

FIGURA:
UNA POÉTICA DE LA IMAGEN
EN LA ESCRITURA
DE JULIO CORTÁZAR

María Cristina Preciado Núñez

TESI DOCTORAL UPF /2014

DIRECTORA DE LA TESI:
Dra. Montserrat Cots Vicente

DEPARTAMENT D' HUMANITATS





a M y JC
(1994 / 2014)



Agradecimientos

Este trabajo de investigación fue realizado gracias al apoyo de la Beca mexicana para Estudios de Doctorado del Programa de Mejoramiento del Profesorado, PROMEP (2009-2013). Asimismo el desarrollo hasta su término final no hubiera sido posible sin la confianza, autorización y respaldo académico del Departamento de Letras del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades CUCSH al que pertenezco y que forma parte integral de la Universidad de Guadalajara, México.

La doctoranda agradece el papel fundamental que desempeñó la Dra. Montserrat Cots Vicente, catedrática de la UPF, como directora de tesis y que imprime a mi investigación el rigor y la eficacia de la orientación comparatista. Sin embargo mi agradecimiento para la dra. Montserrat rebasa la razón administrativa de un tutorado de tesis debido a que en otoño de 2009 fue la dra. Cots quien asumió ser la responsable académica de la evaluación continua ante mi beca PROMEP y confió en mi desempeño académico para llevar mi trabajo de investigación a buen término. Por tanto en su persona queda cumplido el valor y la función de intercambio académico con la Universitat Pompeu Fabra, universidad receptora que me acoge.

Este trabajo de investigación no hubiera sido posible sin el apoyo intermitente y el respaldo día a día de personas que no sólo me han acompañado en este proyecto académico que se convirtió paralela, natural y gradualmente en otro de vida. Así, la autora agradece la presencia sustancial en Barcelona de Maite Sastre, Aitor Canals, Erick Gallegos, Alberto Nodar, Ángel Triano, América Terán, Ana Fernando,

Oswaldo da Bocci, Carlos Gordillo, Pitu Álvarez, Laia y Gemma Costa, Silvia Maydeu y todo el personal del *Caffè Blu*. Asimismo agradezco la vigilancia y grata compañía de Francisco Porrúa, Osías Wilenski, Saúl Sosnowski y Juan Villoro.

Tampoco se hubiera cumplido este proyecto de formación sin la compañía incondicional de Sergio Figueroa, Javier Ponce, Víctor Valdivia, Martha Nápoles y Avelino Sordo Vilchis desde México, y sin la coordinación y respaldo eficaz de Sonia Acosta, Lupita Calvillo, Laura de Ávila de la Universidad de Guadalajara.

Pero ante todo, mi gratitud plena para la paterna protección de Vicente y de toda la familia Preciado: Fuensanta, Berenice, Miro, doña Chuy y de la familia Sánchez Núñez.

Primavera de 2014

Resumen

La presente investigación desea mostrar cómo en la noción de *figura*, Julio Cortázar deposita una poética de la imagen en su escritura gracias a las posibilidades que dicha noción le otorga simultáneamente como *vivencia* y como *instrumento* eficaz para replantear el *territorio* de la *novela* y reaccionar contra el hecho literario meramente *estético*. De ahí que nociones como *imago mundis*, la *antropofanía*, la *eficacia incantatoria*, la *inmediatez vivencial*, el *eros ludens*, el sentido de la *otredad*, el *doble* y el planteamiento de una poética del tres, sean elementales en este análisis.

A lo largo de la presente investigación, *Figura: una poética de la imagen en la escritura de Julio Cortázar* la doctoranