatura corresponde a la ruptura de la coherencia lógica o cronológica de una narración por medio de la eliminación de los eslabones entre los episodios y de la inserción de elementos extraños a la narración. Por ejemplo: notas o citas extraídas de otros libros o de periódicos, poemas o narraciones cortas no directamente relacionados al texto donde han sido incluidos, dibujos e incluso fotografías que funcionan como sustitutos de la palabra escrita. El texto que resulta de ese proceso es una gran *bricolage* en el sentido en que Levy-Strauss emplea el término, i. e., "la elaboración con materiales heteróclitos y residuos de acontecimientos, sin un plan único y estricto, solo como 'el resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ofrecido de renovar o de enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los residuos de construcciones y destrucciones anteriores.'" (cit. en García Canclini, p. 86). El uso de la discontinuidad impide que el lector se evada y establece una distancia crítica entre éste y la obra, semejante a la operada por el proceso brechtiano del distanciamiento, que vuelve el lector consciente de que lo que está leyendo es una ficción, pero al mismo tiempo algo que tiene mucho que ver con su propia realidad. La discontinuidad, además, contribuye para transformar el lector en un cómplice porque lo induce a componer los fragmentos con el fin de completar el libro. La totalidad de este se vuelve así siempre mayor que la mera adición de sus partes en la medida en que incluye a la tarea creadora del lector. Ya hemos visto cuando discutimos la estructura de *Rayuela* que la segunda parte del libro constituye una gran *collage* cuyas piezas se mezclan con la novela de la

primera parte en la segunda alternativa de lectura propuesta por el autor. Este proceso de construir un libro como una *bricolage* se ha vuelto todavía más radical en las obras inmediatamente posteriores de Cortázar: *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último Round.*

El uso del metalenguaje como un procedimiento de técnica narrativa ya había sido empleado en la obra de Cortázar en el cuento "Las babas del diablo", incluido en *Las armas secretas* (1959), que consiste en la narración de una experiencia por la que ha pasado un fotógrafo con su cámara. Pero en *Rayuela* él se consolida definitivamente. Ya hemos observado, al discutir la estructura del libro, que su segunda parte se compone de una teoría sobre la novela. Esa teoría se presenta bajo la forma de una serie de notas escritas por un personaje ficticio llamado Morelli y de un gran número de discusiones con base en estas notas; y se complementa por diversas citas extraídas de otros autores, contemporáneos de Cortázar, cuyas ideas ratifican las expresas por Morelli. Tanto en las notas de Morelli como en las discusiones sobre ellas, Cortázar expresa una reacción contra la novela tradicional y propone una "anti-novela" de la que *Rayuela* misma es un ejemplo. El libro es, así, al mismo tiempo, una teoría sobre el género narrativo y una aplicación de esa teoría. Es una obra literaria que cuestiona su propia validez y que presenta como preocupación básica la búsqueda de un nuevo lenguaje para la expresión literaria. De ahí la afirmación de Luis Harss respecto de que *Rayuela* constituye la primera novela latinoamericana que "se toma a sí misma como su tema central, es decir, que se mira en plena metamorfosis, inventándose a cada paso, con la complicidad del lector, que se hace parte del proceso creador" (Harss, p. 298).

Tanto en "Las babas del diablo" como en *Rayuela*, el uso del metalenguaje se encuentra directamente vinculado al tema central de las narraciones: la búsqueda del misterio ontológico, del destino del hombre. Y como para Cortázar ese tema no puede ser perseguido ni propuesto sin la pregunta simultánea sobre la esencia del hombre, y la última no puede ser hecha a través del lenguaje tradicional de la literatura que no va más allá de la apariencia, la búsqueda del destino del hombre aparece siempre acompañada en sus obras de la recusación de ese tipo de lenguaje y de la procura de una nueva expresión. Así, la búsqueda existencial en la que se envuelven el fotógrafo de "Las babas del diablo" y el protagonista de *Rayuela* es una búsqueda ejercida en el lenguaje. Como afirma Luis Harss, al comentar este último libro: "El lenguaje en *Rayuela* es como un proceso de eliminación que culmina en una especie de serenidad final, ese 'centro' del laberinto que puede ser un equilibrio estético, una armonía cósmica o una cancelación de deudas existenciales. La función del lenguaje en *Rayuela* es exorcizar el problema agotando todas sus formulaciones" (Harss, p. 285).

## Bibliografía

Julio Cortázar (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos.* México: Siglo XXI Editores.

Julio Cortázar (1970). *Rayuela.* 12ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana (1ª ed.: 1963). En el texto, está referido como *R*, seguido del número de la página.

Malva E. Filer (1970). *Los mundos de Julio Cortázar.* New York: Las Américas Publishing Co.

Luis Harss (1966). "Julio Cortázar o la cachetada metafísica". *Los nuestros.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, p. 252-300.

Néstor García Canclini (1968). *Cortázar: una antropología poética.* Buenos Aires: Editorial Nova.

Osvaldo López Chuhurra (1967). "Sobre Julio Cortázar". *Cuadernos Hispanoamericanos,* 74: 5-30.

Graciela de Sola (1968). *Julio Cortázar y el hombre nuevo.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

# Los mil ojos de Argos: Rayuela como re-invención ontológica y novela cómica total

*Biagio D'Angelo*
*(Universidad Católica Sedes Sapientiae / PUCP Lima)*

E assim, quando mais tarde me procure
Quem sabe a morte, angústia de quem vive,
Quem sabe a solidão, fim de quem ama,
Eu possa me dizer do amor (que tive):
Que não seja imortal, pôsto que é chama,
Mas que seja infinito enquanto dure.
**(Vinicius de Moraes, *Soneto da fidelidade*)**

Los relatos constituyen simulacros
de un orden que presentimos,
y del que sentimos nostalgia.
**(Osman Lins, *Avalovara)***

Se puede matar todo menos la nostalgia del reino,
la llevamos en el color de los ojos, en cada amor,
en todo lo que profundamente atormenta y desata
y engaña. *Wishful thinking*, quizá; pero ésa es
otra definición posible de bípedo implume.
**(Julio Cortázar, *Rayuela*, cap.71)**

"Basada en la coexistencia y coacción de mundos dispares y distintos modos de representación, necesitamos de los mil ojos de Argos para aprehender e inteligir esa movediza totalidad que configura *Rayuela*", advierte con competencia Saúl Yurkievich[1]. *Rayuela* es una novela que, como *Grande Sertão: Veredas*, *Ulysses* y *A la recherche du temps perdu*, pretende configurarse como novela "total",

representación mimética y reconfiguración ontológica de un lugar nostálgicamente presentido, *patchwork* de géneros y temas tratados y, finalmente, reflexión sobre las capacidades casi ilimitadas de la escritura en su constante ejercicio metaficcional, en una relación "amorosa" entre autor y lector. Ricardo Piglia, en una entrevista conocida como "Conversación en Princeton", responde a una pregunta de James B. Wolcott, sobre la metaficción y coloca la gran novela cortazariana como el ejemplo más evidente de que la narración es siempre objeto metaficcional.

> Obviamente que nosotros lo tenemos a Borges y lo tenemos a Macedonio Fernández, lo tenemos a Marechal, se escribió *Rayuela*; en la Argentina esta idea de que se pueden discutir ideas, que hay pasiones que tienen que ver con las ideas y que las discusiones pueden tener la misma pasión y el mismo riesgo es una gran tradición, viene de la payada de Martín Fierro con el Moreno, que es un diálogo filosófico, viene por supuesto de *Facundo*. Hay una gran tradición de la novela filosófica, de la novela de iniciación, que podríamos llamar metacrítica[2].

*Rayuela* es una novela filosófica, una novela de "ideas", diría justamente Bajtín, una construcción narrativa que, "caja de Pandora – juego, ceniza y resurrección - ... participa de una atmósfera mágica de peregrinación inconclusa"[3], según la definición de Carlos Fuentes. Paradójicamente esta novela, que pretende destruir los modelos tradicionales de respuestas ontológicas sobre las cuales se basaba el hombre occidental, viciado por culpa de un antropocentrismo de origen renacentista, fracasa en su intento demoledor para recrear, o mejor dicho, reinventar un nuevo planteamiento de las eternas preguntas del individuo, a través de un instable desorden que rompe con la monotonía burguesa de una existencia perfectamente conformada, para abrirse a una "aparente incoherencia, una discontinuidad, sin cronología precisa"[4], que desestabiliza al hombre hacia una vida constantemente en movimiento, en búsqueda, en una insaciable e ineludible aventura que supere la fragmentación y, al mismo tiempo, la sublime.

La forma paradójica de *Rayuela* ha sido bien puesta en evidencia por Davi Arrigucci Jr.: *Rayuela* es un texto que tiende a la "comicidad" en el sentido de la composición de un amálgama, de un "texto impuro", de un "verdadeiro texto-esponja, aberto a todas as direções, capaz de dar caminho para textos ainda mais impuros ... tais como *La vuelta al dia en ochenta mundos* e o *Último Round*"[5], pero no posee aquella mirada destructiva que Arrigucci declara ser el proyecto narrativo principal cortazariano.

En cambio, este desmontaje negativo ("a construção literária é também e sobretodo um projeto explícito de destruição da literatura"[6]) se manifiesta, a nuestro parecer, como una etapa fundamental para la búsqueda

ontológica de la unidad, una unidad fragmentada, "para que o leitor busque conjuntamente, para que se arrisque também a construir a significação do todo a partir da rede inesgotável de contactos possíveis entre as partes justapostas"[7]. De este modo, el término "destrucción" se revela, quizás, tendencioso e inexacto. Se trata de una poética, más bien, de "re-generación", que se sirve de "instigaciones", como bien Arrigucci destaca en su trabajo *O escorpião encalacrado*:

> Trata-se, pois, de uma destruição instigadora: um texto deliberadamente lacunoso, aberto ao jogo combinatório de fragmentos, que pode, no entanto, conduzir à visão da totalidade. Instiga-se o leitor a refazer um lance de dedos, no qual se jogam palavras que são também uma realidade multifacetada. Nele se *arrisca* a resgatar da disperção caótica uma *combinação reveladora*: o sentido total da *figura*, imagem do mundo[8].

El capítulo 28, central en la primera parte de *Rayuela*, y no por nada uno de los más amplios de la novela, se configura como un diálogo platónico parodiado, en que cada uno de los participantes interviene manifestando su idea, su percepción del mundo, sus dudas y sus tentativas, a menudo fracasadas, de respuesta. En una atmósfera intelectual en que se alternan sonatas de Brahms y cuartetos de Schoenberg con el refrán del gospel "Swing low sweet charriot" ("Toda la habitación llena de ángeles, I looked up to heaven and what did I see"[9]), significativamente singular en este capítulo, Cortázar desarrolla un asunto crucial para toda su narrativa: la tentativa dramática y la urgencia estructural del individuo (no solo del intelectual *emigré* a Paris) de la búsqueda del inefable "principio de los principios". Se trata, en realidad, de un persistente fracaso, al cual, por un sortilegio divino que es también una especie de condenación, es imposible substraerse, porque "para definir y entender habría que estar fuera de lo definido y lo entendible" (171). El narrador, por algunos instantes, omnisciente, declara una amarga verdad que revela que el fondo de la cuestión se queda constantemente invariable.

> Y así ocurre que el hombre solamente parece seguro en aquellos terrenos que no lo tocan a fondo: cuando juega, cuando conquista, cuando arma sus diversos caparazones históricos a base de ethos, cuando delega el misterio central *a cura* de cualquier revelación. (...) Y el corolario inevitable, el refugio en lo infuso y el balbuceo, la noche oscura del alma, las entrevisiones estéticas y metafísicas. Madrás y Heidelberg son diferentes dosajes de la misma receta, a veces prima el Yin y a veces el Yang, pero en las dos puntas del sube y baja hay dos homo sapiens igualmente inexplicados, dando grandes patadas en el suelo para remontarse el uno a expensas del otro. (171)

Se puede observar, en este fragmento, una parte de la poética cortazariana que percibe en el juego una dinámica existencial fundamental de la actividad humana: el juego, como afirma Johan Huizinga en su estudio clásico, *Homo Ludens* (1938) nace donde hay una vida en acción ya que la existencia, también en sus momentos más lacerados y ofendidos, incluye espacios lúdicos de comprensión y reconocimiento de una autonomía individual y de una ineluctable alteridad. El juego, a menudo percibido por Cortázar en su etapa "última", "final", siempre construye tentativamente una realidad, aún primitiva, en la cual el sujeto se coloca frente de una actividad, un "trabajo" mediante el cual él se vuelve consciente de una manipulación de lo real, de una investigación que pasa a través de contactos, descubrimientos, iniciativas. No es arriesgado, por lo tanto, ubicar en una misma línea de demarcación los personajes cortazarianos como niños que recurren al juego como artificio utilitario, con segundos fines: el simple "estar en juego", que se expresa a través de la ruptura de una lengua única, monolítica, seria, substituida con un lenguaje literario casi improvisado, que contiene ecos de *jam sessions* y de los más heterogéneos *bricolages* sonoros, realiza sus propias tensiones existenciales y ontológicas en la reconstrucción de la realidad como juego. Dado que el mundo se propone en toda su indescifrabilidad, una forma de conocimiento podría consistir en la interacción lúdica. Horacio Oliveira, la Maga, Ronald, Etienne, personajes de un juego dialógico (el juego es, de una cierta forma, diálogo creativo con la realidad), un juego intenso y privado de síntesis (ya que nadie se convence de las respuestas que cada uno propone al otro), responden al instinto de comprensión de sí y del universo, desorganizando el mundo que habitan con sus propias pulsiones interiores, sentimientos, carencias afectivas: es un modo de re-organizar subjetivamente un mundo que desconocen y que se presenta bajo la máscara de un *puzzle*. Su participación en el juego les consiente vencer una actitud estoica o de pasiva resignación que la experiencia de la vida no permite por mucho tiempo, sin caer en la locura o en el aplastamiento existencial. Para ellos jugar equivale a la posibilidad de realizar una experiencia, "al grado cero", de libertad: frente a una realidad que se presenta como contradicción, o como enorme punto de interrogación, el hombre se descubre prisionero y vagabundo al mismo tiempo, herido en su humanidad y en su deseo de afección, hasta que no entre "en juego" la posibilidad de utilizar la fantasía, el sueño, o finalmente, la estrategia literaria, por ejemplo, que, considerada en esta perspectiva, se revela como la única posibilidad obligada para sobrevivir valiosamente a la inquietud que atañe al hombre.

Ronald, uno de los dialogantes, intentando descifrar razonablemente el origen metafísico del *homo sapiens*, admite que "sería estúpido negar una realidad, aunque no sepamos qué es" (171). Es el momento privilegiado en que Cortázar, *auctor ludens*, transforma la narración flexible de su obra en una participación activa del lector, volcando el eje de la comunicación hacia una nueva personalidad que se revela como *lector ludens*. Hasta aquel

momento, la discusión no permitía una aportación concreta, tangible del lector: este último asistía impasible al intercambio de frases cotidianas o relativas a problemas estéticos o a medicamentos para la tos de Rocamadour. La presencia del lector se limitaba a esconderse, como en el fondo del cuarto. El paso al problema más estrictamente ontológico, existencial, sobre las "piezas" del "juego del mundo" (parafraseando la traducción italiana de *Rayuela*), la realidad y el hombre de Neandertal, que promueve planteamientos de cuestiones candentes, parece "necesitar" del lector, de su contribución, de su posición frente a la temática que los *emigrés* están discutiendo. Este lector *ludens* entra en escena, como un actor de cine mudo, a mitad entre el ser espectador y el querer brindar su propio aporte:

> -No es una definición sino un consuelo –dijo Gregorovius, suspirando-En realidad nosotros somos como las comedias cuando uno llega al teatro en el segundo acto. Todo es muy bonito pero no se entiende nada. Los actores hablan y actúan no se sabe por qué, a causa de qué. Proyectamos en ellos nuestra propia ignorancia y nos parecen unos locos que entran y salen muy decididos. Ya lo dijo Shakespeare, por lo demás, y si no lo dijo era su deber decirlo (172).

La representación que pirandelliana y barrocamente propone Gregorovius es un teatro de la desestabilización, una trasgresión que perturba el sistema del establecimiento ontológico de la realidad a través de una imagen referencial juguetona (la comedia) que se viste de traje serio ("no se entiende nada", "nuestra ignorancia"). En esta capacidad dinámica de interacción de dos "atmósferas", dos climas tan antónimos, reside la posibilidad de conocimiento que la novela realiza.

> Si al acto de conocer corresponde la narración, y a la realidad conocida el "qué" de la narración (lo narrado considerado en función del discurso del narrador), nos es forzoso admitir que la novela tiende a lo que Hermann Broch llama la "unión entre todos los elementos racionales e irracionales de la vida". La búsqueda del conocimiento y las condiciones narrativas de su realización son, pues, de naturaleza simbólica[10].

El lector de *Rayuela*, como el mismo autor, "conoce" a través de la función lúdica de la novela. Testigo de este conocimiento que se presenta "conmovedoramente bajo la forma de un apasionado y enigmático ejercicio de libertad", como sugiere Haroldo de Campos, porque "todo existe en un libro (por ello mismo múltiple, "fulgural", semánticamente reordenable) para terminar en el hombre"[11], conforma la función metanarrativa que posee el *roman comique*. Uno de los capítulos "prescindibles", el 79, empieza con una "nota pedantísima de Morelli", *véritable mise en abyme* de *Rayuela* como narración de juego y de búsqueda metafísica. Por Morelli, alias

Cortázar crítico y metacrítico, "intentar el roman comique" debe funcionar para "insinuar otros valores y colabore así en esa antropofanía que seguimos creyendo posible" (408). La novela usual, advierte Morelli, "malogra la búsqueda" porque se presenta con una estructura insuficiente y cerrada, contentándose así con un orden presupuestamente aliñado, congruente. El método de la nueva novela será entonces la ironía, el juego, la imaginación en el sentido de "autocrítica incesante": "tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre y que el tratado o el ensayo sólo permite entre especialistas. Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un mensaje (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama)" (408-409). En este mensaje de mensajeros amorosos, es fundamental que el lector sea un "cómplice, un camarada de camino". Aquí nace (o mejor, renace) la novela cómica, una nueva forma en que el lector, un "anti-lector-hembra", renovado por la identificación baudelairiana de "frère" y "semblable", entre complicidad y compadecimiento busca "y quizá no encontrará" el misterio que está operando entre la narrativa y la realidad. Hacemos propia la definición de *Rayuela* como espacio abierto de "un juego metafísico-irónico de los encuentros y desencuentros de la condición humana"[12], al lado de *Paradiso* de Lezama Lima o *Ulysses* de Joyce, otra "novela cómica" por excelencia. La novela cortazariana, como la obra maestra de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, se inscribe, según las acertadas palabras de Haroldo de Campos, en el "elevado paradigma de problematización ontológica del destino humano y de cuestionamiento inventivo de la forma novelesca"[13]. Cortázar de-secciona a través del diálogo el conocimiento ya adquirido de la realidad y maneja el contexto de cada ocasión, o sea de cada punto de vista o de juicio, como vereda de respuestas posibles, un largo camino que el hombre sigue no con convicción sino con dramática abertura a las opiniones, tal vez contrastantes o violentas, del otro. La alteridad propuesta por Cortázar en su capítulo central se mueve siempre por *oximoron*: si la realidad es, para Ronald, el simple hecho expresado mediante aquel "yo sé que estoy aquí" (172), una absoluta verdad, no banal, el escepticismo le hace contestar a Oliveira que esta lectura de lo real resulta ser fruto de "una gran seguridad ontológica": para el dudoso cartesiano Oliveira, que pone la razón en el cuadro de lo exclusivamente experimentable, se trataría de una posición muy cómoda, que es quizás mejor negar ("¿por qué hemos tenido que inventar el Edén, vivir sumidos en la nostalgia del paraíso perdido, fabricar utopías, proponernos un futuro?... La razón segrega a través del lenguaje una arquitectura satisfactoria... y nos planta en el centro", 174-175). Es justamente esta centralización renacentista que Cortázar refuta: el hombre como punto focal del universo es una mentira porque él no aprehende inteligiblemente la relación entre el sujeto y las cosas, en su manifestarse completo, *hic et nunc*, aquí y ahora; la razón lo esclaviza al punto que siente en definitiva las cosas como absurdas. El hombre de Cortázar en la *Rayuela* del mundo solo puede cuestionarse

infinitamente, aunque "hay que vivir", como sugiere la Maga, y la vida, con su marcha a veces trágica, no permite divisiones maniqueas, ni centros permanentes de gravitación: "Se tiene la impresión –dijo Oliveira– de estar caminando sobre viejas huellas. (...) Decimos: vos, yo, la lámpara, la realidad. Da un paso atrás, por favor. Animate, no cuesta tanto. Las palabras desaparecen" (174).

En el capítulo 28 el diálogo entre los personajes-amigos de la novela se presenta casi bajo forma maniquea: la idea y la opinión del uno es constantemente refutada por el otro, que aporta a la primera una añadidura dictada por su propia convicción existencial y, al mismo tiempo, por su instintivo deseo de contradicción. A la afirmación "optimista" de Etienne, según el cual la esperanza es " probablemente de todos nuestros sentimientos el único que no es verdaderamente nuestro", porque "le pertenece a la vida, es la vida misma defendiéndose" (177), contesta dramáticamente Horacio con el ejemplo de la muerte de su padre ("esa pieza nunca la pude ajustar en el rompecabezas, era algo tan inexplicable", 177), juicio que se funda en un escepticismo cínico sobre las nociones puramente históricas de palabras como verdad y bondad, cuya centralidad es puesta en jaque: "a lo mejor en el mismísmo centro hay un perfecto hueco" (179).

Este diálogo de contrastes, de ideas casi a un estadio salvaje, de opiniones pluridiscursivas parece ser un homenaje de Cortázar a la hermenéutica polifónica destacada por Bajtín en sus valiosísimos estudios.

Es notorio que para el teórico y filósofo ruso, es Dostoievski el creador de una polifonía narrativa, que no existía ni en el "diálogo socrático", ni en la sátira menipea clásica, ni en el misterio medieval, ni en otros autores polifónicos *avant la lettre* como Shakespeare, Cervantes, Balzac o Victor Hugo, que prepararon, dentro de esta línea de desarrollo de la literatura occidental, la polifonía y la plurivocidad. No cabe duda de que Cortázar renueva y regenera la forma antigua, tradicional, de la novela moderna, como Dostoievski había efectuado con la novela del siglo XIX.

La importante noción bajtiniana de "ángulo dialógico" mediante el cual se confrontan o se contraponen en una determinada obra artística las características discursivas e ideológicas de los personajes es indicativa de la esencia filosófica de *Rayuela*. Cortázar no se limita a regularizar las varias "palabras" filosóficas incluidas en el texto y, sobre todo, no se adhiere pasivamente a las posturas ideológicas representadas: su palabra no es solo orientada hacia los "objetos", como diría Bajtín, es decir hacia las descripciones, sino que es orientada también hacia otros objetos que son los personajes cuando al hablar, el autor esconde o muestra sus intenciones. La expresión del autor en primera persona, hable de descripción o hable con la voz de un personaje es, según la definición bajtiniana, una palabra "objetual". Sin embargo, Cortázar, continuador ideal de la novela polifónica, presenta y representa siempre una "palabra" en la cual coexisten dos intenciones: la del autor y la del personaje. Estas dos voces podrían coincidir o ser ideológicamente opuestas: la voz expresada, es decir, la única

"escrita", reenvía implícitamente a la otra no expresada. Cortázar está manifestándose en las ideas de Oliveira, pero tampoco descarta las intuiciones de Etienne, Ronald, Gregorovius, en un juego de equilibrio constante de ideas, en que ninguna de las posibilidades inherentes a las ideas de los personajes sea definitivamente eliminada:

> La idea es interindividual e intersubjetiva, la esfera de su existencia no es la conciencia individual sino la comunicación dialógica *entre* conciencias. La idea es un *acontecimiento vivo* que tiene lugar en el punto del encuentro dialógico de dos o varias conciencias. La idea en este sentido se asemeja a la *palabra* con la que se une dialécticamente. Igual que la palabra, la idea quiere se oída, comprendida y "respondida" por otras voces desde otras posiciones. Igual que la palabra, la idea es dialógica por naturaleza...[14]

Cortázar acepta esta plurivocidad en la novela que se personifica, se encarna siempre en figuras individuales de personas, protagonistas, héroes (o anti-héroes) que poseen, por su misma naturaleza (de ser personas) discordancias y contradicciones. Y tales voces "autónomas" en el marco de la escritura novelística están sumergidas en la pluridiscursividad social a la que pertenecen como figuras de novela. Cortázar es además consciente de que no puede (y no debe) disciplinar el devenir de esta plurivocidad, porque se trata de un elemento constitutivo de la lengua en que el autor y sus personaje viven, y porque de un cierta forma, escapa a su control de escritor, que parece mucho más reconocerse en las notas de Morelli, "irrupción de mí hacia lo otro o de lo otro hacia mí...como una puerta de ópalo y diamante desde la cual se empieza a ser eso que verdaderamente se es y que no se quiere y no se sabe y no se puede ser" (371).

Cortázar mismo, reconociendo que Morelli, en una doble percepción de alter ego y conciencia narrativa metacrítica, "había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total" (483), subraya, una vez más, la estrecha relación entre fragmento y totalidad. Esta relación que es inagotable porque el hombre "sigue tan sediento de absoluto como cuando tenía veinte años" (490) y, al mismo tiempo, inexplicable, podría poseer "un acceso a una realidad absoluta y satisfactoria" (490) a través de la belleza percibida por el genio profético del artista, cuya pregunta es "emperrada":

> "¿Qué se busca? ¿Qué se busca? Repetirlo quince mil veces, como martillazos en la pared. ¿Qué se busca? ¿Qué esa conciliación sin la cual la vida no pasa de una oscura tomada de pelo? (...) Hay siempre como una nostalgia de santidad. (...) Tiene que ser algo inmanente... (510).

> ¿Por qué tan lejos de los dioses? Quizá por preguntarlo.
> ¿Y qué? El hombre es el animal que pregunta. El día en que verdaderamente sepamos preguntar, habrá diálogo. Por ahora las preguntas nos alejan vertiginosamente de las respuestas. ¿Qué *epifanía* podemos esperar si nos estamos ahogando en la más falsa de las libertades, la dialéctica judeocristiana? Nos hace falta un Novum Organum de verdad, hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana, y nosotros con ella. Es la muerte, o salir volando. Hay que hacerlo, de alguna manera hay que hacerlo (565).

Este "Novum Organum", este renovarse constante por dentro, que necesita de la muerte, o de un gesto casi teatral, como lo es él de tirarse de la ventana, con la ventana, se refleja en la composición de *Rayuela*, novela "cómica" y, según las consecuencias bajtinianas, obra total.

Cortázar prefiere la tendencia cómica sui generis de la novela para la compleja articulación de *Rayuela* porque dicha tendencia, que permite aquella estilización paródica de la forma misma de la novela, que asume un lugar esencial en el desarrollo de la poética narrativa. La novela cómica, que justamente interesó sobremanera a Bajtín, representa la manera mediante la cual la novela no se estabiliza nunca. Bajtín, en *Voprosi literaturi i estetiki*, explica apropiadamente que la novela, o cualquier otra forma narrativa, tiende siempre a estereotiparse; intervienen, entonces, modalidades como la parodia, el pastiche, el corpus grotesco de imágenes, que dialogizan con la novela y la problematizan. *Rayuela* es una obra total y abierta porque el específico uso del lenguaje, que se mezcla semióticamente a todo un conjunto "textual" de incursiones de la fotografía, de la historia, del cine, del jazz, se actualiza con un presente histórico en devenir constante que se presenta siempre como era incompleta.

> La novela es el único género en proceso de formación; por eso refleja con mayor profundidad, con mayor sensibilidad, y más esencial y rápidamente, el proceso de formación de la realidad misma. Sólo el que evoluciona puede entender la evolución. La novela se ha convertido en héroe principal del drama de la evolución literaria de los tiempos modernos, precisamente porque expresa mejor que otros géneros las tendencias de la evolución del mundo, ya que es el único género producido por ese mundo nuevo, y emparentado en todo con él. La novela ha anticipado y anticipa, en muchos aspectos, la futura evolución de la literatura. Por eso, al alcanzar la supremacía, contribuye a la renovación de todos los demás géneros, les contagia el proceso de formación y la imperfección. Los atrae imperativamente a su órbita, precisamente porque esa órbita coincide con la dirección principal de la evolución de toda la literatura[15].

La novela cómica, por ser uno de los aspectos más innovadores del peligro de estabilización de la forma novelesca, se configura como un eje "totalizador" por excelencia, a pesar de su marginalidad canónica: ella contribuye al devenir de la "novela", a determinar el drama que está detrás de las *coulisses* de la creación artístico-verbal y, finalmente, a absorber, según las investigaciones bajtinianas, lo grotesco y lo burlesco como variantes literarias del espíritu popular folklórico. Aparentemente la novela cómica (que posee una nueva acepción de lo cómico como híbrido, gesto renovador y contagioso, y no como risa grosera y trivial) procede "fragilizando" el estatus "normal" de la novela. Sin embargo, la fragilidad adquirida por efecto de la comicidad transforma la novela en una contra-novela, o anti-novela porque el desorden irónico y la fragmentación desacralizada esconden la verdadera cara de la novela que es, en cambio, sufrimiento, caos, angustia, violencia, muerte.

La novela cómica planteada por Cortázar-Morelli en nada se parece al éxito de la parodia y de la modificación lingüístico-textual de Rabelais y Scarron, ampliamente estudiadas por Bajtín. En el caso de *Rayuela*, más bien, su autor provoca a menudo en el lector, mediante sus intervenciones híbridas, a medias entre disparatados cambios interdisciplinarios, una enérgica sensación existencial de disgusto o malestar: es su manera de "fragilizar" la novela y, al mismo tiempo, a su receptor. Aquí lo cómico se encontraría mucho más próximo a la definición de grotesco que brinda Bajtín[16]: detrás de las imágenes sórdidas e inmorales que parodiaban la novela de buenos sentimientos y estereotipos burgueses, el lector percibe, paradójicamente, una posibilidad de "satisfacción" moral, de aprendizaje personal, evolucionando así la novela cómica en una oportunidad de educación que la literatura propone siempre, más o menos implícitamente, como fundamento necesario e ineludible de su misma esencia ontológica.

*Rayuela* sostiene su tensión en una "comicidad" que funde polos antagónicos como el humor negro y la tragedia (véase, a este propósito las discusiones antropológicas del Club de la Serpiente y la conmovedora muerte del *bébé* Rocamadour en el mismo capítulo 28, el más emblemático, como ya hemos mencionado), la audacia intelectual y su desencadenada contrapartida lúdica. Como ha sido observado: "Sería equivocado etiquetar [*Rayuela*] como una novela experimental, porque en realidad trasuda vida por todos los poros, porque, como escribe Vargas Llosa, es una explosión de (...) risa en la cara de aquellos escritores que, como solía repetir Cortázar, se ponen el terno para escribir"[17].

La novela cómica cortazariana dialoga con el lector que sabe aceptar, a partir del tablero inicial que le propone un cambio radical de lectura textual, el desafío de una "atmósfera" lúdica. El juego abre a una erudición y a una forma del espíritu que renueva la concepción lingüística hacia una visión bufonesca de la sabiduría. Horacio Oliveira sabe, como otros filósofos y pensadores, que sabe de no saber nada: su cómica actitud no hace reír, y más bien produce un *pathos* emocional parecido a la catarsis de la

tragedia griega ya que se acerca a lo trágico de quien ríe, casi diabólicamente, para no ahogarse en las lágrimas. Oliveira, epígono, *malgré soi*, de los gigantes ridículos de Rabelais, cómico, o sea "híbrido", en búsqueda de si mismo, enseña una filosofía de la negación y del escepticismo para revolcar el sentido de una existencia burguesa y carente de preguntas hacia el desencanto y la desesperación.

Sin embargo, el efecto Oliveira, que posee como principio pseudo-vital la antítesis y el distanciamiento de las cosas materiales y tal vez afectivas, no resulta suficiente al lector que percibe, en cambio, la novedad de *Rayuela* en su exasperada búsqueda ontológica del sentido de la existencia, de Dios, de un "kibbutz del deseo", que permite, por lo menos, el deseo de despertarse cada mañana, de ir al encuentro a quien sufre, en una caridad estructural y no superficial (como en el caso de la *clocharde* o en el ejemplo de la conversación con la pianista Berthe Trépat).

En su comicidad grotesca, burlesca, filosófica y modernamente metafísica, *Rayuela* da espacio a un sujeto noble, todavía vivo, a pesar de guerras y tragedias, patético en su regreso a Buenos Aires, en su viaje de "doble" con Talita y Traveler hacia la locura, hacia una tensión dolorosa que aspira, sin resultado, hacia una unidad por recuperar.

Si, como sostiene Bajtín, la novela cómica renueva desde adentro el género novelesco, conduciéndolo en una paradójica acción al interior de una presumida "crisis" de la novela, con *Rayuela* Cortázar declara su aversión a las convenciones poco estimulantes de un arte frígido y fingido: su novela, *novum organum*, se revela, más bien, como una anti-novela, que invierte el sentido clásico del género, porque exige, aún físicamente, la participación y la "compasión" del lector para realizarse; su ser transgresivo corresponde a la exigencia de parodización de que se sirve la novela para perdurar como forma resistente en el tiempo. Esta parodia, una verdadera "trasgresión autorizada"[18], según las palabras de Linda Hutcheon, es el modelo revitalizador que evita la crisis y fortifica la novela. Sin embargo, con Cortázar es el mismo lector quien, al leer *Rayuela*, sale fortificado: no en el sentido de que obtenga respuesta (la literatura de la modernidad sabe que no puede contestar a ningún pretexto totalizador), sino porque despierta en él los mil ojos de Argos, invocados al principio, interpretando, colaborando, jugando en la insistida construcción de una rayuela que le propone pasar, con saltos metafísicos, de la tierra al cielo, en el juego del mundo, en el *hopscotch* de búsquedas, encuentros y despedidas, que forman *Rayuela*.

**Notas**

[1] "Para un mejor conocimiento de *Rayuela*", en Introducción a Julio Cortázar, *Rayuela*, ed. coord. por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, ALLCA XX Siecle, 1996 (Colección Archivos), p. XXIII.

[2] Ricardo Piglia, "Conversación en Princeton", Entrevista realizada el 29 de abril de 1998 en Princeton University, p. 18. Véase Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 189-190. Se puede encontrar el texto en la web: http://www.princeton.edu/plasweb/publications/Cuadernos/conversacion.pdf.

[3] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 67.

[4] Véase el breve ensayo de Yolanda Westphalen, "Cortázar y su búsqueda ontológica", en la siguiente página web: http://euroyage.com/xicoatl/nr56/e_ensayo.htm

[5] Davi Arrigucci Jr., *O escorpião encalacrado*, São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 293.

[6] Ibidem, p. 288.

[7] Ibidem, p. 296.

[8] Ibidem, p. 296. El subrayado es mío.

[9] La edición de *Rayuela* que utilizamos es la siguiente. Julio Cortázar, *Rayuela*, Lima, Peisa Ed. 2002, p. 154. Desde ahora, el número de páginas será indicado entre paréntesis dentro del texto.

[10] Wladimir Krysinski, *Encrucijada de signos. Ensayos sobre la novela moderna*, Madrid, Arco/Libros S.L., 1997, pp. 351-352.

[11] Haroldo de Campos, "Para llegar a Julio Cortázar", *Liminar* a Julio Cortázar, *Rayuela*, ed. coord. por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, op. cit., p. XXII.

[12] Ibidem, p. XVI.

[13] Ibidem, p. XX.

[14] Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 126.

[15] Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus, 1989, p. 453. Traducción del ruso de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra.

[16] Véase el amplio estudio ya clásico de Mijail Bajtín sobre la cultura popular: Mijail Bajtín, *Tvorchestvo François Rabelais y narodnaia kultura sredenvekovia y Renessansa*, Moskva, Khudozhestvennaia Literatura, 1990, pp. 337-349. Su edición castellana es la siguiente: Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, traducido por Julio Forcat y César Conroy. El fragmento a que nos estamos refiriendo, conforme al original en ruso, corresponde a las primeras páginas del quinto capítulo dedicado a la imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y en otros autores.

[17] Bruno Arpaia, "Il romanzo del disordine", en *El Sole-24 Ore*, Milano, Domingo 23 de Febrero de 2003, n.55, pag. 35.

[18] Véase el exhaustivo volumen de Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana, University of Illinois Press, 2000.

# Cortázar, el perseguidor

*Alicia Saliva*
*(Universidad Complutense de Madrid)*

A vida é a arte do encontro
Embora haja tanto desencontro pela vida...
**(Vinícius de Moraes, *Samba da bênção*)**

En *El perseguidor*, la 'rayuelita' marca un nuevo rumbo en la obra de Julio Cortázar: el autor desplaza los elementos a los que nos tenía acostumbrados en *Bestiario* o en *Final del juego*, para dejar paso a una única figura, que no es la de sagaces mancuspias, ni la de las patitas de una cucaracha escapándose por los lados de un bombón, ni la de conejitos blancos, negros y grises saliendo de la boca de un hombre. En medio de *El perseguidor* y como único interés de sus treinta páginas, existe el hombre Charlie Parker.

Cortázar elige este personaje para su cuento después de leer una biografía del famoso *jazzman* y enterarse de sus periodos de locura, de su hija muerta, de sus problemas de familia1. El músico negro que había revolucionado la historia del jazz resumía la complejidad del hombre que Cortázar estaba buscando para su personaje; complejo y extravagante, Charlie Parker es una excepción más a las reglas, como tantos de los seres que ocupan la ficción cortazariana. Loco, suicida, drogadicto y visionario, pero querible, admirable, con una vida mucho más deseable que la de los cuerdos que le rodean. Así son, por lo general, los personajes centrales de Cortázar, criaturas extremas que, en palabras de Mario Vargas Llosa, "entre los resquicios de sus extravagancias, siempre dejan entrever algo que los redime y justifica: una insatisfacción con lo existente, una confusa búsqueda

de otra vida, más imprevisible y poética (a veces pesadillesca) que aquella en la que estamos confinados"[2].

Este hombre es el centro, un hombre que encarna la fórmula que Cortázar empleará en tantas ocasiones para la construcción de sus personajes: un instinto desbocado, una fuerza irracional sin tregua que tiene como justificación, como causa, como aguijón que lo hace galopar al hombre hacia esos callejones sin salida, una terrible y temible pregunta por la vida, una insatisfacción con el orden reinante como la que manifiesta Charlie Parker. Y por eso, como afirma Vargas Llosa, los lectores nos ponemos de su lado, del lado de este tipo de hombres a los que se les perdona cualquier bestialidad porque hacen lo que hacen impulsados por una insatisfacción, que sentimos también nuestra. Porque a ellos las costumbres, como a todos, nos ahogan. Y aunque no nos animemos, como no se anima Bruno, el amigo racional de Charlie, a tirarse de cabeza contra la pared, cualquier hecho brutal estaría justificado por la abrumadora presencia de esa pregunta, de esa insatisfacción.

El hombre, entonces, es el eje de este relato. El género humano, que Cortázar dice haber mirado muy poco hasta que, en 1959, escribe *El perseguidor*, probando desplazarse de lo fantástico e internarse en este espacio donde no se siente seguro, el hombre:

> Cuando 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 [...] quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo[3].

Sin embargo, como lectores de *Bestiario* o de *Final del juego*, no sentimos ausente en estos textos la preocupación por la condición del hombre, como no lo siente Jorge Luis Borges al decir que en los primeros cuentos de Cortázar "el autor nos atrae a su terrible mundo, en que la dicha es imposible"[4]. ¿Por qué, entonces, afirma Julio Cortázar que es en este punto de inflexión de su narrativa cuando ha empezado a internarse en ese terreno inseguro que es el hombre? ¿De qué hombre comienza a hablarnos en *El perseguidor*, indagación que profundiza en *Los premios* y en *Rayuela*?

Como viene aleccionándonos Umberto Eco desde hace ya bastantes años, el escritor se autocita y reescribe en sus textos, y prescindir de esta red significa una disminución de nuestras posibilidades lectoras. La obra crítica de Cortázar, como uno de los importantes vectores de su intertextualidad, y su obra epistolar, como género que suscita el pensamiento íntimo, nos aportan materiales que iluminan este cambio en la obra de Julio Cortázar en la representación de lo humano, diferencia gracias a la cual hoy tenemos entre manos *El perseguidor*, y, porqué no, *Rayuela*.

En *Teoría del túnel*, escrita entre el verano y la primavera del año 47 (diez años de camino lo separan de *El perseguidor*) como autor comprometido con el surrealismo y el existencialismo, Cortázar tiene ideas sobre el arte y el hombre que subyacen en sus primeros cuentos, publicados en el año '51. En este compendio de teoría, mezcla de poética personal, teoría de la literatura y manifiesto surrealista, nacidos en la preparación de las clases que había dictado dos años antes en la Universidad de Cuyo, va desgranando los postulados del movimiento que había empezado a formar parte de su actitud vital, como exigía el surrealismo a sus adeptos. Explica la historia del 'Libro', visiblemente entusiasmado con la rebeldía que traen los primeros románticos, rebeldía ante la tradición que se afirma y confirma en el siglo XX. El 'Libro' alegorizante, esteticista y transmisor de ideas universales, como el clasicista, deriva en el romanticismo en un objeto personal, en la búsqueda de un individuo, en la expresión de una conciencia. Cortázar prefiere claramente un romanticismo, frente a los otros muchos que han nacido como fruto de esta exacerbación del individuo, que ame el Libro por razones principalmente existenciales, de afirmación individual; tal, nos dice, es el caso de Chateaubriand, de Byron, de Leopardi, incluso de William Blake. Es decir, ni ética ni estética, sino la literatura como tendencia a "la expresión total del hombre"[5]. Y se inclina, "con temerosa maravilla ante esos escritores del pasado donde asoma, proféticamente, la conciencia del hombre total"[6].

Cortázar llega a la literatura con este imperativo sobre el hombre, sobre el escritor que antes de ser escritor es un hombre que realizará plenamente su insatisfacción y la de los demás en el arte, en la acción o en el amor. Es el hombre nuevo del surrealismo, sumido como todos en una angustia, pero es el hombre que todo lo pide del hombre, y sólo del hombre, "en cuanto cree que el hombre posee virtualmente sus últimas posibilidades, está solo frente a su destino, puede decidirlo como individuo y como especie, y debe escoger su futuridad al escoger su presente"[7].

Cuatro años después de que escribiera estas afirmaciones, se publicaría *Bestiario*, ¿cómo pensar que la preocupación de Cortázar no era el hombre? Un hombre superlativo, un hombre creado de nuevo y sin ningún Dios ni posibilidad de salvación que no sea la de su complejísimo, metafísico e intuitivo actuar: "La acción se manifiesta entonces simultáneamente en autorrealización y búsqueda de contacto para instituir la comunidad"[8]. Con este breve apunte, antes que hablar del surrealismo y el existencialismo en Cortázar, tema de sumo interés pero que nos desviaría del hilo de nuestro discurso, queremos señalar la imagen del hombre que deriva de esta parte de su obra crítica, un ser solitario y angustiado, pero un ser poderoso por la confianza que pone, única y exclusivamente, en la exhortación a utilizar sus fuerzas intelectuales, físicas y emotivas.

Ahora bien, volviendo a la etapa de escritura de *El perseguidor*, veamos una carta que le envía a su amigo Jean Bernabé, cuando han pasado diez años de esta declaración de poderío sin sombras que reside en el

hombre. El 27 de julio de 1959, Cortázar hablará a uno de sus mayores confidentes, en tono intimista, de un tipo de hombre muy distinto a aquél que, con su lúcido e intuitivo accionar, principalmente en el quehacer literario, encontraría su reino en esta tierra.

En esta carta, el autor comienza con una apreciación sobre la amistad que difiere de la actitud programática de unirse a los semejantes que destellaba en el manifiesto. Le dice a este gran amigo que la amistad es con unos pocos, y es algo que se nos da, porque "somos tan complicados, nosotros, tan llenos de misteriosos resortes, de resonancias secretas, de alianzas y hostilidades [...]. De la simpatía a la amistad hay un largo itinerario, que pocos son capaces de seguir hasta el final" [9]. Y con esta introducción, que prepara el terreno para algo que él llamará luego una confesión, se descubre ante Jean Bernabé como un Cortázar anodino, burgués, cotidiano, vulgar:

> En el fondo, Jean, lo que ocurre es que en mí no hay mucho de interesante, no hay mucho que mostrar ni que contar. No crea que me hago el interesante, o que peco de modesto. Lo que escribo es sobre todo invención, y es invención porque no tengo nada que recordar que valga la pena. [...] Yo, en cambio, me rompo un brazo, visito el Partenón, navego por el Ganges, pero siempre estoy como dentro de mí mismo; mis entusiasmos - que son grandes - no me arrancan del esteticismo o a lo sumo de una ansiedad de tono casi místico pero de calidad más que dudosa. [...] Mi vida de joven fue igualmente anodina" [10].

Cortázar, el anodino, el que afirma no poder salir de sí mismo. El que ha confesado que un gran entusiasmo no alcanza para sacarlo de su esteticismo. Pero, unas líneas más adelante, no ceja en su consideración del arte, el amor o la acción - viejos mitos surrealistas - como los instrumentos predestinados a quebrantar la costumbre: "Lo que creo es que la realidad cotidiana en que creemos vivir es apenas el borde una fabulosa realidad reconquistable, y que la novela, como la poesía, el amor y la acción, deben proponerse penetrar en esa realidad" [11].

Sin embargo, aunque retome este antiguo axioma, ya nos ha hablado, en esta carta a su amigo, del hombre que se encuentra con una pared demasiado gruesa para su entusiasmo, de que todo es oscuro, y de que él mismo es "tan poco capaz de romper con tanto hábito, tanta comodidad mental y física, tanto mate a las cuatro y cine a las nueve" [12].

Sobre los perfiles de este hombre, y no del viejo héroe del surrealismo, haremos una lectura de *El perseguidor*, porque a nuestros ojos, por este tipo de hombre que se sabe deseoso, con grandes entusiasmos, pero que a la vez se reconoce, íntimamente, incapaz de reconquistar esa fabulosa otra realidad; por esta novedad de lo humano tan humano, tan llanamente

humano en su deseo y en su incapacidad sentimos que "*El perseguidor* es diferente" [13].

Una cuestión previa atraviesa nuestra interpretación: el franquear esa puerta, el acceder a esa realidad que está al borde de esto tan anodino, si no está reservada al hombre normal, ¿es porque sólo la demencia, la droga, la genialidad, o el otro instrumento de prestidigitación tan cortazariano, el juego, pueden con ella, son accesos posibles?

El perseguidor-protagonista de nuestro cuento recorre, atento a una suerte que lo descoloca continuamente y buceando en sus fuerzas, este existencial intento de ascender. Sus dos epígrafes hacen referencia a los extremos entre los que oscila el personaje, y que podríamos llamar la 'autenticidad' y la 'máscara'. El primero es un versículo del Apocalipsis: "Sé fiel hasta la muerte" (Ap. 2, 10) y el segundo, un verso de Dylan Thomas: "Oh make me a mask". Proponemos la lectura de *El perseguidor* describiendo cómo son y adónde conducen estos caminos que transita Charlie Parker, el gran *jazzman* del siglo XX, protagonista de esta pequeña joya de Julio Cortázar.

Lo que leemos son los comentarios de Bruno, el biógrafo de Charlie Parker, a sus encuentros y charlas con el músico. Es un hábil contrapunto el de estas dos voces: la de profundidades insondables y grandes intuiciones del genio del jazz -drogadicto, suicida, visionario e incorregible- y la más superficial y lógica de su biógrafo, un hombre que detesta lo amoral al igual que detesta las camisas sucias.

El primero de los epígrafes, "Sé fiel hasta la muerte", es el consejo del Ángel del Apocalipsis a la Iglesia de Esmirna, que continúa con estas palabras: "y te daré la corona de la vida". ¿A qué puede ser fiel Charlie Parker, si en su inconstancia es igualmente capaz de tocar los tres mejores minutos de la historia del jazz como de romper contra el suelo su saxo, inmediatamente después, porque no soporta la idea de que lo que toca hoy es lo mismo que tocará mañana? Pero el epígrafe es claro: "Sé fiel hasta la muerte". ¿A qué ser fiel para obtener la corona de la vida? Debe valer realmente la pena para proponerle a Parker, justamente a él, la fidelidad.

El mismo Charlie Parker se afana en hablar de ello, aunque Bruno quiera llevarlo por otros derroteros. Ser fiel a los momentos en que el instante fue un destello de la eternidad, gracias a ciertos gloriosos soplidos en su saxo:

> Bruno, si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos... Entonces un hombre, no solamente yo sino ésa y tú y todos los muchachos, podrían vivir cientos de años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más...[14].

> La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo[15].

> Y lo que había a mi lado era como yo mismo pero sin ocupar ningún sitio, sin estar en Nueva York, y sobre todo sin tiempo, sin que después...sin que hubiera un después...Por un rato no hubo más que siempre...[16].

Ser fiel a ese deseo inmenso, ser fiel a lo que dice la insatisfacción, ser fiel a la sed de otra cosa, o conformarse y vivir como ratones que buscan un queso pero caen en la trampa:

> Me pareció...pero hay que ser idiota...me pareció que un día iba a encontrar otra cosa. No estaba satisfecho, pensaba que las cosas buenas, el vestido rojo de Lan, y hasta Bee, eran como trampas para ratones [...] Trampas para que uno se conforme, sabes, para que uno diga que todo está bien [...] hasta el jazz, sí, hasta el jazz, eran como anuncios en una revista, cosas bonitas para que me quedara conforme...[17].

Ser fiel al momento en que ha podido espiar, por una rendija, la existencia de algo más que 'cosas bonitas'; a no tapar esa pequeña y luminosa grieta: "Trampas querido...porque no puede ser que no haya otra cosa, no puede ser que estemos tan cerca, tan del otro lado de la puerta"[18]..

Bruno comenta las intuiciones vertiginosas de Charlie, pero apenas pisa la calle piensa que no son más que fantasías, producto de la marihuana que consume el músico. Pero hay un momento, mientras las está escuchando, en que son tan reales y golpean tanto como un martillo metiendo una cuña: "cuando Johnny me lo está diciendo siento que hay algo que quiere ceder en alguna parte, una luz que busca encenderse, o más bien como si fuera necesario quebrar alguna cosa, quebrarla de arriba abajo como un tronco metiéndole una cuña y martillando hasta el final"[19].

En esos momentos se da cuenta de que para que estas palabras calen le haría falta olvidar su dialéctica, le haría falta un cambio en su voz, un cambio de posición, como cuando uno se pone de rodillas para rezar:

> Me parece comprender porqué la plegaria reclama instintivamente el caer de rodillas. El cambio de posición es el símbolo de un cambio en la voz, en lo que la voz va a articular, en lo articulado mismo [...] Cuando llego al punto de atisbar ese cambio, las cosas que hasta un segundo antes me habían parecido arbitrarias se llenan de sentido profundo, se simplifican extraordinariamente y al mismo tiempo se ahondan[20]

Pero el verso de Dylan Thomas, uno de los tantos que el músico lleva en un sucio cuadernito que lee y relee antes de los ensayos, habla de lo opuesto a esta desnudez, a este caer de rodillas en el que todo se simplifica: "Oh make me a mask" son las palabras que Charlie pronuncia antes de morir.

El alucinado *jazzman* pide una máscara, porque cuando se mira sin tapujos, se sabe una suma de vacíos que no puede soportar:

> No había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros [...] En la mano, en el tiempo, en el diario, en el aire: todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo [...] Anoche se me ocurrió mirarme en este espejito, y te aseguro que era tan terriblemente difícil que casi me tiro de la cama[21].

A Charlie le aterroriza la idea de que la imagen que le devuelve el espejo sea la del hombre, que sólo eso sea el hombre. "Lo que soy de veras", quién lo sabe, pero eso es lo que Parker hubiera deseado tocar, y de lo que quisiera que se hablara en su biografía, como advierte a su amigo el crítico, que cree haberlo dicho todo sobre el músico y su creación: "Bruno, el jazz no es solamente música, yo no soy solamente Johnny Carter"[22].

Ser fiel, o la máscara. ¿Pero cómo ser fiel si el hombre hace aguas por todos esos agujeros apenas se mira "un poco"?

En la última conversación de estos dos amigos, Charlie Parker, el perseguidor, intenta explicar al biógrafo que a su libro le falta algo, que hay algo de lo que el libro no habla, "Bruno, de lo que te has olvidado es de mí [...] ¿Cómo te lo puedo explicar?"[23]. Y para explicar quién es 'él', quién es Charlie Parker, le repite tres veces, con unos interminables puntos suspensivos, la parte más importante de su biografía, la que Bruno ha olvidado mencionar en su libro: "Bruno, yo me voy a morir sin haber encontrado... [...] Sin haber encontrado... -repite-. Sin haber encontrado..."[24].

**Notas**

[1] Véase Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras .Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik Editores, 1985, p. 67.
[2] Prólogo de Mario Vargas Llosa a Julio Cortázar, *Cuentos Completos (1945-1966)*, Buenos Aires, Alfaguara, 1998, p. 22.
[3] Luis Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, pp. 273 - 274.
[4] Prólogo de Jorge Luis Borges a Julio Cortázar, Cuentos, Barcelona, Ed. Orbis, 1986, p. 3.
[5] Julio Cortázar, *Obra crítica,* Vol.1, Madrid, Alfaguara, 1985, p. 40.
[6] Ibidem, p. 62.
[7] Ibidem, p. 163.
[8] Ibidem, p. 120.
[9] Julio Cortázar, *Cartas 1937 - 1963*, Madrid, Alfaguara, 2002, p. 395.
[10] Ibidem, p. 396.
[11] Ibidem, p. 397.
[12] Ibidem, p. 397.
[13] bidem, p. 397.
[14] Julio Cortázar, *Obras Completas 1: Cuentos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 320.
[15] Ibidem, p. 314.
[16] Ibidem, p. 358.
[17] Ibidem, p. 358.
[18] Ibidem, p. 359.
[19] Ibidem, p. 321.
[20] Ibidem, p. 330.
[21] Ibidem, p. 337.
[22] Ibidem, p. 356.
[23] Ibidem, p. 357.
[24] Ibidem, p. 357.

# "Salvo el crepúsculo": el testamento poético de Julio Cortázar

*Giuliana Barnini (Universitá di Firenze)*

En el curso de la preciosa entrevista concedida a Omar Prego, el 20 de enero de 1984, unas semanas antes de fallecer, Julio Cortázar preanuncia a su interlocutor y amigo la inminente publicación de *Salvo el crepúsculo*, poemario que se publicaría póstumamente en el otoño de ese mismo año.

> J.C. A fines de este año Nueva Imagen publicará esto que es poesía, que son poemas. Ahí te doy una sorpresa.
> O. P. *Salvo el crepúsculo*...
> J. C. Es un fragmento de un haiku de un poeta japonés. Es un libro que he querido que sea divertido; ahí la poesía se mezcla con la prosa, hay comentarios e interacciones, muchas citas de mis amigos poetas, me hice acompañar por todos ellos.[1]

Inicialmente el autor pensaba titular esa voluminosa colección de poemas subdividida en trece secciones, *Palabras para el juego*, haciendo así un involuntario homenaje a la desenvuelta pluralidad semántica de las palabras y a la constancia de la dimensión lúdica que caracterizan su conjunto textual. Afirma el autor:

> Ahora, en lo que a mí se refiere, porque se trata de hablar de mi relación con lo lúdico, el juego es una noción muy seria. Desde niño, y ahora más que nunca, todo juego que sea verdadero, que no sea comedia o diversión momentánea, es decir el juego como lo juegan los

> niños o como trato de jugarlo yo como escritor, corresponde a un arquetipo, viene desde muy adentro, del inconsciente colectivo, de la memoria de la especie. Yo creo que el juego es la forma desacralizada de todo lo que para la humanidad inicial son ceremonias sagradas.[2]

El título definitivo, que según Goloboff logra "representar mejor [los] sentimientos de la hora"[3] de su autor, y que además se ajusta mejor al carácter extremadamente autobiográfico del libro, es un haiku del poeta japonés Matsuo Basho (1644-1694):

> Este camino
> ya nadie lo recorre
> salvo el crepúsculo[4]

Aunque reúna textos de géneros distintos, el volumen está compuesto en su mayor parte por poemas posteriores a 1940, correspondientes a la fase más madura de la producción literaria cortazariana, y que llegan hasta el año mismo de la muerte del autor. Las composiciones no se suceden siguiendo un orden fríamente cronológico, sino que responden más bien a una *anticronología del alma*, como atestiguan las secciones más intimistas de la colección.

> Se trata de un vasto libro, que reúne sus mejores textos poéticos y que, sobre todo, da cuenta de sus inquietudes, vacilaciones y reflexiones íntimas, así como de su respeto entrañable por la poesía, y de un ejercicio incesante de la misma.[5]

La estructura de *Salvo el crepúsculo*, además de revelarse muy distinta de la de los otros poemarios de Cortázar, ni siquiera se acerca a la insólita conformación de textos-contenedores suyos como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último Round* (1969), donde el tejido de la prosa se desgarra a menudo por la improvisada introducción de composiciones en verso.

Además de los poemas, *Salvo el crepúsculo* recoge unas treinta páginas en prosa, de extensión variada, cuyo contenido establece estrechas relaciones con las sucesivas composiciones en verso, enriqueciendo su sentido con nuevos matices.

Las dos extremidades de la amplia producción de Julio Cortázar están marcadas por dos libros de poesía. Primer fruto visible de su intensa actividad literaria es, en efecto, un poemario: *Presencia*, breve colección de sonetos publicada en 1938 y autofinanciada. Aunque en esa primera muestra el autor se adhiriera con absoluta fidelidad al modelo compositivo de los poemas de Mallarmé, las composiciones ya dejan vislumbrar numerosos indicios de temas que serán desarrollados repetida y coherentemente en las fases sucesivas de su creación.

Los versos de *Presencia* por un lado encantan al lector por su cristalina preciosidad y por sus lujosas sonoridades, por otro lado le impresionan por la desdeñosa desilusión y por el humanismo desacralizador de su agresivo yo poético. Sobre esa obra juvenil, hoy casi imposible de hallar, el poeta quiso correr un velo de olvido y reticencia, mostrándose hasta el final poco dispuesto a quitarlo.

La vicisitud existencial y artística cortazariana se concluye en 1984; y poco antes de morir, el escritor termina *Salvo el crepúsculo*, cuidadísima y muy deseada antología. El denso volumen recoge poemas elegidos por él mismo, después de haber evaluado un material muy rico y casi completamente inédito, acumulado en más de cuarenta años de incesante actividad.

Sin tener en cuenta las referencias cronológicas, los poemas de *Salvo el crepúsculo* están agrupados según sus afinidades temáticas. Algunos, ya incluidos en *Pameos y meopas* (1971), aparecen reproducidos intactos, es decir sin someterlos a ninguna clase de revisión. La determinación y el entusiasmo que el autor pone en la realización de ese precioso balance de más de cuatro decenios de privada y apasionada creación poética borran el pecado de debilidad que él mismo admite haber cometido con respecto a sus versos.

En efecto, aunque haya estado siempre ligado con un amor visceral a su poesía, Cortázar no ha conseguido ni asegurarle la debida visibilidad ni valorizarla como objetivamente lo hubiera merecido: "A mí me da un poco de pena tener que admitir que la poesía siempre fue en mi caso una actividad un poco vergonzante. Es decir que nunca la mostré o la mostré muy poco"[6].

Llegado al término de su itinerario humano y literario, el poeta siente que ya no puede negarse a hacer justicia a sus versos y la nueva actitud defensiva que asume al tratar de su poesía se refleja sobre todo en las elecciones conexas con la publicación de su último libro.

En primer lugar, Cortázar introduce en *Salvo el crepúsculo* algunas composiciones ya publicadas muchos años antes, evitando cualquier operación correctiva sobre las mismas. El poeta, que siempre ha asumido una actitud hipercrítica con respecto a sus productos poéticos, en esa circunstancia no parece advertir la menor exigencia de refinar las originarias estructuras de esos viejos poemas y ni siquiera siente la necesidad de renovarlos o de limarlos para reavivar la intensidad de los versos.

Rechazando con decisión el rebuscado perfeccionismo que se consigue sometiendo un texto poético a un proceso casi inacabable de adición y sustracción, el autor expresa su plena, incondicionada, y probablemente provocativa, aceptación de su poesía y de su papel de poeta.

En segundo lugar, el escritor descarta el orden cronológico y construye *Salvo el crepúsculo* como un conjunto móvil de constelaciones temáticas; no le interesa ofrecer a los lectores y a los críticos una clave para colocar sus poemas según criterios espaciales y temporales, pues la poesía ha ocupado, en realidad, todo el tiempo y todo el espacio de su historia artística.

Ese último libro de Cortázar contiene una red de textos muy dinámicos que establecen una relación simbiótica con su creador y revelan la compleja riqueza de su universo interior. Es el resultado de una selección tenaz y equilibrada, cumplida con total absorción y con un entusiasmo cuya fuerza ha logrado sumergir las numerosas opiniones negativas existentes al respecto, manifestadas en general por críticos que conocían su poesía de manera marginal e incompleta. La publicación de *Salvo el crepúsculo* es un acto afectuosamente testamentario, a través del cual su creador confía su maltratada poesía a la atención directa de los lectores, invitándoles a leer sus versos sin los prejuicios inducidos tal vez por el extremismo denigrador de la crítica.

La sección *El nombre innominable*, cuyo título velado de ambigüedad transmite la idea de una conciencia precisa pero inexpresable, desarrolla un tema fascinante que encuentra su origen en la inquieta simultaneidad perceptiva que caracteriza al ser humano moderno, criatura escindida y contradictoria: el contraste entre el tiempo de los relojes y el tiempo interior.

La persistencia o el progresivo desmoronarse de un recuerdo son procesos complejos, sofisticados mecanismos de ingeniería psicológica cuyos engranajes son minúsculos y delicadísimos. El recuerdo prospera o agoniza en una dimensión temporal infinitamente lejos del latido cronológico del vivir cotidiano; las dinámicas que lo hacen dilatar o contraer, que lo nutren o lo atrofian son difíciles de explicar pues son enteramente subjetivas.

Estando interesado (por su congénita hipersensibilidad) en el tiempo interiormente mesurado más que en el tiempo exterior, Cortázar inventa y explora regiones temporales donde no estén en vigor las estrictas leyes de la unidireccionalidad y de la tripartición del tiempo.

El calidoscópico cromatismo temporal de la interioridad humana constituye el eje temático principal, la linfa temática constante que penetra con intensidad variable en todos los otros temas tratados en la obra cortazariana; su singular armonizarse con la manera de ser y de sentir de nuestro autor transforma el sentido interior del tiempo en el elemento que caracteriza el corpus textual entero.

En el poema *Liquidación de saldos*, el yo poético, marcado por una sensibilidad y una lucidez agudísimas, siente que su memoria se consume poco a poco en el recuerdo de un tú amado y ausente:

> me siento morir en ti, atravesado de espacios
> que crecen, que me comen igual que mariposas hambrientas. [SC, 150]

Un espacio-tiempo cresciente, dilatado por elecciones irreversibles, se interpone entre el tú y el yo y se va llenando de acontecimientos, rostros, emociones, experiencias. Acongojado por la precisión visionaria de su sentir, atormentado por la obsesión de verse reducido a un agonizante puñado de imágenes envejecidas, que están a punto de obscurecerse para siempre en la memoria del tú, el yo sabe que no podrá persistir en ella, pues sus imágenes se

volverán cada vez más débiles y por lo tanto incapaces de competir con el exuberante resplandor de otras imágenes nuevas. Con dolorosa resignación el yo se prepara a dejar que su recuerdo muera lentamente, aceptando borrarse poco a poco, sin rebelarse:

> Cierro los ojos y estoy tendido en tu memoria, apenas vivo,
> con los abiertos labios donde remonta el río del olvido.
> [SC, 150]

Un fragmento tras otro, el tú desarma tenazmente las imágenes residuales del yo y lo hace con la tranquila habilidad de un experto *bricoleur*: "y tú, con delicadas pinzas de paciencia me arrancas / los dientes, las pestañas" [SC, 150]; luego despoja la voz del yo quitándole el tono y los sonidos que la distinguen: "me desnudas / el trébol de la voz" [SC, 150]; para concluir su paciente trabajo destructor, apunta directamente al núcleo de la identidad del yo, lacerando el tejido silábico de su nombre por medio de muchas hendiduras.

Puesta en crisis su integridad, el nombre pierde su función identificativa y se reduce a un casual agregado de signos: "vas abriendo en mi nombre ventanas al espacio" [SC, 150].

Adelgazado, descarnado y deformado por el aire que hace oscilar sus precarios jirones, el yo-recuerdo consigue aún encender luces intermitentes en la inhospitalaria memoria del tú:

> Transparente, aguzado, entretejido de aire
> floto en la duermevela, y todavía
> digo tu nombre y te despierto acongojada. [SC, 150]

El tú las apaga y sigue trabajando activamente para vencer los últimos, y cada vez más tenues, indicios que le llevan al recuerdo del yo, cuya anulación por fin se cumple, instantánea como un parpadeo.

> Pero te esfuerzas y me olvidas,
> yo soy apenas la burbuja
> que te refleja, que destruirás
> con solo un parpadeo. [SC, 150]

En *Las polillas* el yo poético expresa su aprehensión por la suerte del recuerdo de un tú perteneciente a un tiempo y a un espacio ya muy lejanos; ese recuerdo corre el riesgo de ser atropellado y ahogado por la multitud de imágenes que el transcurrir del tiempo irá vertiendo sobre él. Si el tú de *Liquidación de saldos* ha luchado contra el recuerdo del yo para extirparlo de sí mismo, si con paciente lentitud lo ha marcado antes, quebrado después y al final disuelto, el yo de *Las polillas* quisiera que las secuencias en las que el recuerdo del tú se abre se quedaran indelebles en un cómodo rincón de su memoria.

Apresúrate a fijarte en mí
si te importan tu cara y tu cabello.
No sabes qué peligro, qué galope de mar
corre hacia atrás para anegarte. [SC, 150]

Cualquier emoción que el yo experimente, el rostro de cualquier persona con la que interaccione, cualquier escenario que envuelva su sensibilidad obscurecen la fisonomía del tú, confundiendo sus rasgos. Para interrumpir el proceso de disolución de ese recuerdo que tiene lugar en la poblada memoria del yo, el tú tendría que enviar fuertes señales de su presencia.

Cada paisaje, cada rostro nuevo es una gubia
hollando tus mejillas,
cada nombre
cae sobre tu nombre como un águila muerta. [SC, 153]

El cuerpo, los ademanes y sobre todo el rostro del tú se ofuscan y se alejan perdiendo gradualmente su definición y su color; sus caracteres se confunden, pierden sus llaves distintivas no obstante la tenaz, extrema acción de rescate que el yo desesperadamente cumple tratando de detener la originaria claridad del recuerdo del tú:

y al despertar te pienso y eres otra
aunque persiga hasta la sed tu cara
buscándote en cajones y retratos. [SC, 153]

Su agitada busca desemboca en un fracaso; de la olvidada profundidad de un cajón el yo saca viejos objetos, descoloridas fotografías que sin embargo no bastan para contener el efecto corrosivo que el goteo temporal produce en el recuerdo del tú y ni siquiera alivian el ansia de recuperación mnemónica que sigue atormentando al yo.

Abandonado a una pequeña, inútil
noche de lluvia entre mis manos. [SC, 153]

El tú solo puede interrumpir el proceso destructivo que el tiempo ha comenzado contra su recuerdo; el tú solo, con su voz, con su manera de actuar y confirmando su presencia puede devolver vitalidad y claridad a las imágenes desmembradas que el yo trata en vano de salvaguardar.

No te dejes destruir,
¡oh, no me cedas la victoria fácil! [SC, 153]

Delante del silencio-rechazo del tú, el yo no puede hacer otra cosa que dejar que su recuerdo se desmenuce y se pierda:

yo lucho como un árbol,
pero tú eres un pájaro allí arriba:
¡qué puedo hacerle al viento que me quita tu canto
si tú le das las alas! [SC, 153]

El yo poético de *El futuro* describe con un realismo despiadado la eutanasia de un recuerdo. El poema se abre con una lapidaria declaración que es el fruto de una conciencia casi cínica; seguro en su absoluta certidumbre, el yo excluye la presencia del tú en su futuro.

Y sé muy bien que no estarás. [SC, 154]

El yo desarrolla delicadamente el sucederse de sus días venideros, imaginando la repetición de hábitos, gestos y secuencias de situaciones que irán presentándose con plácida regularidad: de la cotidianidad tranquilizadora que el yo vivirá día tras día el tú estará ausente, entre el tú y el yo ya no habrá espacios para compartir.

No estarás en la calle, en el murmullo que brota de noche
de los postes del alumbrado, ni en el gesto
de elegir el menú, ni en la sonrisa
que alivia los completos en los subtes,
ni en los libros prestados ni en el hasta mañana. [SC, 154]

El yo sigue enumerando una miríada de momentos en los que el tú se quedará externo y ajeno:

Me enojaré, amor mío, sin que sea por ti,
y compraré bombones pero no para ti,
me pararé en la esquina a la que no vendrás. [SC, 154]

La ausencia del tú se cristalizará volviéndose hecho definitivo e irreversible, lo que hará imposible asegurar la permanencia de su recuerdo en la memoria del yo.

Y sé muy bien que no estarás
ni aquí adentro, la cárcel donde aún te retengo,
ni allí fuera, este río de calles y de puentes. [SC, 154]

Las pocas imágenes sobrevivientes que contienen el tú y que el yo aún se esfuerza por guardar en un rincón-celda de su mente, se soltarán rindiéndose a una dispersión que el yo no podrá impedir; y todas las veces que el yo advertirá el impulso de pensar en él, su memoria no encontrará ningún sostén visual, ninguna secuencia de fotogramas para ojear; el yo dejará que su pensamiento resbale sobre una superficie rechazante y obscurecida que se lo devolverá intacto, es decir sin haberlo dilatado ni encendido de imágenes.

No estarás para nada, no serás ni recuerdo,
y cuando piense en ti pensaré un pensamiento
que obscuramente trata de acordarse de ti. [SC, 154]

El breve poema *Le dôme* muestra la última, fría escena, los últimos instantes que preceden una separación; el recuerdo de esa imagen, la sordidez de sus pormenores, humildes y desentonados, impresiona aún el yo, suscitándole mucha amargura.

A la sospecha de imperfección universal contribuye
este recuerdo que me legas, una cara entre espejos y platillos
sucios. [SC, 161]

Opacidad de espejos polvorientos y suciedad de vajillas hacen de degradado fondo a la última diapositiva del tú, que la memoria del yo sigue proyectando en su tiempo presente. Se trata de una imagen indefinida que hiere al yo, pues no le devuelve el rostro auténtico y conocido del tú, sino que le muestra "una cara", es decir, solo uno de sus rostros posibles.

Faltan aún los sonidos en esa escena conclusiva que representa a un tú inmóvil y disminuido: a la "última hora" [SC, 161], que el yo y el tú se preparan a consumar juntos, le falta aún la fuerza confortante y aclaratoria de las palabras.

La torpeza de nuestra última hora
que debió transcurrir en claro, en un silencio
donde lo que quedaba por decir se dijera sin menguas.
Pero no fue así. [SC, 161]

El último recuerdo del tú se entrega a la memoria del yo poético cristalizado en sus rasgos definitivos: un adiós que omite razones y claridad, dicho apresuradamente en el sórdido interior de un café.

Y nos separamos
verdaderamente como lo merecíamos, en un café mugriento,
rodeados de larvas y colillas,
mezclando pobres besos con la resaca de la noche. [SC, 161]

Fijado en una inmutable oscilación entre lo que hubiera podido ser dicho y lo que, en cambio, ha sido callado, ya asociado a un escenario humillante y desprovisto de acotaciones, el incompleto recuerdo será, por el yo, causa constante de improvisos malestares.

El yo poético de *Si he de vivir* teje un canto de amor áspero y huraño: "Si he de vivir sin ti, que sea duro y cruento" [SC, 162].

Si soportar la ausencia del tú le es inevitable, el yo se flagela a sí mismo invocando la añadidura de ulteriores privaciones para valorizar aún más el sentido de plenitud y satisfacción que la presencia del tú supo infundirle.

Desalojado de la felicidad
sabré cúanta me dabas con solamente a veces estar cerca. [SC, 162]

Luego enumera un rosario de mortificaciones y penitencias cuya práctica sistemática lo arrancará de la inconciencia reconfortante del sopor encadenándolo, en cambio, a la atormentada emotividad de un permanente estado de vigilia:

la sopa fría, los zapatos rotos, o que en mitad de la opulencia
se alce la rama seca de la tos, ladrándome
tu nombre deformado, las vocales de espuma, y en los dedos
se me peguen las sábanas, y nada me dé paz. [SC, 162]

La interiorización y la asimilación de la esencia del tú podrá tener lugar siempre que el yo se ponga ascéticamente en las condiciones físicas y espirituales ideales y se prepare, rechazando todas las distracciones posibles, para acoger los significados que el yo expresará revelando su verdadero rostro.El itinerario de purificación del yo irá cumpliéndose en una fase final de aislamiento de sello monacal:

hará falta la escarcha del dintel
para que el guarecido en el portal comprenda
la luz del comedor, los manteles de leche, y el aroma
del pan que pasa su morena mano por la hendija. [SC, 162]

Exiliado por su propia voluntad y hasta de su propia persona, resuelto a negar respuestas a sus necesidades, con los sentidos aguzados por una carencia absoluta de estímulos que religiosamente soporta, el yo podrá perfeccionar el proceso de purificación que al final lo hará digno de acercarse al tú y celebrar su comunión con él.

Tan lejos ya de ti
como un ojo del otro
de esta asumida adversidad
nacerá la mirada que por fin te merezca. [SC, 162]

La voz del yo poético de *Encargo*, intransigente y agresiva, debuta con dos drásticos imperativos negativos, cuya impenetrable dureza, reforzada por el adverbio "nunca" y por el sucesivo punto y aparte, no admite matices de sentido.

No me des tregua, no me perdones nunca. [SC, 163]

Ese yo valiente e inflexible necesita conocer la vía más empinada y obstaculizada que lo lleve al autoconocimiento; espera que el tú lo obligue a recorrer hasta el final un difícil itinerario de formación, llegado al ápice del

cual pueda reconocerse a sí mismo y hacer elecciones que correspondan a esta redescubierta interioridad.

¡No me dejes dormir, no me des paz!
Entonces ganaré mi reino,
naceré lentamente. [SC, 163]

El yo poético elige al tú como su guía espiritual pues le reconoce el mérito de haber cumplido un proceso de evolución superior y por eso le pide el rigor y la dificultad de una serie de pruebas durísimas.

No me pierdas como una música fácil, no seas caricia ni guante;
tállame como un sílex, desespérame. [SC, 163]

Para no desviar el yo de su recorrido objetivo hacia el conocimiento, para no diluir su tensa concentración, el tú tendrá que esforzarse de obscurecer amplias zonas de sí mismo, congelando el ardiente patrimonio afectivo destinado al tú; tendrá también la ulterior tarea de esconder su atractiva corporeidad bajo una pesada armadura de alejamiento y al final tendrá que anteponer la indiferencia a su desbordante dulzura.

Guarda tu amor humano, tu sonrisa, tu pelo. Dálos.
Ven a mí con tu cólera de fósforo y escama. [SC, 163]

El último papel que el tú está obligado a jugar, quizá el más arduo y complejo, es el del verdugo; desprovisto de todo utensilio amoroso, armado solo de una crueldad sutil y afilada que traspasa la coriácea envoltura que cubre la verdad, el tú reconciliará el yo con su verdadero nombre.

Yo te pido la cruel ceremonia del tajo,
lo que nadie te pide: las espinas
hasta el hueso. Arráncame esta cara infame,
oblígame a gritar al fin mi verdadero nombre. [SC, 163]

**Notas:**

[1] Omar Prego, *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Muchnik, Barcelona, 1985, p. 146.

[2] "Contar y cantar: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por Pierre Lartigue", en Saúl Yurkievich, *A través de la trama*, Muchnik, Barcelona, 1984, p. 117.

[3] Mario Goloboff, *Julio Cortázar. La biografía*, Seix Barral, Buenos Aires, 1998, p. 284.

[4] Matsuo Basho, citado por Julio Cortázar en el epígrafe a la sección *Salvo el crepúsculo* del libro homónimo (Editorial Nueva Imagen, México, 1984, p. 146). De ahora en adelante los poemas de este libro serán indicados con la sigla SC seguida por el número de página.

[5] Mario Goloboff, *op. cit.*, p. 285.

[6] Omar Prego, *op. cit.*, p. 146.

# Aproximaciones

# La inquietante extrañeza en la cosmovisión de Julio Cortázar y Felisberto Hernández

*Rosario Fraga de León*
*(Pontificia Universidad Católica del Perú)*

El siglo XX trae aparejado grandes cambios en el ámbito de la literatura, muy especialmente en la literatura hispanoamericana. Grandes acontecimientos conmovieron al mundo dando por resultado: rebeldía frente a los viejos cánones, búsqueda de nuevas formas y una nueva cosmovisión. En el medio rioplatense—sin dejar de mencionar al gran maestro Borges—nos circunscribiremos a dos figuras descollantes, unidas por su creación original, rebelde, lúdica. Se trata de Julio Cortázar y Felisberto Hernández.

Estos dos creadores nunca se conocieron, pese a haber recorrido los mismos lugares: "En fin, Felisberto, ¿vos te das cuenta, te das realmente cuenta de que estuvimos tan cerca, que a tan pocos días de diferencia yo hubiera estado ahí y te hubiera escuchado?"[1]. Las palabras de Cortázar pertenecen a "Carta en mano propia" que prologa la edición Ayacucho dedicada a Felisberto Hernández. No nos detendremos a analizar el resto de su contenido, aunque es un testimonio de la entrañable afinidad que sentía el argentino por su colega uruguayo. Es poco probable que Felisberto haya leído a Cortázar, pero sí que estaban hermanados por una misma manera de aprehender la realidad. Cortázar se rebelaba a toda etiqueta impuesta a su propia obra. Consideraba que la realidad que percibimos es solo una fragmentaria visión de la realidad y por ello, dentro de esa realidad ignorada por muchos, todo era posible:

> 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, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo.[2]

Por otra parte, nos dice Felisberto:

> Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de la conciencia. Esto me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención es *misteriosa*.[3]

Para muchos críticos la obra de estos rioplatenses pertenece a la "literatura fantástica". No es el propósito de nuestro trabajo analizar las coincidencias que la producción de ambos tiene con esta clasificación. Sí, nos interesa resaltar que, por su singularidad, su osadía, su trasgresión a las normas, escapa y trasciende cualquier intento de rotulación y responde a una ilimitada visión de la realidad, una realidad que pocos pueden ver y mucho menos transmitir.

La mayor parte de los cuentos no exceden los límites de esa realidad, una realidad cotidiana que confrontamos día a día y que permite al lector encararla sin desconfianza. No obstante, la atmósfera se va tornando cada vez más densa e inquietante y, sin irrupciones extraordinarias como en "El Aleph" de Borges, nos presenta la trasgresión a las normas de verosimilitud de un orden percibido como normal. Sentimos que fuerzas oscuras, sueños y deseos invaden ese ámbito y provocan en nosotros una inquietante extrañeza. Este término acuñado por Freud como *Das Unheimliche* fue traducido al francés como *L'inquiétante étrangeté,* o sea la inquietante extrañeza.

Es bajo este punto de vista que procederemos a analizar algunos ejemplos representativos de ambos autores. Existen muchos aspectos compartidos: música; objetos; símbolos — todos ellos contextualizados en un medio urbano—; narradores en primera persona[4] (más notorio en el caso de Felisberto); tendencia lúdica; pinceladas surrealistas; personajes grises

que experimentan situaciones perturbadoras y, por sobre todo ello, la presencia de un *alter ego*, presencia casi constante en la obra de estos creadores. Todo ello ha permitido clasificarlos como autores «fantásticos», dejando de lado su postura personal al respecto.

Si bien nos interesa recalcar como punto tangencial entre ellos el clima que rodea sus cuentos, es interesante analizar de qué manera, y sin ninguna influencia entrambos, su creación se emparienta por la elección de temas y el manejo lúdico de los mismos.

En el cuento de Cortázar "No se culpe a nadie", perteneciente a *Final del juego*, la anécdota se nos presenta absolutamente trivial: un personaje innominado intenta ponerse un *pull-over* para salir a reunirse con su mujer. Nada más cotidiano e inofensivo; ningún indicio que permita al lector presagiar la participación de fuerzas misteriosas que atenten contra la rutina diaria:

> El frío complica siempre las cosas, en verano se está tan cerca, tan piel contra piel, pero ahora a las seis y media su mujer lo espera en una tienda para elegir un regalo de casamiento, ya es tarde y se da cuenta de que hace fresco, hay que ponerse el pull-over azul, cualquier cosa que vaya bien con el traje gris, el otoño es un ponerse y sacarse pull-overs, irse encerrando, alejando.[5]

La acción mecánica de ponerse un abrigo parece complicarse:

> No es fácil, a lo mejor por culpa de la camisa que se adhiere a la lana del pull-over, pero le cuesta hacer pasar el brazo, poco a poco va avanzando la mano hasta que al fin asoma un dedo fuera del puño de lana azul, pero a la luz del atardecer el dedo tiene un aire como de arrugado y metido para adentro, con una uña negra terminada en punta (p.293).

Somos testigos de pequeñas contrariedades que transgreden los propósitos del personaje; sin embargo, el narrador comienza a insinuar factores perturbadores, tal como la uña negra del hombre—sin razón aparente—. El lector comienza a sentir inquietud, aunque todavía es sosegada y silenciosa; intenta justificar con razones prácticas el pequeño percance pero, poco a poco, la atmósfera se va tornando más densa, acompañando los intentos fallidos:

> En la repentina penumbra azul que lo envuelve parece absurdo seguir silbando, empieza a sentir como un calor en la cara, aunque parte de la cabeza ya debería estar afuera, pero la frente y toda la cara siguen cubiertas y las manos andan apenas por la mitad de las mangas, por más que tira nada sale afuera y ahora se le ocurre pensar que a lo mejor se ha equivocado en esta especie de cólera irónica con que reanudó la

> tarea, y que ha hecho la tontería de meter la cabeza en una de las mangas y una mano en el cuello del pull-over (p.293).

De aquí y en adelante, un artículo cotidiano se va transformando en un elemento agresivo, rebelde, pertinaz, que no permite al orden natural seguir su curso. El lector comienza a desconcertarse y perder la tranquilidad que acompañaba su lectura. Un miedo irracional, mucho mayor aún por tratarse de elementos familiares, comienza a invadirlo a medida que la lectura avanza y el protagonista lucha infructuosamente por cumplir su cometido. El personaje se ve envuelto en una absurda lucha titánica; sin embargo, el fenómeno insólito forma parte de la aparente estabilidad de lo familiar. Poco a poco, la atmósfera irreal continúa cubriendo, engrosando, asfixiando, literal y metafóricamente, hasta culminar de manera climática:

> [...] entreabre los ojos y ve las cinco uñas negras suspendidas apuntando a sus ojos, y tiene el tiempo de bajar los párpados y echarse atrás cubriéndose con la mano izquierda que es su mano, que es todo lo que le queda para que lo defienda desde dentro de la manga, para que tire hacia arriba el cuello del pull-over y la baba azul le envuelva otra vez la cara mientras se endereza para huir a otra parte, para llegar por fin a alguna parte sin mano y sin pull-over, donde solamente haya un aire fragoroso que lo envuelva y lo acompañe y lo acaricie y doce pisos (p.296).

Hemos comprobado de qué manera un objeto corriente se transforma en un elemento violento, al punto de asesinar al protagonista y crear en el lector una sensación de impotencia y pesadilla.

Pasemos ahora a examinar un cuento de Felisberto: "Historia de un cigarrillo", en el cual la situación se presenta de forma muy similar. La trama es aun más sencilla: un narrador personaje cuenta su infructuosa lucha para poder fumar un cigarrillo que se niega a ser fumado. Tan simple como eso; pero este indefenso objeto se ha rebelado y no permitirá que se ejerzan presiones que lo obliguen a cumplir el cometido de él esperado:

> Una noche saqué una cajilla de cigarrillos del bolsillo. Todo esto lo hacía casi sin querer. No me daba mucha cuenta que los cigarrillos eran los cigarrillos y que iba a fumar. Hacía mucho rato que pensaba en el espíritu en sí mismo; en el espíritu del hombre en relación a los demás hombres; en el espíritu del hombre en relación a las cosas, y no sabía si pensaría en el espíritu de las cosas en relación a los hombres.[6]

Los objetos tienen espíritu y vida propia; son aparentemente inocuos, pero toman decisiones desconcertantes. Tras varios intentos, la tensión aumenta a medida que aumentan los cigarrillos que el narrador fuma y que uno roto continúa eludiéndolo o eludiéndose mutuamente. Al decidirse a

sacar todos los cigarrillos, ofreciéndole el ultimo a su compañero, comprueba sorprendido que este se niega a tomarlo. La situación se torna cada vez más extraña y el otro personaje parece estar alejado de esta intervención misteriosa, inconsciente de lo esotérico del caso. Lo que hace interesante al cuento es la obsesión que hace presa del narrador, aun justificada por raíces sicológicas, coincide con el proceso animista que Felisberto persigue. El misterio sigue envolviendo, imbricando, inquietando al lector, aunque solo el narrador sea capaz de atribuirle capacidades sobrenaturales. El cuento permanece en una vaguedad que aumenta al agregar dos elementos más: el cigarrillo se comunica con los otros objetos: «La noche anterior había puesto el cigarrillo roto en la mesa de luz. La mesa de luz me pareció distinta; tenía una alianza y una asociación extraña con el cigarrillo» (p.98). Por otra parte, se escapa de las manos del narrador:

> Quise sacar el cigarrillo con tanta naturalidad que se me cayó de las manos. Me volvió la obsesión. Volví a reaccionar. Pero al ir a tomarlo de nuevo me encontré con que había caído en una parte mojada del piso. Esta vez no pude detener mi obsesión; cada vez se hacía más intensa al observar una cosa activa que ahora ocurría en el piso: el cigarrillo se iba ensombreciendo a medida que el tabaco absorbía el agua (p.98)

La anécdota pudiera parecer banal, y lo es, pero la atmósfera de inquietud es lograda a través de este simple objeto que se rebela y resiste y, si bien el cigarrillo no atenta contra el narrador como en el caso anterior, ha demostrado su completa autonomía, al igual a "El balcón" del mismo Felisberto, ha cometido un acto voluntario de autoeliminación. El lector siente que hay una intrusión del misterio en el mundo familiar y que los fenómenos insólitos coexisten con naturalidad dentro de lo habitual.

De otro lado, y como ya mencionáramos, un tema dilecto para ambos autores es la creación del doble, *Der Doppelgänger*. Nos dice Erich Stern al respecto:

> El tema del doble reaparece una y otra vez en la literatura: lo encontramos en E.T.A. Hoffman, Hans [sic] Heinz Ewers, Chamisso, Andersen, Dostoievski, Jean Paul, Oscar Wilde y otros. Al presentar las intuiciones conquistadas por el psicoanálisis, Rank trata de hacer comprensible este motivo del doble, en cuya tarea señala sus frecuentes presentaciones en niveles de cultura más primitivos y, de manera concurrente, la importancia que en ellos adquiere. Aparece como una emanación de vínculos narcisistas, de auto-enamoramiento, que, tal como en el niño, representa un papel de importancia entre los pueblos primitivos, y que también observamos en el individuo neurótico. La conciencia que el héroe tiene de su culpa

> lo obliga a trasladar la responsabilidad de ciertos hechos del yo a otro yo, el doble; su tremendo temor a la muerte lleva a la transferencia al doble. Para eludir este temor de la muerte, la persona recurre al suicidio, que sin embargo ejecuta sobre su doble, porque ama y estima demasiado su yo. Y por último, el doble representa la encarnación del alma. La interesante monografía muestra la importancia del psicoanálisis para la comprensión de las creaciones literarias.[7]

Las razones de la creación del doble, tal como expresa Stern, pueden ser múltiples y variadas., Este recurso presenta varias facetas y puede encontrarse en situaciones que varían desde una división independiente y visible del yo ( sombra, reflejo, etc); figuras que se enfrentan entre sí como personas reales y físicas, de similitud externa poco común y cuyos senderos se cruzan; o el caso del yo que se yergue como aparición misteriosa; el doble representado por un espíritu o fuerza esotérica; el caso de doble conciencia, es decir. la representación por la misma persona de dos seres distintos separados por la amnesia; el doble como calco exacto (mismo nombre, fecha de nacimiento y parecido físico); el doble producto de la paranoia, etc. Aunque en ambos autores, encontramos diferentes expresiones del doble, nos detendremos a analizar una peculiar creación basada en la identificación total con otro ser no humano; una migración del alma de uno a otro en una peculiar metempsicosis.

En "Axolotl", Cortázar postula una relación muy profunda entre los ajolotes y el hombre, particularmente entre un narrador protagonista y un batracio mexicano, para culminar en una obsesión que toma la forma de anagnóris, por la cual el hombre descubre para siempre que el otro es él. Nos dice Lagmanovich:

> Hay cuentos en que lo presenciado, relatado o rememorado se transforma en la dirección de la desrealización, es decir los hechos "reales" se van modificando hasta tornarse "fantásticos", evolucionan en la dirección de "otra realidad"; y hay cuentos en los que ocurre casi el reverso exacto, es decir, que la realidad es identificada desde el primer momento como "realidad fantástica" y lo presentado evoluciona, si no en dirección de la realidad "real", por lo menos en el sentido del *cómo* de esa realidad fantástica cuya existencia se ha comenzado por postular [...] al segundo pertenece "Axolotl".[8]

Aunque es cierto que desde el primer momento el lector intuye la presencia de una realidad "irreal", no coincidimos en llamarla "fantástica", ya que el propio autor se niega a aceptarla como tal. Estaríamos pues, enfrentados a otra dimensión de la realidad, una dimensión pocas veces

accesible para la mayoría, pero que existe inmersa dentro de esa realidad cotidiana que nos rodea.

El narrador protagonista nos cuenta de qué manera empezó su obsesión por los axoltl que "son formas larvales, provistas de branquias, de una especie de batracios del género amblistoma".[9]

El párrafo inicial sintetiza toda la historia a relatar: "Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardin des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl" (p. 282). El resto del relato es un despliegue verbal destinado a dar sentido a lo arriba mencionado, mostrándonos el proceso experimentado hasta llegar a la revelación.

Como lectores nos sentimos inquietos al ser testigos de una extraña obsesión que crece vertiginosamente y que va anulando la condición humana del protagonista. Nos preguntamos el por qué de esa identificación con un ser tan ajeno al hombre. Y son precisamente esa selección, esa aceptación irrefutable de su destino de axolotl (o ajolote) las que dan por resultado un clima sobrecogedor, donde la imposibilidad de comprensión se enfrenta a la docilidad —y hasta felicidad— con que el protagonista lo asume: "No eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo"(p. 383). Y más adelante: "Ahora sé que no hubo nada de extraño, que eso tenía que ocurrir" (p.383). En una sutil descripción el narrador nos va llevando por el proceso de transformación mental, por la asunción de un *fatum* incuestionable e irreversible, hasta llegar a la anagnórisis:

> Ellos y yo sabíamos. Por eso no hubo nada extraño en lo que me ocurrió. Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía muy de cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí (p. 384).

La historia concluye con un hecho, no por anunciado menos terrible: "Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa" (p.385).

Este cuento, sin mencionarlo explícitamente, nos enfrenta a fuerzas oscuras que coexisten con nuestra realidad, fuerzas que luchan por imponerse y provocan esa "inquietante extrañeza" que menciona Freud y que se vuelve más sobrecogedora porque la posibilidad que esto suceda está latente. Estos seres no son un símbolo, como el insecto kafkiano, sino una realidad próxima y tangible y por ello mismo amenazante y turbadora.

A continuación analizaremos un cuento de Felisberto que tiene en su esencia gran similitud con el cortazariano. Se trata de "La mujer parecida a

mí", el cual plantea también una comunión de identidades, una especial transubstanciación entre un hombre y un caballo. Aunque estamos frente a un animal más cercano a lo humano, no deja de inquietarnos la seguridad con que el protagonista asegura haber sido un equino en otra época y la ambigüedad que permea el relato, por la cual se nos plantea la elección entre la realidad y el sueño. Dice Rosario Ferré:

> Las metamorfosis de Felisberto son metamorfosis metafóricas, que no toman lugar (a excepción de "El acomodador") en un sentido concreto. Son expresiones lingüísticas que simbolizan estados psicológicos angustiantes, según éstos son experimentados por los narradores.[10]

Si bien estamos de acuerdo con la opinión de la crítica, no podemos sustraernos a la duda que surge de las palabras con que el narrador asegura su anterior condición:

> Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo. Al llegar la noche ese pensamiento venía a mí como a un galpón de mi casa. Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo.[11]

Todo el relato trata de las vicisitudes de un caballo que pasa de amo en amo, al mejor estilo de la novela picaresca española. Pero estas memorias son evocadas por un hombre que había sido caballo o ¿lo continúa siendo? Es difícil delimitar en qué momento el personaje pasa de un estado a otro. De todos modos, al igual que el personaje de "Axolotl", es la mente de un hombre la que construye el discurso: "En este instante, siendo caballo, pienso en lo que me pasó hace poco tiempo, cuando todavía era hombre"( p.87).

Es por esta imposibilidad de marcar los límites de tiempo, espacio y especie, que sentimos la misma extrañeza que nos despertara "Axolotl" y la misma sensación de incertidumbre. En el cuento felisberteano la otra identificación se da entre el caballo-hombre y una maestra "parecida a mí". En esa ambigüedad transcurre la historia, un ir y venir del pensamiento, un collage de recuerdos y sensaciones que despistan al lector y no le permiten tomar partido por la realidad o el sueño. Es sabido que los cuentos de Felisberto no importan por la coherencia argumental, sino por la atmósfera creada y, en este caso particular, por la extraña ternura que el narrador-caballo despierta en la maestra que se le parecía. Al igual que en Cortázar, la metamorfosis de su ser en caballo tiene reminiscencias kafkianas, excepto que Gregorio Samsa, personaje de *La metamorfosis*, no vuelve nunca a su condición humana y en este caso, supuestamente, el narrador la ha recuperado y solo queda el recuerdo de haber sido caballo.

De todas maneras, para nuestra finalidad, no interesa que el hombre se haya convertido en axolotl o que el caballo haya vuelto a ser hombre; importa sí, el hecho de la transformación en algún determinado momento; importa esa potencialidad de metamorfosis que aparece en una realidad cotidiana marcada por la lógica; importa la apertura a un mundo no regido por límites racionales e importa, finalmente, la similar cosmovisión de estos autores y su rebelión frente a quienes quieren marcar su obra con parámetros decimonónicos.

Habíamos subrayado anteriormente la preeminencia del elemento urbano en estos dos autores. Las vivencias de sus personajes se contextualizan en ciudades (muchas veces innominadas) y casas misteriosas habitadas por seres grises y anodinos, pero que experimentan situaciones insólitas. Es por ello que la casa, como hábitat, ocupa un lugar preponderante en su universo narrativo: es centro y cómplice; refugio y enemiga; cueva y útero, pero también motor generador de dislocamientos vivenciales. Proliferan los ejemplos en la obra de estos dos rioplatenses. Hemos seleccionado dos cuentos muy representativos donde la casa se autonomiza, se rebela hasta erigirse como personaje protagónico.

"Casa tomada" de Cortázar nos presenta una historia elemental: dos hermanos que viven solos en una vieja casa heredada de antepasados; algo o alguien la invade y los personajes huyen de ella sin cuestionamientos. Otra historia banal en la que las acciones rutinarias constituyen la mayor parte del discurso. Por medio del narrador-protagonista nos enteramos de la monótona existencia de esta pareja en esa casa que poco a poco se fue posesionando de sus vidas, abortando toda realización personal fuera de la misma:

> Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse. Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete, y a eso de las once yo le dejaba a Irene las últimas habitaciones por repasar y me iba a la cocina. Almorzábamos a mediodía, siempre puntuales; ya no quedaba nada por hacer fuera de unos pocos platos sucios. Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y cómo nos bastábamos para mantenerla limpia. A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos[12]

A pesar de la atmósfera gris y tediosa que rodea a los hermanos, intuimos que fuerzas hostiles pugnan por penetrarla. De forma sutil y velada el texto da a entender una tortuosa relación entre ellos. Distintas interpretaciones se han formulado sobre este cuento: el pecado original, la caída y la expulsión del paraíso. Aun así, y más allá de todo ello, nos interesa resaltar el elemento inquietante que sobrevendrá y sorprenderá al lector (no así a los hermanos quienes lo aceptan sin resistencia):

> Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. [...] Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:
> -Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo.
> [...]
> -Entonces —dijo recogiendo las agujas— tendremos que vivir en este lado. (pp. 108-109)

Esta reacción pasiva y conformista perturba al lector que intenta develar un misterio para el cual no tiene ninguna pista. Los protagonistas no nombran al invasor, lo aceptan en silencio y en ese silencio se apoya todo el relato. El narrador calla respecto a lo que supuestamente sabe; y aunque se formulen diversas hipótesis; se intenten contestar interrogantes, la seducción de la historia está, al decir de Felisberto, en "lo que no se sabe". El propio Cortázar ha comentado al respecto de relatos como "Casa tomada":

> Captan algo incomunicable que el lector comparte como una experiencia autónoma, casi sin puntos de apoyo en los caracteres o las situaciones de vida cotidiana... Estamos en un circuito cerrado, poseídos por fórmulas verbales que, al ser invocadas, desencadenan en nosotros la misma secuencia de acontecimientos psíquicos que se desencadenó en el autor.[13]

Una vez "tomada" la casa, el relato transcurre con la misma ambigüedad con la que fue descrita la intromisión de las fuerzas hostiles. Nada parece perturbar la vida de los protagonistas y, por ende, lo que más inquieta al lector es esa aceptación de lo desconocido como un hecho natural y lógico. La vida se fue simplificando, la limpieza se limitó al reducto que habitaban y, ni siquiera la pérdida de espacio y objetos queridos, modificó su carácter. El silencio se apoderaba de todo y se volvía el cómplice de lo desconocido: "[...] cuando tornábamos a los dormitorios y al living, entonces la casa se ponía callada y a media luz [...]"(p. 110). La invasión llegará a su clímax cuando los ruido avancen de su lado de la puerta de roble:

> Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. [...]Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le

> ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada (p.111).

De tal manera se cierra el relato, dejando al lector con la sensación inquietante de lo irresoluto: ¿quiénes eran las fuerzas hostiles? ¿Por qué tomaron la casa? ¿Por qué esta invasión fue aceptada como un destino trágico? ¿Fue acaso un castigo ejemplar? Estas y tantas otras interrogantes nos inquietan al tratar de aplicar un criterio lógico a lo inexplicable. Y es, en definitiva, esa extrañeza que permea todo el discurso la que prueba la teoría cortazariana de una realidad que trasciende los límites de la razón y da por tierra, de forma categórica, siglos de pensamiento cartesiano.

En el universo felisberteano, tal como mencionáramos, las casas también ocupan un lugar preponderante. El cuento al que nos referiremos es "La casa inundada", un extraño relato, donde la enorme mansión de la señora Margarita es un universo autónomo, en el que reina el agua. Es uno de los cuentos más sobresalientes de la producción felisberteana y, por su insólito argumento, ha sido pasible de clarificarlo como surrealista. No interesa, como dice el propio Cortázar, si Felisberto recibió influencia de la escuela de Breton, solo importa destacar la atmósfera onírica que campea por su discurso. El argumento puede sintetizarse de la siguiente manera: el narrador recuerda sus visitas a la casa inundada de la señora Margarita. Todo gira dentro de la órbita de los recuerdos, a los que vive entregada la protagonista. Después de haber perdido su marido en Suiza, hace desecar una fuente para convertirla en isla y pasearse en bote por la avenida del agua que la rodea. Inunda su casa de agua (de ahí el título, literal y metafórico) y contrata los servicios del narrador para que escriba lo que ella ha contado. Este se convierte entonces en narrador-escritor-botero y se siente atraído por la insólita personalidad de la mujer que conjuga lo grotesco y lo mítico. El relato permite una serie de interpretaciones, enfatizando el valor simbólico del agua. De todos modos, lo que interesa a nuestro propósito es la autonomía y preponderancia de la casa y la influencia que tiene en sus personajes. La idea de casa como refugio aparece en la siguiente cita, en la que se muestra cómo el lugar en que se mora puede convertirse en un espacio que evada las imperfecciones del mundo exterior:

> Y al final me dijo [Alcides] que ella había mandado inundar una casa según el sistema de un arquitecto sevillano que también inundó otra para un árabe que quería desquitarse de la sequía del desierto.[14]

Además de ser un espacio que se acomoda a las necesidades de aquel que la habita, hay una referencia explícita a su identificación con los seres humanos, por el hecho de poseer una historia y desempeñar diversas funciones a lo largo de su existencia:

> Y me gustaba saber que aquella casa, como un ser humano, había tenido que desempeñar diferentes cometidos: primero fue casa de campo; después instituto astronómico; pero como el telescopio que habían pedido a Norte América lo tiraron al fondo del mar los alemanes, decidieron hacer, en aquel patio, un invernáculo; y por último la señora Margarita la compró para inundarla.( p.255).

Otro hecho que le da vida y la hermana con los hombres es su descripción como organismo vivo, cuando María le reclama al hombre del agua : "Ya sabes tú que no puedes tener a la vista estos caños retorcidos. A ella [la señora Margarita] le parecen intestinos..." (p.260)

Y así la casa lo es todo: receptora y recipiente; transmisora de vivencias; contenedora de recuerdos. Es seguridad y capricho; fortaleza y puente; cómplice y rival. Otro ser inanimado que se erige en portavoz de su personaje y encierra en sus muros el misterio, un misterio que no podrá ser develado por el lector. Este participará de los ritos y ceremonias que en ella se realizan, será testigo de extrañas inclinaciones, de escrituras secretas, pero el verdadero secreto de José y la señora Margarita quedará para siempre encerrado entre sus paredes impregnadas por el agua de los recuerdos.

Dos casas protagonistas; dos mundos diferentes; dos historias unidas por el común denominador de lo desconocido y una única manera de entender la otra realidad.

Hemos intentado en este breve estudio demostrar las profundas coincidencias que aparecen en la producción de estos escritores. Nos hemos limitado a algunos ejemplos, pero los lectores reconocerán en el total de su obra una percepción aguda de la realidad, un sentimiento compartido frente a los hechos que transponen los límites de lo racional y, por sobretodo, una capacidad poco común de coquetear con el misterio y llevarnos a la inquietante revelación de que este mundo es una visión microscópica de otro universo rico, calidoscópico e infinito.

**Notas:**

[1] Julio Cortázar. "Carta en mano propia", *Novelas y cuentos*. Selección, notas, cronología y bibliografía: José Pedro Díaz. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, p.xi

[2] Julio Cortázar. "Algunos aspectos del cuento", *Casa de las Américas* (La Habana), II, 15-16 (1962-1963), 3-14

[3] Felisberto Hernández. "Explicación falsa de mis cuentos", *Obras Completas*. Montevideo: Arca, 1981-1988. Vol III, p.67. El subrayado es nuestro.

[4] En "Del cuento breve y sus alrededores", Cortázar se refiere a una conversación con Ana María Barrenechea en la que esta le reprocha amistosamente un exceso en el uso de la primera persona: "Llegamos a la hipótesis de que quizás la tercera actuaba como una primera persona disfrazada, y que por eso la memoria tendía a homogeneizar

monótonamente la serie de relatos del libro". Remitimos al lector a *Último round.* Bogotá: Siglo XXI editores, 1990, Vol. I, p.64.

[5] Julio Cortázar. "No se culpe a nadie". *Cuentos completos.* Buenos Aires: Alfaguara, 1997, Vol. I, p. 293.

[6] Felisberto Hernández. "Historia de un cigarrillo". *Obras completas.* Montevideo: Arca, 1981, Vol I, p. 97.

[7] Eirich Stern. Crítica de *Der Doppelgänger* de Otto Rank, en *Die Literatur*, XXIX, 1926-1927. Citado en Otto Rank, *El doble.* Buenos Aires: Ediciones Orión, 1971, p.22.

[8] David Lagnamovich. "Prólogo: para una caracterización general de los cuentos de Julio Cortázar", en *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar.* Barcelona: Ediciones Hispam, 1975, p.18

[9] Julio Cortázar. "Axolotl". *Cuentos completos.* Buenos Aires: Alfaguara, 1977, Vol I, p.282

[10] Rosario Ferré. "El acomodador". *Una lectura fantástica de Felisberto Hernández.* México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p.60.

[11] Felisberto Hernández. "La mujer parecida a mí". *Obras completas.* Montevideo: Arca, 1982, Vol II, p.86

[12] Julio Cortázar. "Casa tomada".*Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara, 1977, Vol I, p.107

[13] Julio Cortázar. *Bestiario.* Buenos Aires: Sudamericana, 1951, p.11

[14] Felisberto Hernández. "La casa inundada". *Novelas y cuentos.* Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, p.137

# Mundo Raro

# Anhelo de Dios

*Marco Martos*

Como ojo de agua, como quietud, como noche,
como ojo de agua en la quietud de la noche,
como espera, como terrible espera
en medio de las dunas bajo el sol de fuego,
como nada, como todo,
como incertidumbre
en la mañana brumosa,
como negación, como miedo,
como vacío acongojado,
como simplicidad venturosa,
como límite,
ahí donde el desierto advierte las palmeras,
como azul del mar que se junta al cielo.

¿Por qué el día es tan largo?
¿Por qué un minuto se parece a otro?
¿Por qué en la oscuridad llueve fuego?
Nadie contesta mis preguntas,
nadie dice nada en su hielo.
Permanezco solo
en lo más alto de la escollera
tiritando en las ventiscas
bajo la rosa de los vientos.

MARCO MARTOS

Dios parece una alta montaña inmarcesible,
inimaginable por la memoria humana

Se cae mi casa a pedazos,
se cae mi choza menesterosa,
se cae mi tienda de campaña
clavada en la arena,
se caen mis afectos
o quedan como humo congelado,
como bruma,
como oscuridad,
cae la noche,
solo escucho el latido animal
del reloj que continúa,
tanteo en la niebla,
sombras, fantasmas
que mis dedos adivinan.

No hay nada más oscuro que esta soledad.
Dios ¿se apiadará de nosotros?

He sacado de mi alma
los mejores oropeles,
los inútiles documentos,
la historia tan importante.
He dejado una flor,
una humilde hortensia
para recibir a Dios,
si viniere.

En mi mismo corazón
la desolación crece,
hay cactos, piedras calcinadas,
sal en esa tierra roja.
Dios no está. Lo siento tan lejos.
Es muy dura su prueba.
Limpio como puedo la casa,
limpio el corazón,
limpio la palabra,
limpio la ventana
para que Dios entre.

Permanezco reposado,
firme en lo que puedo,

## ANHELO DE DIOS

inmóvil,
con un cirio en la mano
y los ojos cerrados,
diríase una estatua
que vencida de cansancio
muy de rato en rato
parpadea.

Esa manzana que me alcanzan
por la reja,
esa música de guitarras
que se escucha en el patio,
los gritos de los niños
subiéndose a los árboles,
son el pulso de la vida
que siempre marcha,
la presencia de Dios
en lo sencillo,
el misterio de lo bien hecho
que parece fácil.

Sin Dios los caminos anchos
se tornan estrechos,
la libertad, servidumbre,
el descanso, trabajo,
se confunden la guerra y la paz,
alegría y tristeza,
angustia y felicidad,
la grandeza se vuelve vanidad
y todo alivio, aflicción de espíritu.

Dos caminos se ofrecen al piadoso
en el bosque de los sentidos
y de la inteligencia.
Uno medita sobre Dios y sus poderes,
y otro simplemente lo contempla.
El primero se explica en los púlpitos,
el segundo ni siquiera sabe su nombre.
Escojo el camino menos transitado.
Esa es la única diferencia.

No importa que Dios no se manifieste,
no importa que no responda a mis reclamos,
Dios es incomprensible,

su providencia, infinita,
para mi amor desesperado.

Dios es superior a todas las criaturas
y no puede el alma mirarle,
salvo en la oración que la empina
por encima del común de los humanos.

De un modo sencillo, suave, quieto,
conoce el alma la verdad eterna,
no necesita ni discusión ni reflexión
como el ave que está en el aire
no se pregunta nada sobre el espacio
en que se mueve.

Cristo es el camino,
el medio más perfecto
de llegar al Dios.
Decirlo no basta,
ponerse de hinojos, tampoco,
ponerse de hinojos, decirlo,
sentirlo en el alma
en plena oración
es el primer paso del camino
que llega a la morada de Dios.

Así como al llegar al puerto
cesa la navegación,
el alma que busca a Dios
y se fatiga en sus trabajos,
en siendo recibida
conoce la quietud.
Y ese es su contento
y no necesita probanza.
Vive en la pura contemplación.

No ahorro los trabajos,
pero en ellos me siento perdido.
Espero la misericordia
de Dios mismo y su bondad.
Solo no llego a ninguna parte,
necesito dirección.

## ANHELO DE DIOS

Tengo inquietud, tengo fatiga,
desazón.
No guardo humor melancólico,
no guardo sequedad,
poseo amor a Dios,
quiero que me encuentre,
que me lleve en su rebaño,
entropado,
como humilde servidor.

Cuando habla Dios al hombre
le suspende el entendimiento,
le toma la palabra de la boca
y lo deja gozar sin saber bien
cómo y por qué goza.
El alma se abrasa de amor
y no entiende lo que ama,
no entiende lo que escribe,
no entiende lo que dice,
salvo que nada en la fuente del amor.

Estar conforme con Dios
es yugo suave que da
una serenidad interior,
luz divina, secreta senda,
suma felicidad de la perfecta paz.

Anhela a Dios mi corazón huraño,
anhela a Dios el que nada desea,
el más simple quiere que Dios lo vea,
anhela a Dios el hombre más extraño.

Más se le quiere en medio del desierto
que caminando en la ciudad dorada,
entre las dunas en blanca alborada,
oyendo pájaros en su concierto.
Viendo así el mundo parece perfecto,
se acomodan tan bien todas las partes,
tienen las manos de Dios buenas artes,
grandeza su bondad y su intelecto.

A Dios me apego con toda mi fuerza,
no hay nada en el mundo que me tuerza.

MARCO MARTOS

Que no haya tribulaciones que me aparten
del camino verdadero.
Señor, que la soberbia no dañe
la humildad que me diste,
que tome con prudencia
el alimento justo,
que en todo sea razonable
con la gente,
que sea como tú quieres
un hombre bueno.

El alma es el centro,
la morada y el reino de Dios.
Debe permanecer
limpia y pacífica,
vacía de afectos
y hasta de pensamientos.
¡Es difícil!
Pero así lo quiere el Creador.

Tiene el alma magnífico castillo,
en verdad, una divina fortaleza
de paredes construidas con destreza,
día a día con cuidadoso brillo.

No penetran los fieros enemigos,
fracasan sus negras acechanzas,
dentro se rezan finas alabanzas
a Dios que nos regala estos abrigos.

Bien se soportan las tribulaciones,
desdichas que aparecen cada día,
protegidos por Dios y su porfía,
por la fuerza que dan las oraciones.

La alabanza de Dios es la materia
que saca al hombre de su gran miseria.

Vuélvete a quietar siempre que te alteres,
haz un trono de paz
en el centro de tu alma,

un mar de tranquilidad que aguarde
la divina gracia.

Halla al Señor en lo áspero profundo,
en cada situación de sufrimiento,
en medio de la caricia del viento,
explicándote cómo esta hecho el mundo.

Hallan Señor, el mar con sus mareas,
el sol iluminando lo más denso,
la clara luna en su bello ascenso,
la gente que discurre en las aldeas.

San Francisco hablaba con el lobo,
pues el Señor aquello permitía,
sigue el camino, santa tu porfía,
pronuncia la oración, deja tu adobo.

Mira en lo alto a las lucientes estrellas,
parpadean olvidando querellas.

El camino interior tiene sus dudas,
aflicciones, perplejidades diarias,
fatigas súbitas entreveradas
con enormes desmayos.
Rezar es la mayor felicidad,
Dios ofrece divina presencia,
mendigos, solo tenemos harapos,
humilde fe le damos.

El patriarca Noé, llamado loco,
en el indómito mar navegaba,
sin velas, sin los remos, ignorando
qué quería el Señor,
atento a la divina voluntad,
rodeado de los grandes animales
que todavía viven en el mundo.
Lo bendijo nuestro Dios.

Procura no afligirte ni volver
a lo que hacías el día de ayer,

calla, ponte en la divina presencia,
firme camina a ciegas.

San Agustín se decía ovejuela
perdida en un industrioso discurso,
laberinto casi diario, recurso
de quien solo conoce su parcela.

Buscaba a su Señor por calles, plazas,
en los discursos de los hombres sabios,
nada encontraba en aquellos labios
discurriendo serenos en terrazas.

Cavó entonces muy dentro de su alma,
modesto desocupó esa caverna,
entró la luz, divina linterna,
conoció a Dios que le ofreció su calma.

La ovejuela ingresó en su rebaño,
libre de tentación, de cualquier daño.

Cuando Santo Tomás, Doctor Angélico,
escribió sobre los ciegos y necios,
dijo que en sus devaneos y aprecios
buscaban a Dios como el famélico.

Querían encontrarlo en cualquier parte,
clamando, suspirando por su presencia,
lo único que tenían era ausencia,
las ganas de tenerlo, ningún arte.

Estos ciegos buscaban el instrumento
que tenían en la propia morada,
aun subiendo estaban de bajada,
gastaban energías en su intento.

Pierde su vida el hombre justo,buscando a ciegas solo halla
disgusto.

Cristo, Señor,
enseñó a todos la perfección,

## ANHELO DE DIOS

que la amemos
es lo que desea,
en especial si somos
ignorantes y pequeños,
y eso es lo somos
con todo nuestro saber.

Todas las formas
con que concebimos al Señor,
no son ellas Dios,
que no admite
ni imagen ni forma.

La oración tierna, regalada, llena
de bondad y de buenos sentimientos
da a los que rezan muy buenos momentos,
es la confianza del mismo Dios, plena.

Existe otra oración oscura, seca,
desolada, tentada y tenebrosa,
que amilana a la gente temerosa,
a los mismos beatos y a quien peca.
Quienes escogen el primer camino,
buscan la devoción suave, sensible,
los fuertes eligen rúa invisible,
combaten sus pasiones y al destino.

Al débil Dios lo quiere como a un niño,
guarda para el más fuerte más cariño.
Se vale el Señor de las sequedades,
desea que conozcamos desaliento,
que nos parezca muy largo el momento,
que veamos distantes sus bondades.

Si supiéramos lo que hace en nuestra alma,
la presunción sería nuestra reina,
satisfacción la dama que la peina,
perderíamos por siempre la calma.

Así metidos en ese desierto,
ignorando el sentir de Dios secreto,
con rezar que dura y que es discreto,
esperamos su bondad en lo incierto.

MARCO MARTOS

Sólo vemos nuestra enorme ignorancia,
la noche oscura, su áspera fragancia.

El fruto no se ofrece fácil
a quien sale de la oración.
El labrador siembra en un tiempo
y coge en el otro.
Dios te ayudará a resistir
las tentaciones
y cuando menos lo pienses,
cuando estés olvidado de ti mismo,
te dará santos propósitos
y más eficaces maneras
de servirle.

Las sequedades sirven
para perseverar
en la oración,
ofrecen un tedio
por las cosas del mundo,
permiten ver errores,
reprenden en las caídas,
estimulan la voluntad
de padecer
por las culpas,
avivan el deseo
de hacer la voluntad
de Dios.

La paz, la humildad,
la mortificación,
la confianza en Dios,
la sumisión y desapego
de todas las criaturas,
crecen en la sequedad,
son pimpollos que nacen
de la oración.

No creas que la oración tenebrosa,
seca en su fe, muy seca en su ignorancia,
no destila para Dios su fragancia,
pues en la noche oscura abre la rosa.

## ANHELO DE DIOS

Cuidado pone Dios en el pimpollo
que nace en medio del mismo desierto,
más hermoso le parece lo incierto,
la flor más temblorosa del cogollo.

Así el pimpollo, lumbre delicada,
cambia muy levemente oscura noche,
derrama sus olores con derroche,
impregna de alegría la alborada.

El alma, un leño que se va quemando.
Dios, el fuego, al que se va sumando.

Dos modos tienen las negras tinieblas,
las infelices nacen del pecado,
conducen al cristiano al precipicio
y ahí lo desbarrancan.
Las segundas se enseñorean dentro,
el Señor las cultiva en nosotros
para fundar el alma. Son dichosas,
iluminan, fortalecen con su fuerza.
No te turbes ni aflijas
ni te desconsueles en lo tan oscuro,
persevera en la oración. Dios lo quiere
con su gran misericordia infinita,
te abre la senda interior que conduce
al mismo Paraíso.

Dios construye su trono en las tinieblas,
en lo profundo coloca la luz,
antes ofrece al cristiano una cruz,
anhela que la lleve entre las nieblas.

Sufriendo con resignación se aprende,
se conoce el camino de quietud,
y así, ganado por mejor virtud,
se encaminan los pasos más allende.

La luz hermosa que crece en el alma,
es también árbol de sabiduría,
flor del amor más santo. Dios se fía,
del ser iluminado, le da calma.

MARCO MARTOS

Sin presente, pasado ni futuro,
el hombre en Dios consigue ser más puro.

Si cambias tus sentidos con firmeza,
mortificando apetito diario,
en agradable trabajo voluntario
en que te empeñas con toda agudeza,

purgará Dios malas inclinaciones,
desordenados apetitos, vana
complacencia, la estima que te gana,
tus inútiles viejas vocaciones.

Limpiará con cuidado los resquicios,
sacará todas las hierbas malsanas,
dejará lo mejor: tus filigranas
que te defendieron de grandes vicios.

Sabe Dios modificar los defectos
y llevarnos por los caminos rectos.
Prepara tu corazón
como un blanco papel
donde pueda la divina sabiduría
formar los caracteres a su gusto.

Sabrás del desamparo de las criaturas,
los demás verán tus angustias,
mar de dolores,
penas interiores,
esa sequedad de potencias
que te quitará la voz
y hasta el pensamiento más íntimo
de nuestro Señor.

No conocerás ni consuelo,
ni cielo, ni luz,
pensarás que en la ardua tiniebla,
harás tu morada para siempre,
y durará tanto y tanto y tanto
ese momento
que envidiarás a la piedra calcinada
porque ella siquiera frecuenta el fuego
aunque vive en la desdicha.

## ANHELO DE DIOS

¡Ah, las enemigos invisibles!
¡Ah, sus sugestiones libidinosas!
¿Cómo llegar a Dios con tanta impaciencia,
con tanta soberbia en el corazón?
Expulsa la tibieza, el tedio y el fastidio
por las cosas de Dios.
En el desamparo más grande
parece que no existe Dios,
pero está cuidándote sin que tu lo veas,
sabe perdonarte, llevarte a la quietud,
a la suprema paz interior.

Es Dios quien purifica al alma llana
con lima sorda de la tentación,
bien la utiliza como una ocasión
de sacar todo lo que la empantana.

Fuera soberbia, fuera avaricia,
fuera la escoria de la vanidad,
queda solamente la sequedad,
libre por siempre de cualquier malicia.
Cree el alma que el eterno castigo
lo recibe en su propia morada,
queda perpleja, queda embarazada,
indaga en vano un consejo amigo.

La fineza de la misericordia
divina la conduce a la concordia.

La tentación es la paradoja
que nos lleva al mismo Dios.
Despréciala con sosegada disimulación,
no la escuches, mantén tu paz.
La mayor tentación
es estar sin tentación
porque eso te da vanidad.

Con una soledad, total olvido
de las cosas más vanas de este mundo,
llega el alma por fin a lo profundo,
se interna en el mar desconocido

que Dios mismo le tiene preparado,
adobado con sufrimiento, gañido
tan incierto del hombre descreído,
tal peñasco de lo alto desgalgado.

Perdida entre las cimas y en el lodo,
cuando navega el alma acongojada,
mantiene condición de enamorada,
con torpeza busca a Dios de cualquier modo.

Cuando menos espera lo encuentra,
se refocila en Dios, se alegra y adentra.

Mantén, Señor, mis velas desplegadas,
mantén a flote mi vieja barquichuela,
mantén volando mi débil hojuela,
mantén mis oraciones entregadas.
Mantén, Señor, mi fe en la tormenta,
mantén mi confianza en ti, mi amor,
mantén mi voluntad, no el temor,
mantenme lejos de lo que te afrenta.

Mantenme sutil, calmo, sosegado,
mantenme muy seguro de tus luces,
mantenme dispuesto a recibir cruces,
mantén mi seguridad de ser amado.

Mantén a tu servidor desdichado,
mantenme, que no quede desechado.

Silencio en presencia de Dios, total
olvido de asuntos de la vida,
resignación, paciencia, perseverancia.

¿Cuál es el fruto de nuestra oración?
No es la noticia de lo espiritual,
es padecer. Paciencia en el silencio,
paciencia en el centro de la afrenta,
paciencia, aun sumido en la impaciencia.

Piensa en San Juan de la Cruz que solía
sus temporadas pasar ayunando,

debajo del olivo meditando.
El verde entre sus ojos se extendía.

Las corrientes del río sin contratiempo
llevaban pensamientos y oraciones,
los afectos del santo, sus canciones,
trinos finísimos del propio tiempo.

Pronto estuvo en la noche más oscura,
prisionero de las torvas intenciones,
rápido escapó de los hombres bribones,
gracias a Dios y a su buena ventura.

Sigue San Juan con su pluma de plata
alabando al Señor que lo arrebata.
Teresa de Ávila, llamada santa,
con paradojas y contradicciones,
deja las recias argumentaciones,
extraña a Dios, lo adora y le canta.

Escribe de manera muy directa,
sin egoísmo ni falsa modestia.
Querer al Señor no era molestia
para la monja, sierva muy dilecta.
Santa Teresa alude sin reserva
a su arduo corazón atolondrado,
así alienta bien al desdichado
que ama a Dios en su noche más proterva.

Su prosa tan directa y corriente
junta con Dios a numerosa gente.

Blanca escritura de Santa Teresa,
blancura de paredes encaladas,
blancura de mesas fregoteadas,
blancura cegadora en su sorpresa.

Blancura de la tierra del camino,
blancura de la nieve con su manto,
blancura de la noche con su espanto,
blancura de los hombres con destino.

La blancura del niño que se tizna,
blancura de la lava por el aire,

blancura bamboleante al desgaire,
blancura vertical sobre la brizna.

Blanca bendición de Dios a Teresa.
Santidad de esa escritura traviesa.

Quieto, Miguel de Molinos rezaba
en el centro del desierto, extraviado,
rogaba a Dios muy triste, acongojado,
salir de ese lugar que lo quemaba.

La oscura noche llegaba y seguía
el calor atormentado al beato,
un frío sucedía sin recato,
Molinos persistía en su porfía.
Su vida prosiguió, su peripecia,
todo fue sufrir calculadas afrentas,
estiletes, refinadas tormentas,
hablillas ásperas de gente necia.

Murió Molinos. Dios lo tenga en algo,
que su gracia santifique al hidalgo.

Quédate en la quietud, el sosiego,
continúa en el silencio más pleno,
entrégate al Señor que es lo más lleno,
quede solamente tu desapego.

Habitúate al recogimiento,
a los mínimos actos que Dios quiere,
lo bueno vive bien, no es lo que muere,
haz que sea interminable el momento.

La ternura, la dulzura, los suaves
movimientos, mezclan naturaleza
con los actos más puros, son maleza
que dificulta el partir de las naves.

Nada observamos en la mar abierta,
es la ruta hacia Dios menos incierta.

¿Cómo es, Dios mío, la santidad tuya?
¿Qué significa vivir en tu seno?

## ANHELO DE DIOS

En el valle de lágrimas
casi nada sabemos.

El camino hacia Dios es complicado,
está dentro de nosotros y fuera,
es difícil acertar la manera
de llegar al meollo de lo amado.

Se inicia en la mañana de la vida,
pronto, en el final de la jornada,
sabemos todavía casi nada,
parecemos recién tomar la brida.

Todo tiempo andamos, peregrino,
buscando a tientas a Dios tan querido,
caemos, levantamos un quejido,
seguimos adivinando el camino.

Por la gracia de Dios luminiscente,
perdón pedimos, rogamos que cuente.

De muy poco nos sirve la palabra
que aprendemos los hombres, vacilantes,
es lo mismo mañana que lo de antes,
muy parejo el lenguaje descalabra.

Conocer bien a Dios es presuntuoso
con los verbos de lenguajes humanos,
vale más remitirse a los arcanos
que insistir en un acto muy vicioso.

Nombrarlo incluso me hace temeroso,
me da pavor ofenderlo con mi verso,
quisiera que mi lenguaje diverso,
incienso para el Todopoderoso,

semeje a una cascada trepadora,
deleitosa en la cima que adora.

MARCO MARTOS

Dios ofreció el silencio a los hombres,
principió por el silencio de palabras,
acalló luego los grandes deseos
y luego los pensamientos.

En silencio Dios habla con nuestras almas,
en su secreto e íntimo corazón,
amor de Dios, tiene pocas palabras
el amor verdadero.

Nosotros sólo tenemos palabras,
hablilla balbuceante de niños,
Dios penetra en los nuestros corazones
con toda su bondad.

Trae el silencio la resignación,
obliga a que se calle nuestro amor,
calla también a toda elocuencia,
amordaza al saber.

Conoce el alma la hediondez, miseria
de las pasiones que viven con ella,
conoce los abismos, la vileza,
y ama a Dios en su pena.

Oculta, sepultada, como muerta,
semeja al polvo, semeja a la nada,
es menosprecio y es menospreciada,
pero Dios mismo la ama.

Aliéntate, sé humilde,
abraza las tribulaciones santas,
combate a la soberbia que estimula,
quédate en lo más tuyo y pequeño,
húndete en la nada.

Vístete de la nada,
que ella sea sustento cotidiano,
que la miseria sea tu morada,
piérdete pues, gana.

## ANHELO DE DIOS

Como al principio, perdido, ¡Dios mío!
espero tu alta gracia.

El camino hacia Dios es complicado,
está dentro de nosotros y fuera,
es difícil acertar la manera
de llegar al meollo de lo amado.

Se inicia en la mañana de la vida,
pronto, en el final de la jornada,
sabemos todavía casi nada,
parecemos recién tomar la brida.

Todo tiempo andamos peregrinos
buscando a tientas a Dios tan querido,
caemos, levantamos un quejido,
seguimos adivinando el camino.

Por la gracia de Dios luminiscente,
perdón pedimos, rogamos que cuente.

# Otra voz

# Marianne Moore. Poemas

*Traducción de Valentino Gianuzzi (2004)*

Las más recientes ediciones de la obra de Marianne Moore (1887-1972), *Becoming Marianne Moore: The Early Poems* (2001) y *The Poems of Marianne Moore* (Nueva York, 2003), han demostrado que su poesía no era tan homogénea como se había pensado, sino que fue cambiando a lo largo de los años, aunque si bien estos cambios no son tan drásticos, sí son significativos. Así, tenemos que sus poemas iniciales son epigramáticos, por su concisión, ingenio, y el tono moral que, sin embargo, no está exento de una sutil ironía. A partir de los años veinte, Moore empieza a ampliar la extensión de cada poema y a hacer un uso más complejo de los recursos característicos de su obra: las citas textuales, que vuelven sus composiciones un pastiche de voces e imágenes, el tono prosaico y coloquial, así como los versos y estrofas que se estructuran por el número de sílabas. Nacen entonces sus poemas más conocidos: "Poetry", The Fish", "The Steeple-Jack", "A Grave", en los que la observación del detalle y la descripción parece ser lo más importante. Es este el periodo de gloria de la creación de Marianne Moore.

Luego de la muerte de su madre, con quien vivió casi toda su vida, Moore parece repetirse a sí misma y, salvo contadas excepciones, los poemas de las últimas décadas son un pálido reflejo de su obra anterior. Con todo, vista a la distancia, y a pesar de la censura que ha recibido por parte de la crítica feminista, no hay duda de que la poesía de Marianne Moore perdurará. La admiración de poetas tan disímiles como John Ashbery, Elizabeth Bishop o Paul Celan (quien la tradujo) es una muestra de su importancia.

TRADUCCIÓN DE VALENTINO GIANUZZI (2004)

Ezra Pound, en una de sus últimas apariciones públicas, rindió un homenaje póstumo a Moore leyendo "Qué son los años", poema que presentamos aquí y que demuestra que, incluso dentro de una retórica más convencional, Marianne Moore siempre encontraba un lugar para lo genuino.

Es una lástima que *The Poems of Marianne Moore* (editado por Grace Schulman), que debía reemplazar las ediciones anteriores de la poesía, sea tan deficiente, tanto por las desacertadas decisiones editoriales cuanto por la gran cantidad de erratas que presenta. Sin embargo, este libro es la única fuente para los dos primeros poemas que presentamos. El resto de los poemas son de *The Complete Poems of Marianne Moore*, (Londres, 1981), aunque hemos retirado el signo de interrogación en el título del último poema, como era la voluntad de la poeta.

*POLIPHONYC CRAFTSMAN, COATED LIKE A ZEBRA,*
*FLEEING LIKE THE WILD ASS, MOURNING LIKE A DOVE*

*You are not a candle but the light that is yourself—*
*Unseizable as moon and inescapable as sun*
*You are the transcendentalized criterion*
*Of forthright action in a stolid universe.*

*Dissonance is in the air: you are the orchestra.*
*Amusing animal, too bent upon your body's good*
*To make the gaping multitude your picnic food—*
*I shall not cavil at you for being perverse.*

ARTESANO POLIFÓNICO, VESTIDO COMO CEBRA,
HUYENDO COMO ASNO, PLAÑENDO COMO PALOMA,

No eres una vela, sino la luz de ti mismo—
Inalcanzable como la luna; como el sol, ineludible;
Eres el criterio vuelto trascendente,
De la acción inmediata en un cosmos impasible.

La disonancia está en el aire: tú eres la orquesta.
Te fijas tanto en tu cuerpo, gracioso animal,
Que no harás de esta multitud tu almuerzo—
No pondré reparos en que seas perverso.

*WE ALL KNOW IT*

*That silence is best: that action and re-*
*Action are equal: that control, discipline and*
*Liberation are bywords when spoken by an appraiser, that the*
*Accidental sometimes achieves perfection, loath we may be to admit it:*

*And that the realm of art is the realm in*
*Which to look for "fishbones in the throat of the gang." Pin-*
*Pricks and the unstereotyped embarrassment being the contin-*
*Ual diet of artists. And in spite of it all, poets ask us just what it*

*Is in them that we cannot subscribe to:*
*People overbear till told to stop: no matter through*
*What sobering process they have gone, some inquire if emotion, true*

*And stimulated are not the same thing: promoter request us to take our oath*

*That appearances are not cosmic: mis-*
*Fits in the world of achievement want to know what bus-*
*Iness people have to reserve judgement about undertakings. It is*
*A strange idea that one must say what one thinks in order to be understood.*

TODOS LO SABEMOS

Que el silencio es mejor: que la acción y la re-
Acción son lo mismo: que el control, la disciplina, y la liberación
son necedades si quien las menciona es un apreciador, que lo accidental
a veces alcanza la perfección aunque nos cueste admitirlo:

Y que el reino del arte es un reino en el que hay
Que buscar "huesos de pescado en la garganta del grupo".
Las molestias, las vergüenzas originales son la dieta conti-
nua de los artistas. Y a pesar de todo, los poetas nos preguntan

Qué hay en ellos que nosotros no podamos suscribir:
La gente sojuzga hasta que se le pide que pare: sin importar
Qué proceso hayan recorrido, algunos preguntan si la emoción
Real y la provocada no son lo mismo: los promotores nos piden que juremos

Que las apariencias no son cósmicas: los marginales
En el mundo del éxito quieren saber qué poseen los hombres
De negocios para reservarse un juicio sobre las empresas.
Es extraño que uno tenga decir lo que piensa para ser entendido.

*TO A PRIZE BIRD*

*You suit me well, for you can make me laugh*
*nor are you blinded by the chaff*
*that every wind sends spinning from the rick.*

*You know to think, and what you think you speak*
*with much of Samson's pride and bleak*
*finality; and none dare bid you stop.*

*Pride sits you well, so strut, colossal bird.*
*No barnyard makes you look absurd;*
*your brazen claws are staunch against defeat.*

TRADUCCIÓN DE VALENTINO GIANUZZI (2004)

A UN AVE DE PRESA

Me sientas bien, pues puedes hacerme reír
y no te ciega aquel rastrojo
que el viento envía desde el pajar.

Sabes pensar, y dices lo que piensas
con mucho del orgullo de Sansón y una desierta
determinación, y nadie se atreve a detenerte.

El orgullo te sienta bien, así que pavonéate, ave grandiosa.
No hay corral que te haga parecer absurda,
tus garras broncíneas se afirman contra la derrota.

*A GRAVE*

*Man looking into the sea,*
*taking the view from those who have as much right to it as you have to it yourself,*
*it is human nature to stand in the middle of a thing,*
*but you cannot stand in the middle of this;*
*the sea has nothing to give but a well excavated grave.*
*The firs stand in procession, each with an emerald turkey-foot at the top,*
*reserved as their contours, saying nothing;*
*repression, however, is not the most obvious character of the sea;*
*the sea is a collector, quick to return a rapacious look.*
*There are others besides you who have worn that look—*
*whose expression is no longer a protest; the fish no longer investigate them*
*for their bones have not lasted:*
*men lower nets, unconscious of the fact that they are desecrating a grave,*
*and row quickly away —the blades of the oars*
*moving together like the feet of water-spiders as if there were no such thing as death.*
*The wrinkles progress among themselves in a phalanx —beautiful under networks of foam,*
*and fade breathlessly while the sea rustles in and out of the seaweed;*
*the bird swim through the air at top speed, emitting cat-calls as heretofore–*
*the tortoise-shell scourges about the feet of the cliffs, in motion beneath them;*
*and the ocean, under the pulsation of lighthouses and noise of bell-buoys,*
*advances as usual, looking as if it were not that ocean in which dropped things are bound to sink–*
*in which they turn and twist, it is neither with volition nor consciousness.*

UNA TUMBA

Hombre que contemplas el mar,
robando el paisaje a aquellos que tienen tanto derecho a él como tú,
es parte de la naturaleza humana erguirse en el medio de las cosas,
pero en medio de esto, no puedes mantenerte;
el mar no tiene nada que ofrecer, salvo una tumba bien excavada.
Los abetos avanzan en una procesión, cada uno con una pata de pavo de color esmeralda en su cima,
reservados como sus contornos, sin nada que decir;
sin embargo, la represión no es el distintivo más obvio del mar;
el mar es un coleccionista, rápido en devolver una mirada rapaz.

Hay otros, aparte de ti, que han tenido esa mirada —
y cuya expresión ya no es una protesta; los peces no los investigan
pues sus huesos no han perdurado:
los hombres hunden sus redes, sin saber que profanan una tumba,
y se alejan remando aprisa —las palas de los remos
se mueven juntas como las patas de las arañas de mar, como si la muerte no existiera.
Los pliegues avanzan entre sí mismos en una falange—
hermosos, bajo patrones de espuma,
y desaparecen sin aliento mientras el mar murmura entre las algas;
las aves surcan el aire a gran velocidad, emitiendo silbidos como antaño—
el caparazón de tortuga se mortifica al pie de las colinas, moviéndose bajo ellas;
y el océano, bajo la pulsación de los faros y el sonido de las boyas,
avanza como siempre, como si no fuese un océano en el que las cosas tienden a hundirse—
en el que, si giran y se tuercen, no lo hacen con voluntad o conciencia.

*THE STEEPLE-JACK*

*Dürer would have seen a reason for living*
*in towns like this, with eight stranded whales*
*to look at; with the sweet sea air coming into your house*
*on a fine day, from water etched*
*with waves as formal as the scales*
*on a fish.*

*One by one in two's and three's, the seagulls keep*
*flying back and forth over the town clock,*
*or sailing around the lighthouse without moving their wings —*
*rising steadily with a slight*
*quiver of the body— or flock*
*mewing where*

*a sea the purple of the peacock's neck is*
*paled to greenish azure as Dürer changed*
*the pine green of the Tyrol to peacock blue and guinea*
*gray. You can see a twenty-five-pound lobster; and fish nets arranged*
*to dry. The*

*whirlwind fife-and-drum of the storm bends the salt*
*marsh grass, disturbs stars in the sky and the*
*star on the steeple; it is a privilege to see so*
*much confusion. Disguised by what*
*might seem the opposite, the sea-*
*side flowers and*

*trees are favored by the fog so that you have*
*the tropics at first hand: the trumpet-vine,*
*fox-glove, giant snap-dragon, a salpiglossis that has*
*spots and stripes; morning-glories, gourds,*
*or moon-vines trained on fishing-twine*
*at the back door;*

*cat-tails, flags, blueberries and spiderwort,*
*striped grass, lichens, sunflowers, asters, daisies —*
*yellow and crab-claw ragged sailors with green bracts— toad plant,*

TRADUCCIÓN DE VALENTINO GIANUZZI (2004)

*petunias, ferns; pink lilies, blue*
*ones, tigers; poppies; black sweet-peas.*
*The climate*

*is not right for the banyan, frangipani, or*
*jack-fruit trees; or for exotic serpent*
*life. Ring lizard and snake-skin for the foot, if you see fit;*
*but here they've cats, not cobras, to*
*keep down the rats. The different*
*little newt*

*with white pin-dots on black horizontal spaced-*
*out bands lives here; yet there is nothing that*
*ambition can buy or take away. The college student*
*named Ambrose sits on the hillside*
*with his not-native books and hat*
*and sees boats*

*at sea progress white and rigid as if in*
*a groove. Liking an elegance of which*
*the source is not bravado, he knows by heart the antique*
*sugar-bowl shaped summer-house of*
*interlacing slats, and the pitch*
*of the church*

*spire, not true, from which a man in scarlet lets*
*down a rope as a spider spins a thread;*
*he might be part of a novel, but on the sidewalk a*
*sign says C. J. Poole, Steeple-Jack,*
*in black and white; and one in red*
*and white says*

*Danger. The church portico has four fluted*
*columns, each a single piece of stone, made*
*modester by white-wash. This would be a fit haven for*
*waifs, children, animals, prisoners,*
*and presidents who have repaid*
*sin-driven*
*senators by not thinking about them. The*
*place has a school-house, a post-office in a*
*store, fish-houses, hen-houses, a three-masted*
*schooner on*
*the stocks. The hero, the student,*
*the steeple-jack, each in his way,*
*is at home.*

*It could not be dangerous to be living*
*in a town like this, of simple people,*
*who have a steeple-jack placing signs by the church*
*while he is gilding the solid-*
*pointed star, which on a steeple*
*stands for hope.*

## EL REPARADOR DE TORRES

Durero habría encontrado una razón para vivir
en un pueblo como este, con ocho ballenas
varadas a la vista; con el dulce aire de mar que ingresa
a tu hogar un buen día, desde aguas grabadas
con olas tan formales como las escamas
que cubren al pez.

Una tras otra, en parejas y tríos, las gaviotas
aún vuelan de aquí para allá sobre el reloj del pueblo,
o circundan el faro sin agitar sus alas —
ascendiendo constantes con un sutil temblor
del cuerpo— o graznando,
se agrupan ahí donde

un mar tan púrpura como el cuello del pavo real
empalidece hasta ser azul verdoso, cual Durero
tornaba el verde pino del Tirol al azul del pavo real
y a un grisáceo codorniz. Puedes ver una langosta
de veinticinco libras y, colgadas a secar, las redes
de los pescadores.

El soplido de la ventisca borrascosa arquea la yerba
de las marismas, y perturba las estrellas del cielo
y la estrella en la torre; es un privilegio contemplar
tanta confusión. Ataviadas con lo que podría
parecer lo contrario, las flores
y los árboles

de la ribera se favorecen con la niebla, y así
tenemos los trópicos en primer plano: la bignonia,
la dedalera, el antirrino gigante, una salpiglossis con
franjas y puntos; donpedros, calabazas, o
lunarias guiadas por hilos de bramante
de manera sigilosa;

espadañas, gladiolos, moras y
hierba rayada, líquenes, girasoles, ásteres, margaritas —
amarantos con hojas como tenazas, amarillos y de brácteas
verdes— petunias, helechos; lirios rosados y lirios
azules, tigridias; amapolas; alverjillas negras.
El clima no es
el adecuado para el baniano, el franchipaniero,
o los árboles de jaca; o para la exótica vida
reptil. La serpiente anillada y la piel de culebra son calzado,
si te place, pues aquí hay gatos, y no cobras,
para encargarse de la ratas. La pequeña
y tímida salamandra,

con sus puntos blancos sobre franjas negras horizontales
y espaciadas, vive aquí; y sin embargo no hay nada
que la ambición pueda comprar o pueda llevarse. El universitario
llamado Ambrosio se sienta en la ladera

con sus libros foráneos y un sombrero
y observa los barcos

adentrándose en el mar, blancos y rígidos, como
en un surco. Gustando de esa elegancia cuyo origen
no es la presunción, conoce de memoria la antigua casa
de verano con forma de azucarero, sus tablillas
entrelazadas, y la pendiente de la aguja de

la iglesia, desde la que un hombre de escarlata
deja caer una cuerda cual la araña teje un hilo;
él podría ser parte de una novela, pero en la acera
un letrero dice, en negro y blanco, C. J. Poole,
reparador de torres; y otro en rojo
y blanco dice

Peligro. El atrio de la iglesia posee cuatro columnas
estriadas, todas de una sola piedra, pero tornadas
más modestas por la cal. Este sería un albergue adecuado
para indigentes, niños, animales, prisioneros,
y presidentes que les han devuelto favores
a pecaminosos

senadores, al no pensar en ellos. El lugar
tiene un colegio, una oficina postal
en una tienda; pescaderías, gallineros, una
goleta de tres mástiles
en los astilleros. El héroe, el estudiante,
el reparador de torres, cada uno a su manera
se siente en su hogar.

No podría ser peligroso vivir
en un pueblo como este, de gente sencilla,
con un reparador que coloca letreros de peligro al lado
de la iglesia, mientras dora la estrella

de sólidas puntas que, sobre una torre,
representa la esperanza.

*WHAT ARE YEARS*

*What is our innocence,*
*what is our guilt? All are*
*naked, none is safe. And whence*
*is courage: the unanswered question,*
*the resolute doubt, —*
*dumbly calling, deafly listening— that*
*in misfortune, even death,*
*encourages others*
*and in it's defeat, stirs*

*the soul to be strong? He*
*sees deep and is glad, who*
*accededs to mortality*

*and in his imprisonment rises*
*upon himself as*
*the sea in a chasm, struggling to be*
*free and unable to be,*
*in its surrendering*
*finds its continuing.*

*So he who strongly feels,*
*behaves. The very bird,*
*grown taller as he sings, steels*
*his form straight up. Though he is captive,*
*his mighty singing*
*says, satisfaction is a lowly*

*thing, how pure a thing is joy.*
*This is mortality,*
*this is eternity.*

## QUÉ SON LOS AÑOS

¿Cuál es nuestra inocencia,
cuál nuestra culpa? Todos desnudos,
ninguno a salvo. ¿Y de donde proviene
el valor: la pregunta sin respuesta
la duda certera —que llama
en silencio, y sordamente escucha—
que en la desgracia, o incluso
en la muerte, alienta a otros,
y en su derrota, incita

al alma a ser fuerte?
Ve profundamente y es dichoso
aquel que alcanza la mortalidad;
y en su prisión asciende
sobre sí mismo, como el mar
en un abismo, tratando de ser
libre sin conseguirlo,
en esa rendición
halla su continuación.

Así, aquel que siente intensa-
mente, se comporta. Hasta el ave,
que se yergue al cantar, fortalece
su figura hacia arriba. Aun cautivo
su vigoroso canto dice:
la satisfacción es algo ruin,
que cosa más pura es la dicha.
Esto es la mortalidad,
Esto es la eternidad.

# Decodificando

# Invención del cronopio: de la fantasía onírica a la fantasía literaria

*Entrevista a Martha L. Canfield*
*a cargo de Fernando Rodríguez Mansilla*

*Martha Canfield es profesora de la Università degli Studi di Firenze. Conocida entre nosotros por sus incursiones en la poesía de Jorge Eduardo Eielson, se ha aproximado también a muchos de los mejores autores hispanoamericanos. En esta ocasión, nos presenta una propuesta interpretativa y a la vez una reflexión en torno al cronopio, una de las invenciones que más identifica a Julio Cortázar entre sus lectores.*

*¿Cómo puede abordarse el estudio de la figura del cronopio en la obra de Julio Cortázar?*

Para desentrañar el proceso de creación de los famosos "cronopios" cortazarianos, es necesario partir de algunas premisas teóricas y de algunas convicciones críticas. En primer lugar, fantasía onírica es también la fantasía a ojos abiertos, en la que se produce la irrupción en la conciencia de un contenido inconsciente, así se le aparecieron los cronopios a Cortázar, como una *visión*. Por otro lado, la lectura del cronopio atraviesa toda la obra de Cortázar, constituye una imagen arquetípica, en el sentido que tiene la palabra en la psicología de Hillman. Es decir, como derivada de *archai* –fantasías fundamentales que animan todo lo viviente– y por tanto arquetípico es igual a *fundamentalmente imaginal*. A su vez esa imagen arquetípica remite a un *arquetipo* o *modelo* fundamental: el del *puer aeternus*.

*Es conocido su interés por las aproximaciones míticas a la literatura, pues posee trabajos similares respecto de Álvaro Mutis. No obstante, ¿por qué leer los cronopios cortazarianos desde la teoría de James Hillman?*

Porque él parte de la existencia de una base poética de la mente y ve como mito y como poesía cada fragmento de la vida y cada sueño. Siguiendo la vía abierta por Jung, Hillman considera que las imágenes fantásticas (de los sueños a ojos abiertos) son los datos primarios de la psiquis y están presentes en toda nuestra conciencia. La imagen fantástica del cronopio se produce en un momento crítico y se establece como imagen generadora de significado y energía para siempre. A través de ella la obra y la vida de Cortázar evidencian su relación dialéctica, o sea cuánto influye una sobre la otra y respectivamente.

*Acaba de referirse a un "momento crítico", ¿cómo se llega a dicho estado? ¿Qué tiene que ocurrirle al individuo?*

Los antropólogos describen una situación en la que puede incurrir el individuo en la sociedad llamada "primitiva", que es la pérdida del alma. Incapaz de participar en la vida social, en los ritos y en las tradiciones, siente que todo eso son *cosas muertas* y que él está *muerto* para esas cosas. Está "ausente" y es como si nunca hubiera pasado a través de los ritos de iniciación. El hombre que perdió el alma, perdió el sentido de pertenencia social y el sentido de comunión con las potencias y con los dioses. Su mito personal y el nexo con el mito más vasto de su gente, como "razón de ser" se han perdido. Ésta es la situación en que han nacido los cronopios, o sea en un momento de colapso de todo lo que hasta entonces había sostenido la vida del autor. De ese modo la fantasía arquetípica, bloqueada y acumulada, se libera y genera una imagen que es nueva fuente de significados y nueva fuente de energía; pero, en realidad, como dice Hillman, tal experiencia es sustancialmente la del hombre moderno, de cada uno de nosotros, que nos sentimos solos, nos sentimos – como dice Octavio Paz citando a Gorostiza "perdidos en un páramo de espejos". Hemos perdido la fe en los mitos colectivos (¡y qué pobres son los mitos colectivos que ofrece la sociedad moderna!) y nos cuesta mucho encontrar los mitos individuales. En otras palabras: hemos perdido el Alma. Por eso nos fascinan los Cronopios: ellos encarnan nuestra Alma perdida y es a través de su mediación que podemos volver a reunirnos con ella.

*Tras esta introducción necesaria para abordar el tema, ¿cómo vincula el cronopio con el concepto de* puer aeternus *del cual nos hablado?*

Quisiera abrir mi respuesta con una cita: "Los *cronopios* y los *famas* decía Italo Calvino–, dos progenies de seres que encarnan con la movilidad

de una danza dos posibilidades opuestas y complementarias del ser, son la creación más feliz y absoluta de Cortázar"[1]. Repasando algunas de las historias de los cronopios[2] es fácil advertir que los rasgos de carácter de estos curiosos personajes remiten a una muy precisa imagen arquetípica: la del Puer Aeternus. Leamos por ejemplo:

> Un cronopio encuentra una flor solitaria en medio de los campos.
> Primero la va a arrancar,
> pero piensa que es una crueldad inútil
> y se pone de rodillas a su lado y juega alegremente con la flor, a saber:
> le acaricia los pétalos, la sopla para que baile, zumba como una abeja,
> huele su perfume y finalmente se acuesta debajo de la flor y se
> duerme envuelto en una gran paz.
> La flor piensa: "Es como una flor".

En "Flor y cronopio" se nota inmediatamente una tendencia a abandonarse a juegos infantiles, tan propia del Puer como de la personalidad creativa[3]. Además la identificación con la flor evoca un tipo particular de Puer, Jacinto o Narciso, que bien podríamos definir como "hijos de las flores".

En cambio en "Tortugas y cronopios", se manifiesta claramente la tendencia dal vuelo:

> Ahora pasa que las tortugas son grandes admiradoras de la velocidad,
> como es natural.
> Las esperanzas lo saben, y no se preocupan.
> Los famas lo saben, y se burlan.
> Los cronopios lo saben, y cada vez que encuentran una tortuga, sacan
> la caja de tizas de colores y sobre la redonda pizarra de la tortuga
> dibujan una golondrina.

Esa tendencia al vuelo es el impulso que lleva a separarse de la tierra, en contraste, precisamente, con la fuerza que aferra a la tierra (la Sombra del Puer, o el complejo materno); en otras palabras, se manifiesta la búsqueda de *otra cosa* en lo alto.

Los otros personajes que completan la población mítica de estas historias son las *esperanzas* y los *famas* y en seguida es muy evidente que ambas categorías se oponen a la de los cronopios. Por fin la golondrina, aunque no es demasiado frecuente en el imaginario de Cortázar, aparece en algunas afirmaciones suyas fundamentales: "Poco me importa lo que queda de la gloria o de las nieves", decía parafraseando el célebre verso de François Villon, «quisiera únicamente saber dónde se reúnen, después de la muerte, las golondrinas».

*¿Cómo se pueden definir estos personajes que han desconcertado a los críticos[4] y fascinado a los lectores?*

Omar Prego Gadea piensa que indican distintas categorías de personas: el cronopio sería el artista; el fama, el pequeño burgués; las esperanzas simplemente categorías intermedias, subalternas de las otras y siempre algo snobs, no completamente definidas[5]. Graciela de Sola, considerando el carácter lúdico de la obra cortazariana, subraya la fuente surrealista del autor y encuentra que lo que se establece con el lector a través de estas historias es un "juego significante": "El absurdo irrumpe en la vida ordenada y utilitaria, que revela su inconsistencia y absurdidad"[6].

Pero tal vez la diferencia entre el cronopio y el fama (y la esperanza) no está en el oficio adoptado (artista o funcionario burgués, *outsider* o integrado al sistema), sino en el tipo de relación que cada uno de ellos establece con la realidad. Las personas comunes (los famas y las esperanzas), estrechadas por la serpiente de la rutina, no son ni siquiera conscientes de haber sofocado su propia creatividad (es decir, el Espíritu) en favor de la productividad (el ciclo vital, la Madre). El Cronopio, en cambio, enemigo jurado de todo lo que es repetitivo, señala el surgimiento de la conciencia Puer. El Cronopio se nos presenta como *una visualización poética de una serie de rasgos caracteriales, exactamente esos que remiten al arquetipo del Puer Aeternus.* Por el contrario el Fama, que se contrapone netamente al Cronopio, afligido él también por el complejo materno, pero reaccionando de manera muy distinta, nos parece la constelación de otro complejo: el del Hijo Castrado.

"Cuando el padre está ausente, caemos más fácilmente en los brazos de la madre", dice Hillman[7]. El complejo, que en el mundo americano parece configurado en relación a una sintomática obsesión por el problema de los orígenes, aparece asimismo constelado en la sociedad del consumo, donde la Madre está identificada con la materia y así se produce un especial apego a todo lo que deriva de la "materia", o sea la comida, la ropa, el confort, los placeres sensuales, mientras nos identificamos totalmente con los "roles" que la sociedad nos impone. En los cuentos de Cortázar el Cronopio expresa ese impulso que lleva a la liberación de estos condicionamientos y roles; el Fama, en cambio, expresa exactamente lo contrario: la situación de bloqueo en la que la conciencia está sumida, convencida de estar haciendo lo que es justo, lo que está bien, hasta que no se produzca el colapso, como ocurre cuando de pronto precipita la fe en el arquetipo que la sostenía. Las esperanzas representan la masa, el *ser oveja* que describe Marie-Louise von Franz[8]: ellas siguen la corriente, son muy tontas y no tienen ideas propias.

En "Viajes", por ejemplo, se establece muy bien la diferencia entre los tres. Cuando los famas hacen un viaje se informan prudentemente sobre los hoteles, el precio de la habitación, la calidad de las sábanas y el color de las alfombras; van luego a la comisaría y labran un acta declarando cuáles son sus propios bienes y el contenido de sus valijas; no dejan de tomar nota

sobre los médicos de turno y los hospitales. Cuando viajan los cronopios, "encuentran los hoteles llenos, los trenes ya se han marchado, llueve a gritos, y los taxis no quieren llevarlos o les cobran precios altísimos". Pero ellos no se desaniman, se repiten que ésa es una ciudad muy hermosa, y sueñan que está de fiesta y que a ellos los han invitado a participar en todo. "Al día siguiente se levantan contentísimos y así es como viajan los cronopios". Las esperanzas, finalmente, son "sedentarias, se dejan viajar por las cosas y los hombres, y son como las estatuas que hay que ir a ver porque ellas no se molestan" (pp. 121-122).

*Los cronopios aparecen alguna vez asociados al color verde y al agua. ¿Qué significa?*

La analista italiana Ida Regina Zoccoli recuerda que el arquetipo del jovencito aparece en todas las mitologías, a menudo solo, a veces huérfano, y que se genera del fuego pero más frecuentemente del agua[9]. Los seres inventados por Cortázar son húmedos, verdes, semejan sapos o grandes gotas de agua, nacen a menudo sin padre y cuando lo tienen aprenden inmediatamente a odiarlo:

> Pasa que los cronopios no quieren tener hijos, porque lo primero que hace un cronopio recién nacido es insultar groseramente a su padre, en quien oscuramente ve la acumulación de desdichas que un día serán las suyas ("Eugenesia", p. 136).

Entre todas las características del Puer, enucleadas por von Franz, las más evidentes en los cronopios son el individualismo asocial y el miedo a entrar completamente en el espacio y en el tiempo. El cronopio es precisamente el que no se adapta y no logra someterse a las reglas de comportamiento de la sociedad. Sus salidas inesperadas, a menudo geniales, son al mismo tiempo las que lo vuelven cautivante, como la de hacer volar el dentífrico desde lo alto de un balcón en una repentina *joie de vivre* (v. "Lo particular y lo universal", p. 143). Esto no significa que no sean fundamentalmente buenos, compasivos y caritativos, como cuando se acercan furtivamente al fama que ha sido cruelmente golpeado por un grupo de esperanzas y en la lengua cifrada de los cronopios le comunican su solidaridad. El fama comprende, dice el narrador, "y su soledad era menos amarga" ("Costumbres de los famas", pp. 113-114).

El mayor miedo de los cronopios es el de ser "identificados" de algún modo, limitados a un "rol" o a una posición, constreñidos a un límite espacial o temporal:

> Un cronopio pequeñito buscaba la llave de la puerta de calle en la mesa de luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa,

> la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta ("Historia", p. 132).

Este tipo de miedo, comparable al que sentía Cortázar por las clasificaciones y "por todo lo que es etiqueta"[10], está directamente vinculado con el impulso a alejarse de la madre (otro rasgo del Puer, según von Franz) que en los cronopios se traduce en el alejamiento de la tierra y de la vida normal, en el deseo de llegar lo más alto posible, aun a través de la paradoja: en este sentido es emblemática la historia de la golondrina pintada sobre la caparazón de la tortuga.

Precisamente como un Joven Eterno, espíritu lúcido y juvenil que se niega a crecer y sobre todo a envejecer, el carácter del cronopio está definido por la emotividad, la ternura, el desorden, la atemporalidad. Él es, o pretende ser, un hijo *no* devorado por el tiempo. Como el Puer que, protegido por la Madre, siente segura la propia sobrevivencia e inmunidad, el Cronopio siente que puede invertir la condena mitológica, y no ser devorado por Cronos sino, al contrario, ser el hijo devorador de Cronos. Si es así, "cronopio" podría significar algo así como "el opio de cronos", el hijo que logra adormecer al Padre Tiempo (ya que no aniquilarlo completamente). En este sentido es significativo el contraste establecido entre el fama, esclavizado por el Tiempo y subyugado por el Reloj, como emblema y símbolo de la sujeción actual al tiempo que huye, y el cronopio, hijo que lucha con el Padre y acaso por lo mismo más libre. (v. "Relojes", p. 124).

*¿Cómo puede explicarse esta lucha con el Padre, identificado con Cronos? ¿Qué existe detrás de ella?*

La vistosa oposición Puer-Senex parece ser además la manifestación más evidente de la reprimida nostalgia del Padre, que aflora pocas veces pero todas ellas muy significativas, tanto mediante el lenguaje onírico como mediante la metáfora. Se nos cuenta, por ejemplo, que cuando el cronopio canta, entra en éxtasis fácilmente y verlo cantar es un espectáculo tan excepcional que las esperanzas y los famas corren para escucharlo. Entonces, en "medio del corro el cronopio levanta sus bracitos como si sostuviera el sol, como si el cielo fuera una bandeja y el sol la cabeza del Bautista, de modo que la canción del cronopio es Salomé desnuda danzando para los famas y las esperanzas que están ahí boquiabiertos" ("El canto de los cronopios", p. 131). El sol, ofrecido sobre la bandeja del cielo como la cabeza del Bautista, nos da la clave de lectura de esta ritualización del sacrificio del padre (o del primer hijo del Padre, es decir del Sol) bajo la influencia de la madre. Dominado por la madre, hechizado por sus ofertas, el cronopio – o sea el Espíritu Puer que en realidad, como subraya Hillman, anhela la conjunción con el Padre – se prostituye a ella y sacrifica al mensajero de la propia redención: el Bautista, mensajero de Cristo, o sea el sol, rostro visible del Padre.

En la serie de cuentos en los cuales los cronopios se han vuelto hombres, que sin embargo mantienen rasgos caracteriales de los antepasados míticos (primera parte del libro), hay un cuento en particular donde, a través del lenguaje de los sueños, se hace evidente la nostalgia del Padre (mediante la figura de representación paterna del tío), hasta el cual el joven no logra llegar del todo porque está obstaculizado por la relación con la madre: "Bruscamente siente gran deseo de ver a su tío y se apresura por callejuelas retorcidas y empinadas, que parecen esforzarse por alejarlo de la vieja casa solariega" ("Esbozo de un sueño", p. 80). Cuando finalmente llega y está por alargar la mano hacia el llamador, éste se despega, le salta encima y lo golpea en el pecho como "una gorda araña negra". La visita al tío resulta muy embarazosa, y la situación empeora porque no logran encontrar fuego para encender los cigarros. Al final el muchacho encuentra consuelo refugiándose, a través del sueño, junto con la novia en la isla de emblemático nombre llamada *Tigre*. La ausencia del Padre y el desconsuelo que le sigue – en la interpretación de Hillman, la ausencia de Dios, o más específicamente *la muerte de Dios* como premisa a nuestra civilización – caracteriza también el universo de los cronopios, haciendo derivar de ellos, entre otras cosas, el miedo al caos (v. "La foto salió movida" pp. 134-135), o sea el impulso a liberarse del influjo materno (v. la horca ritual de la luna en "Simulacros", pp. 33-38), además de la aparición de la Sombra del cronopio, insólito e inesperado revés de su característica bondad y sentimentalismo (v. "Haga como si estuviera en su casa", p. 141).

*¿Podría sostenerse la identificación de Cortázar con el cronopio, tal como la tradición crítica lo ha afirmado intuitivamente?*

Si, como dice Canetti, "quien desea saber todo, aprende sobre todo de sí mismo"[11], no parece desacertado referir la invención del cronopio a la propia personalidad de su autor. Todos los que lo conocieron saben que parecía un "enorme muchacho" y que nunca demostró los años que en realidad tenía. Era jovial, afable, conversador, lleno de humor; fue sumamente atractivo y seguía siéndolo a los sesenta años; pero sobre todo, como resulta de las muchas semblanzas que se han hecho de él[12], poseía una "inocencia" absoluta. De él se puede decir en resumen que poseía el encanto juvenil y dinámico del Puer Aeternus. Era además de una extraordinaria bondad y disponibilidad y se dice que no dejó nunca de contestar personalmente a los centenares de escritores en sus primeras armas que se dirigían a él en busca de consejos o de estímulo.

Como se sabe, en su vida fueron muy importantes tres mujeres, pero también se sabe que no aceptó el vínculo del matrimonio hasta pasados los cuarenta años. Se sabe también que con su última compañera fue particularmente feliz: la periodista canadiense Carol Dunlop, casi treinta años más joven que él. El tipo de relación que mantenían, y que de alguna manera se vuelve de dominio público a través de los libros que publicaran

juntos[13], se podría definir sustancialmente con una fórmula: un feliz y gozoso jugar juntos. Por desgracia la felicidad que compartían se vio prematuramente truncada por la enfermedad fulminante de Carol que la llevó a la tumba en noviembre de 1982. Y él no la sobrevivió por mucho tiempo. La lenta leucemia que incubaba aceleró su marcha. A pesar de que su energía psíquica y su voluntad de compromiso político permanecieron intactas, el cuerpo de Julio empezó a exhibir los signos de una degradación irreversible. Falleció en febrero de 1984.

Releyendo los necrologios sorprende que todos hayan subrayado en modo especial su carácter maravilloso, su generosidad, la grandeza de su alma, ya desde antes puesta en evidencia, junto con la grandeza de su obra, en un libro inigualable, que declaraba el tenor con que estaba escrito ya desde su título: me refiero al libro de Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar, al calor de tu sombra*[14]. Entre todos esos comentarios y retratos de Cortázar hay uno en el que aparece la palabra más justa, creo, para nombrarlo, palabra difícil, insólita y valiente: "ángel". Así lo llamó Cristina Peri Rossi[15]. Pero lo más extraordinario es que precisamente la naturaleza que se define "angélica" es la que explica al Puer Aeternus.

*¿En qué momento nacen los cronopios y qué momento es ése en la vida de Cortázar?*

Volvamos a leer un famoso autorretrato suyo: "Nací en Bruselas en agosto de 1914. Signo astrológico, Virgo; por consiguiente, asténico, tendencias intelectuales [...] De 1946 a 1951, vida porteña, solitaria e independiente; convencido de ser un solterón irreductible, amigo de muy poca gente, melómano, lector a jornada completa, enamorado del cine [...]"[16]. Allí los rasgos del Puer saltan a la vista: soledad, rechazo de las ataduras, estetismo, etc. Un acontecimiento sin embargo hará tambalear este equilibrio precario: el exilio.

En noviembre de 1951, Cortázar se traslada a París, donde residirá hasta el fin de sus días. Muchas veces declarará que había sido en el exilio que había descubierto su identidad latinoamericana. Y hace pocos meses que se encuentra en París cuando empieza a escribir una serie de historias que luego recogerá con el título de *Historias de cronopios y de famas.* Esta fase creativa se prolonga del 52 al 59. En el 62 saldrá la primera edición del libro (primera de una larga serie). Es muy interesante cómo él mismo cuenta el origen de estos personajes fantásticos, los cronopios, y de sus historias:

> Hay una primera presentación de los Cronopios, de las Famas y de las Esperanzas, que está muy lejos de ser lo que será más tarde. Y esta primera fase mitológica corresponde exactamente a las condiciones en las que se produjo la irrupción de esos personajes en lo que yo llamaría mi conciencia.

> [...] Fue poco después de mi llegada a Francia. Una noche estaba yo en el Teatro de Champs-Elysées, donde daban un concierto que me interesaba muchísimo; estaba solo, en lo más alto del gallinero, donde las entradas costaban menos. Durante el entreacto todos salieron para fumar o para tomar algo, pero yo no tenía ganas de levantarme y me quedé en mi asiento, y poco después me vi en medio de un teatro casi vacío. Muy poca gente se había quedado en la sala, casi todos habían salido. Yo estaba entonces sentado y de repente vi (pero me pregunto si hay que tomar el verbo ver en su significado directamente sensorial o bien si se trataba de una visión de otro tipo, como la visión que podés tener cuando cerrás los ojos y cuando evocás algo o lo ves en tu memoria); entonces, yo vi fluctuar en la sala objetos de color verde, una especie de globos verdes que giraban alrededor mío. Pero, insisto, no había nada de tangible, yo no los veía realmente, aunque los estuviera viendo de una cierta manera. Y al mismo tiempo que la aparición de estos objetos verdes, que me parecían inflados como globitos o como sapos, o animales de ese tipo, me vino la idea de que ésos eran los Cronopios. La palabra y la visión me llegaron simultáneamente[17].

Recordemos qué dice Marie Louise von Franz respecto a la aparición del Principito de Saint-Exupéry ante el aviador perdido en el desierto, o sea qué nos dice respecto al nacimiento de las fantasías arquetípicas:

> Una situación imposible y desesperada puede ser el punto de partida y la condición necesaria para la aparición de lo sobrenatural y de lo numinoso. A menudo el héroe de la fábula se pierde en los bosques o en alto mar, representando la condición psicológica en la que la personalidad consciente ha tocado el fondo de sus propias reservas. Uno se siente completamente desorientado, sin objetivos ni perspectivas. Son momentos en los que la energía está detenida y, no pudiendo ya fluir hacia la vida, se acumula, y constela algún contenido inconsciente que puede manifestarse como aparición sobrenatural. Si el conflicto y el bloqueo se prolongan por mucho tiempo, pueden surgir alucinaciones. A un nivel menor, se registra una fuerte activación de la vida onírica a la cual ese sujeto está obligado a prestar atención; las apariciones numinosas se manifiestan en los sueños. Es una situación que se verifica a menudo cuando la precedente forma de vida se colapsa y el conflicto entre la actitud consciente y las metas inconscientes debe ser resuelto[18].

Es en París, en la soledad real y no imaginaria, en el aislamiento impuesto y no querido por Cortázar, que se viene a poner en tela de juicio la forma de vida conducida hasta entonces, y en ese momento resulta, por lo tanto, impelente resolver el conflicto entre la actitud consciente y las metas

inconscientes. En el Cronopio se visualiza (digamos con mayor precisión «aparece constelado») ese contenido inconsciente que está en la base del conflicto personal de Cortázar y que halla un punto de referencia arquetípico en el Puer Aeternus. Continúa Cortázar:

> [Cronopio] es una palabra que me vino por pura invención [o sea: no por especulación intelectual] al mismo tiempo que las imágenes. En pocas palabras, poco después la gente volvió a la sala, el concierto volvió a empezar, yo me puse a escuchar la música y después me fui. Pero esa pequeña visión que había tenido y ese nombre de Cronopio que me había gustado tanto siguieron obsesionándome. Entonces me puse a escribir las primeras historias. Y así aparecieron de la misma manera – pero con menos precisión que los Cronopios las imágenes de los Famas y de las Esperanzas. Estas imágenes fueron forjadas, fueron inventadas, para servir de contrapunto a la naturaleza de los Cronopios – Los Famas son lo opuesto de los Cronopios y las Esperanzas sirven de intermediarias[19].

La creación de los Cronopios y de las historias que a ellos se refieren han permitido a Cortázar la vehiculación y la exteriorización de un contenido inconsciente que lo obligaba a determinadas elecciones *neuróticas* (dicho sea con todo respeto). Este trabajo de construcción literaria a partir de una fantasía inevitable y arquetípica ha constituido para Cortázar el comienzo de un proceso catártico y seguramente terapéutico.

*Admitida su aproximación teórica al cronopio, ¿puede aplicarse al resto de la obra de Cortázar?*

En su obra las figuras míticas evolucionan hacia personajes humanos que mantienen sin embargo los rasgos característicos de los Cronopios, de los Famas y de las Esperanzas. Dice justamente uno de sus críticos que es en estos personajes mitológicos iniciales donde Cortázar "parece haber encontrado la quintaesencia del ser que trata en sus narraciones". Y agrega: "El cronopio, sin embargo, está algo más libre de los malos instintos que laten en algunos de sus protagonistas"[20]. En el Cronopio parece verificarse lo que anuncia Hillman: la conciencia Puer libera de la Sombra del Puer[21].

En su literatura, mediante el cronopio, Cortázar ha encontrado un punto de referencia arquetípico para cierta condición del ser humano que para él era la más alta, la mejor. Él mismo se sentía más predispuesto a ese modo de ser; y las personas que más amaba y admiraba las llamaba «cronopios». Una vez me dijo que le hubiera gustado muchísimo reunir un día a todos los cronopios desperdigados por el mundo: lo decía un poco en broma y riendo porque sabía muy bien que eso quería decir también reunir a sus lectores y admiradores[22].

Su devoción por ciertos personajes masculinos, definidos por él como "cronopios" me parece que comprueba otra hipótesis del mismo Hillman, o sea que en el Puer la tendencia a la liberación de la Madre se mueve junto con la necesidad de ser reconocidos por el Padre y de reunirse con el Padre. Y *Padre* es aquí un modo para llamar a ese otro, distinto del Sí Mismo, imagen inalcanzable, fuente de la nostalgia del Puer. El otro dice Hillman es una imagen que puede alcanzarse solamente a través de la imaginación. "Nos quedamos, al fin, con una fuente de nostalgia distinta de la madre y distinta del eros. La única respuesta ilimitada, en la misma medida en que lo es el *pothos* [o sea, el deseo] es precisamente el imaginario. Nuestro deseo está dirigido a la imagen que da comienzo al deseo: es un deseo que trata de llevar el deseo a su propia fuente en el arquetipo. Y este arquetipo del Puer Aeternus es la figura del Ángel, el reflejo complementario imaginal de nosotros mismos. Nuestro deseo, por lo tanto está en relación con nuestra naturaleza angélica"[23].

En Cortázar la búsqueda del *otro de sí* en *sí mismo* es perceptible en toda su obra y alcanza tal vez su más alta realización mediante la reelaboración de la imagen del laberinto. Esta figura, igualmente arquetípica y ritual, que Cortázar encuentra obsesivamente en el dibujo de las calles de una ciudad (casi siempre París, pero puede ser también Buenos Aires), en los juegos de los niños (sobre todo, obviamente, en la "rayuela"), en la red metropolitana y en las evoluciones que nos acercan o nos alejan de los demás, será al fin la figura sacra que lo conducirá al encuentro con ese otro anhelado, Deus Absconditus, habitante de su Centro y fuente de beatitud[24].

*¿Cómo puede alcanzarse ese encuentro con el otro de sí mismo? ¿Cortázar lo logró?*

El Espíritu Puer, que es también un espíritu dionisíaco, para reunirse con el *otro* anhelado (Senex para el Puer, Padre para el Hijo, Mujer para el Hombre) parece necesitar de la asistencia de la hija-doncella-ménade. Gracias a ella el Puer no está ya obligado a entrar en el rol de hijo de la madre y se vuelve en cambio un padre. La hija-nodriza vuelve a conectar al Puer con el Senex[25]. En la historia personal de Julio Cortázar la aparición de la hija-amante-sacerdotisa, como lo fue Carol Dunlop para él, le permitió asumir la conciencia de la duplicidad, gracias a ella pudo proporcionar un contexto arquetípico a su deseo y por tanto vivirlo en una especie de éxtasis dionisíaco. Le permitió, en pocas palabras, saborear esa felicidad hasta entonces desconocida y de la cual atestiguan quienes lo han conocido. Éxtasis y felicidad que no lo aislaron para nada del resto del mundo, antes bien le dieron esas increíbles energías con las cuales se lo veía, aun ya enfermo, viajar, escribir, participar en todo lo que él consideraba útil para la defensa de los derechos del hombre en el mundo y en especial en la América

Latina. Claramente, cuando le faltó su compañera, Julio Cortázar se fue apagando, hasta la separación total de su ángel.

Uno de sus últimos deseos, entre las últimas cosas que sabemos que dijo, fue el de ver los árboles. Estaba en un hospital; de la ventana de su habitación veía sólo las paredes de un patio interior y decía: "Lo que realmente quisiera es ver los árboles"[26]. Más que un regreso a la naturaleza, creo, este deseo era el de tender las alas, de nuevo, hacia lo ilimitado imaginal, fuente y fin de la energía.

**Notas:**

[1] Nota de Italo Calvino a Julio Cortázar, *Storie di cronopios e di fama*, traducción al italiano de Flaviarosa Nicoletti Rossini, Einaudi, Torino, 1981.
[2] Julio Cortázar, *Historias de cronopios y de famas*, Minotauro, Buenos Aires, 1962. Todas las citas corresponden a esta edición.3
[3] Marie-Louise von Franz, *L'eterno fanciullo, l'archetipo del Puer Aeternus*, Red Edizioni, Como, 1989, p. 39
[4] "Beaucoup de critiques se sont creusé les méninges à propos de ce mot", o sea "cronopio": Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego Gadea,* Gallimard, Paris, 1986, p. 161.
[5] Omar Prego Gadea, *ibidem,* p. 163.
[6] Graciela de Sola, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 63.
[7] James Hillman, *Saggi sul Puer*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1988, p. 121.
[8] Marie-Louise von Franz, *op. cit.*, pp. 50-62.
[9] Ida Regina Zoccoli, pref. a Marie-Louise von Franz, *op. cit.*.
[10] "Modelos para desarmar", entrevista de Saúl Sosnowski, en *Espejo de escritores*, coordinado por Reina Roffé, Ediciones del Norte, Hanover (NH, USA), 1985. p. 58.
[11] Elias Canetti, *Dialogo con il terribile partner*, en *La coscienza delle parole*, Adelphi, Milano, 1984, p. 80.
[12] Varios Autores, *Queremos tanto a Julio*, Ed. Nueva Nicaragua, Donostia (Gipuzkoa), 1994.
[13] *Los autonautas de la cosmopista* (1983) fue explicado así por el mismo Cortázar: "Es un libro que hicimos durante un viaje por la autopista del Sur, entre París y Marsella. Una aventura loca en la cual Carol y yo, utilizando un camioncito que era al mismo tiempo nuestra casa, no podíamos dejar nunca la autopista": entrevista de Osvaldo Soriano, en *Humor* (Buenos Aires), n° 113, 27-9-1983.
[14] Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar, al calor de tu sombra*, Legasa, Buenos Aires, 1987; del mismo autor véase también *Julio Cortázar, Mundos y modos*, Anaya, Madrid, 1996; Minotauro, Buenos Aires, 1998.
[15] Cristina Peri Rossi, *Los cronopios nunca mueren,* en *El País* (Madrid), 13-2-1984, p. 19.
[16] Graciela de Sola, *op. cit.*, pp. 9-10.
[17] *Entretiens avec Omar Prego Gadea*, cit., pp. 161-162.
[18] Marie-Louise von Franz, *op. cit.*, p. 34.
[19] *Entretiens...*, cit., pp. 161-162.

[20] Joaquín Roy, *Julio Cortázar ante su sociedad*, Península, Barcelona, 1974, p. 115.
[21] James Hillman, *op.cit.*, pp. 61-71.
[22] Conocí a Cortázar en 1974, en Roma, cuando compartimos las jornadas del Tribunal Russell, dirigido por Lelio Basso, que juzgaba las dictaduras militares en América Latina. Cortázar formaba parte del jurado. Yo participé invitada directamente por él. Después mantuvimos una comunicación
[23] *Ibid.*, pp. 14-17.
[24] Véase mi "Julio Cortázar: del mito del Minotauro a la imagen arquetípica del laberinto", en *Nuevo Texto Crítico* (Stanford University), Año III, n. 5, 1990, pp. 133-142.
[25] James Hillman, *op. cit.*, p. 39.
[26] *Entretiens...* , op. cit., p. 12.

# Signos

**Cynthia Schmidt-Cruz, *Mothers, Lovers, and Others. The Short Stories of Julio Cortázar*, Albany, State University of New York Press, 2004. ("Madres, Amantes y Otras. Los cuentos de Julio Cortázar"). ISBN 0-7914-5955-1**

Partiendo de la complejidad inherente a la relación madre-hijo, y del impacto que la misma supone para la representación del vínculo masculino-femenino, la autora americana Cynthia Schmidt-Cruz propone, en este ensayo de muy reciente publicación en los Estados Unidos, una lectura de los cuentos de Julio Cortázar orientada a valorar la perspectiva personal del escritor en torno a la construcción de la noción de identidad nacional. Avalado por el marco de la teoría psicoanalítica reciente que explora cómo el género influye en la psiquis, este libro analiza las profundas implicaciones en la aprehensión de la dicotomía *self/other* y la confronta con la idea de polaridad de género que el escritor refleja en sus relatos. Prestando atención al alcance que la categoría de lo "otro" tiene como presencia femenina en la búsqueda constante de Cortázar, Schmidt interpreta esa alteridad como parte de un cuestionamiento generalizado del discurso patriarcal, que conduce a la exposición de la precariedad del sujeto masculino, dinámica que detecta en los relatos perturbadores de la narrativa del autor. Este lúcido trabajo plantea además la

preocupación de Cortázar respecto del espacio femenino como reconocimiento intuitivo de la inestabilidad en la identidad de género, dependencia que la estructura de masculinidad mantiene en relación a su concepción de lo femenino en el proceso de configuración subjetiva. *Madres, amantes y otras*, abre el primero de siete capítulos con la exploración de la dimensión de lo femenino y la configuración de la masculinidad en el pensamiento de Cortázar, para ocuparse sucesivamente del contexto personal y cultural del autor, la noción de madre omnipotente, las implicaciones temáticas de los roles de madres y amantes en los cuentos, y del retrato de la mujer provocadora, desde el enfoque esclarecedor de la diferencia. *Eurídice, Argentina*, curioso título que Schmidt extrae del verso final de un poema del autor, se centra en el uso que el escritor hace del espacio femenino, como plataforma desde la cual reflexiona acerca de sus sentimientos de culpa por el abandono de la patria. El capítulo que cierra el volumen explora el rol del género en la narrativa de Julio Cortázar, como denuncia de la dictadura militar en Argentina. Expone también cómo usa los sistemas de identidad de género a modo de metáfora del opresor y del oprimido, y cómo la ideología del régimen dependió de la alternancia entre satanización e idealización de lo femenino.

Cynthia Schmidt-Cruz, Directora del Programa de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Delaware, ofrece una sugestiva aproximación psicoanalítica de corte feminista, y arroja nueva luz sobre la narrativa de uno de los autores más significativos del siglo XX, en la que el debate actual acerca del tópico de la mujer, resulta esencial para fomentar nuevos perfiles exegéticos, dentro de la ya canónica obra de Julio Cortázar.

Gabriela Pérez Rocchietti

**Rosario Fraga de León. *Felisberto Hernández. Proceso de una creación*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003. 152 pp.**

Poco difundida y mucho menos estudiada en nuestro medio, la obra de Felisberto Hernández aparece en una primera lectura como insólita y prácticamente inasible. En su estudio ya clásico sobre la *Nueva narrativa hispanoamericana*, Donald Shaw coloca a Felisberto a la par de Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, considerándolo un precursor del rechazo al realismo convencional, aunque sin proponer una cabal caracterización del arte felisbertiano a causa de su rareza. El mismo Hernández describió cierta vez un cuento suyo ("Hace dos

días") como "la historia de unos momentos extraños"; en realidad, tal afirmación podría aplicarse a toda su narrativa. Frente a este panorama, el trabajo de Rosario Fraga, profesora uruguaya radicada en Lima, tiene propósito doble: explicar la singularidad de la obra de Felisberto Hernández, contemplada como un permanente "proceso", una elaboración dinámica, factor que impide su encasillamiento en las tendencias literarias o "ismos" de su época; y, por otro lado, mediante la demostración de su singularidad, colaborar en la difusión del autor en nuestro medio.

El trabajo de Fraga empieza por una necesaria periodización de la obra felisbertiana. Esta empieza con textos breves que se suceden entre los años 1925-1931, caracterizados por poseer en germen varias de las constantes del autor: el humor y el erotismo, el desdoblamiento del yo, la filosofía, etc.; se trata de escritos que permanecerán casi desconocidos hasta su recopilación a fines de los sesenta, cuando Felisberto contaba ya con un prestigio bien ganado. La segunda etapa, que Fraga denomina "memorialista" dado su carácter introspectivo, cubre el periodo 1942-1944 e incluye novelas cortas como *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) y *Tierras de memoria*, escrita en 1944, pero de publicación póstuma. La tercera y última etapa empieza en 1947, con *Nadie encendía las lámparas*, probablemente su libro de cuentos más popular (reeditado por Cátedra en su colección Letras Hispánicas) y libros posteriores como *La casa inundada*, *El cocodrilo*, etc., donde se incluyen varios de sus cuentos más reconocidos; en este periodo final Hernández consolida las características que la tradición crítica valora de sobremanera: la vena fantástica, la carga simbólica y el erotismo soterrado. Sin embargo, estos tres periodos que reconoce la autora no van a ser considerados como se podría esperar convencionalmente- ejes temáticos de sus capítulos. Tampoco se plantean lecturas orgánicas de los relatos. En efecto, el estudio analiza textos de forma aleatoria y la interpretación global de los mismos se encuentra disgregada a lo largo de discurso crítico de Fraga. Los relatos y novelas son revisados como ejemplos funcionales de los argumentos que se van hilvanando. Lo mismo ocurre con el aparato teórico empleado, el cual también es múltiple: estilística, estructuralismo, psicoanálisis, etc.

En ese sentido, el desarrollo del libro es fiel a su hipótesis central. Así como el aparato teórico es heterogéneo y funcional, no se presentan lecturas cerradas de los textos, sino que estas se desplazan, recreando tal vez aquel "proceso" que singulariza la obra de Hernández. Dicho proceso, en conclusión, empieza por el periodo evocativo de sus primeros libros (*El caballo perdido*, *Por los tiempos de Clemente Colling*), pasa por el introspectivo ("Historia de un cigarrillo", "La casa de Irene") y nos conduce a la metaficción, la creación ficcional conciente de sí misma. Fraga acierta en esta caracterización, ya que en esta singularidad, la preferencia por el "mientras" o el "proceso" (antes que lo "acabado" o "finiquitado") vuelve al autor difícil, poco accesible al lector promedio. Asimismo, la autora responde a una cuestión casi una carta de desafío- lanzada por Shaw en su

discusión sobre Hernández: "El problema, todavía sin resolver, es el de la relación entre los cuentos cuyo tema principal es la memoria y el funcionamiento de la conciencia y los cuentos extraños de *Nadie encendía las lámparas* y *Las hortensias*" (*Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1999. p. 35). La respuesta de Fraga está expuesta en este libro: la relación está dada por el proceso creador, que incluye los textos citados por el crítico anglosajón. Finalmente, recordemos que probablemente sin Felisberto Hernández no tendríamos a Julio Cortázar y su patafísica: este último escribió una "Carta a mano propia" a manera de prólogo a la antología de Felisberto Hernández, *Novelas y cuentos*, en la Biblioteca Ayacucho.

Fernando Rodríguez Mansilla

***Ginebra Magnolia 2/3. Panorama contemporáneo de la poesía del Sur.*** **Reinhard Huamán Mori y Cinthya Torres Nuñez (editores).**

No es difícil comprobar que las posibilidades de vigencia y subsistencia de distintas revistas literarias en nuestro país son casi remotas; son pocas las que continúan con una regularidad y una calidad irreprochable en sus distintos números. En ese sentido, se agradece la persistencia de *Ginebra Magnolia*, revista dirigida por Reinhard Huamán Mori y Cinthya Torres Nuñez, que en esta oportunidad se dedica exclusivamente a mostrar el casi desconocido panorama contemporáneo de la poesía del lado meridional de nuestro continente. Sin embargo, contrario a lo que podría suponerse de esta suma de palabras, la revista se centra en la poesía chilena y en sus más destacables representantes.

En primera instancia, a manera de comentario global, *Ginebra Magnolia* no es solo una publicación que apuesta por un enfoque crítico sino también se convierte en una suerte de antología (a pesar de la advertencia inicial de entender esta selección como una muestra antojadiza y caprichosa). Ambos esfuerzos presentan aciertos, pero no escapan de irregularidades en alguna de sus secciones. En primer lugar, porque la inclusión de artículos críticos es sumaria y por lo tanto se prefiere cederle más espacio a los textos poéticos. En segundo lugar, porque la selección de los poemas responden más a una declaración de honestidad que a un enfoque estrictamente académico. Sin embargo, estos desequilibrios pueden salvarse medianamente con el valioso contenido de algunos de los textos incluidos.

Por otro lado, cabe preguntarse: ¿por qué la elección de Chile? Actualmente hay un vacío notorio en el conocimiento de la poesía contemporánea chilena. Síntoma que contrariamente no se presenta en el panorama narrativo, donde se ubica con mayor facilidad a Alberto Fuguet, Pablo Skármeta o el desaparecido Roberto Bolaño, cuya faceta de narrador ensombreció sus iniciales incursiones en la poesía. En ese sentido, el interés de los editores es mostrar material novedoso e inédito, tanto de autores que gozan con cierto reconocimiento en el país del sur (Pedro Lastra, Raúl Zurita, Enrique Lihn), como de las nuevas generaciones. Por lo tanto, su tarea no es desacralizar un canon ya instaurado, sino contribuir con la ampliación de esas fronteras literarias que supuso la poesía de Vicente Huidobro o el, por estos días, homenajeado Pablo Neruda.

En referencia a la sección de crítica literaria, el número se abre con un bienintencionado artículo de Reinhard Huamán sobre la antipoesía de Nicanor Parra: *Antipoesía: texto: intertexto: hipertexto.* En este, el autor pretende estudiar las relaciones textuales que desarrolla el antipoema con otras formas discursivas; además de hacer un especial énfasis en el carácter postmoderno de la poética parriana a partir de la reescritura y la reinterpretación de sus referentes. Por otro lado, el texto de Martha I. Canfield, *Eternidad del exilio: la poesía de Pedro Lastra,* es iluminador. Lastra es un autor cuya labor ha sido más identificada con la investigación y la reflexión teórica acerca de la literatura latinoamericana; aunque su obra creativa no se ha mantenido al margen de los estudios críticos, esta aún es mínima, por lo cual resulta indispensable una mayor profundización en su arte poética. Finalmente, el artículo de Thomas Harris Espinoza, *Desarrollo de la poesía chilena: 1960 (1973) 1990 (una introducción),* es un ejercicio afortunado de identificación de tópicos significativos en el proceso de evolución de la poesía chilena contemporánea. Un artículo que a pesar de la ineficaz introducción personal del autor es recomendable para un primer acercamiento.

En referencia a la selección de textos, si bien es cierto que el criterio de los editores de *Ginebra Magnolia* es "antojadizo y caprichoso" para la elección de los poemas, es decir enteramente subjetivo, este parece responder además a un concepto de poesía "establecido y particular" que manejan los editores. En ese sentido, el criterio es parcialmente arbitrario y parcialmente indeterminado (o tal vez vacuo en el peor de los casos). Sin embargo, luego de estos reparos, el saldo es positivo. Destacan sobre todo los poemas de Rolando Cárdenas, "Elegía del futuro suicida", y la audacia de Juan

Luis Martínez, "El observatorio de la realidad", poema que tiene gruesas deudas con el vanguardismo, pero que en un abierto juego intertextual reflexiona sobre el ser de la poesía.

Para concluir, los textos se imbrican junto con la visible dirección creativa de la revista; por lo tanto, el resultado es un conjunto casi uniforme. Sin embargo, los resultados son parcialmente favorables para esta publicación, que tal vez con una mayor preocupación académica podría generar mayores beneficios.

Rauf Neme Sánchez

# Identidades

**Julio Ortega** es Profesor de Literatura en el Departamento de Estudios Hispánicos de Brown University. Su labor infatigable de investigador, crítico, traductor es internacionalmente reconocida. Estudioso de la obra de Vallejo, Bryce Echenique, Cortázar, Fuentes, cuenta entre sus publicaciones más recientes *El principio radical de lo nuevo: Postmodernidad, Identidad y Novela en América Latina*. (1997-98).

**Walter Bruno Berg** es Director de la Cátedra Latinoamericana de la Universidad de Friburgo en Bresgovia. Su producción editorial de artículos y libros es muy extensa. Sobre la obra de Cortázar ha publicado *La americanidad de Julio Cortázar: Literatura, política, cultura* (1986) y en alemán *Grenz-Zeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart* (1991). Una de sus últimas publicaciones es *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX* (1999).

**Marie-Pascale Huglo** es ensayista, docente y escritora de libros por la infancia. Profesora de Literatura contemporánea en el Departamento de Estudios Franceses de la Universidad de Montreal. Ha publicado el volumen *Métamorphoses de l'insignifiant* (1998) sobre la evolución del género del anécdota en la modernidad.

**Martha Canfield**, destacada estudiosa y poeta de origen uruguayo, es docente de Literaturas Hispanoamericanas en la Universidad de Florencia. Ha publicado numerosos libros y artículos críticos sobre la obra de García Márquez, Borges, Cortázar, Mutis, Benedetti, Eielson, algunos de los cuales de fundamental importancia para la interpretación de obras hispanoamericana del siglo XX.

# Identidades

**Cleusa Rios Passos** es profesora de Teoría Literaria y Literatura Comparada en la Universidad de São Paulo. Autora de numerosos artículos y libros sobre Cortázar como *O outro modo de mirar. Uma lectura dos contos de Julio Cortázar* (1986) y *Confluências. Crítica literaria e Psicanálise* (1995), dentro de la perspectiva psicanalítica.

**Cynthia Schmidt-Cruz** es Profesora de Lengua y Literatura Española y Directora del Programa de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Delaware. Su libro más reciente, *Mothers, Lovers and Others. The Short Stories of Julio Cortázar* (2004), aborda el problema, poco debatido, de la figura femenina en la obra cortazariana.

**Amanda Holmes** es Profesora de Literatura Latinoamericana en la Universidad McGill de Montréal, Canada. Su área de especialización es la literatura hispanoamericana del Cono Sur. Ha publicado sobre el tema de la ciudad y la teoría del espacio. Sus intereses de investigación literaria se orientan particularmente hacia Cristina Peri Rossi, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Octavio Paz.

**Eduardo de Faria Coutinho** es Doctor en Literatura Comparada por la Universidad de Berkeley, California, y Profesor de Literatura Comparada de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Miembro fundador de ABRALIC (Asociación Brasilera de Literatura Comparada). Entre sus publicaciones: *The 'Sinthesys' Novel in Latin America* (1991), sobre Julio Cortázar y João Guimarães Rosa; *Em busca de tercera margen* (1993), un ensayo sobre la narrativa de Guimarães Rosa; *Literatura comparada: textos fundadores*, coeditado con Tania Carvalhal (1994).

**Biagio D'Angelo** es Doctor en Literatura Comparada y Teoría Literaria por la Universidad de Moscú, en la que, además, se desempeñó como profesor de lengua y literatura italiana. Ha trabajado en la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica). Es profesor de Literatura Comparada y Europea en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en la Universidad Católica Sedes Sapientiae de Lima. Entre sus publicaciones figuran: *Más allá de la estepa; Miradas cruzadas; Narratio y Delectatio: la parodia en la literatura medieval europea.* Además, ha editado *Espacios y discursos compartidos. Actas del Primer Coloquio del Comité de Estudios Latinoamericanos de la ICLA.*

**Alicia Saliva** ha obtenido recientemente el doctorado en Literatura por la Universidad Complutense de Madrid con un trabajo sobre literatura argentina contemporánea.

**Giuliana Barnini** ha culminado sus estudios en la Universidad de Florencia con una tesis sobre la poesía de Cortázar.

# Identidades

**Rosario Fraga de León** es doctora en Literatura Hispanoamericana y profesora de la Escuela de Graduados de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado recientemente *Felisberto Hernández. Proceso de una creación*.

**Marco Martos** es profesor de literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y poeta, entre los más destacados de Perú. Desde *Casa Nuestra* (1965) no ha interrumpido su labor proficua de crítico y poeta. Como poeta, recordamos aquí *Cuadernos de quejas y contentamientos* (1969), *Donde no se ama* (1974), *Carpe Diem* (1979), *El silbo de los aires amorosos* (1989), *Cabellera de Berenice* y *Muestra de arte rupestre* (1990), *El mar de las tinieblas* (1999) y el reciente *Dondoneo* (2004).

**Gabriela Pérez Rocchietti** es alumna de la Especialidad de Lingüística y Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

**Fernando Rodríguez Mansilla** es licenciado en Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sus áreas de interés son el Siglo de Oro español y la literatura rioplatense de la primera mitad del XX. Actualmente es docente en la PUCP y en la UCSS.

**Rauf Neme Sánchez** es alumno de la especialidad de Lingüística y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Colabora permanentemente en la publicación electrónica *Los noveles*.

**Valentino Gianuzzi Armijo** (Lima, 1976) es egresado de la especialidad de Literatura Hispánica de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Trabaja en traducciones de poesía de Emily Brontë, Herman Melvilla y Wallace Stevens.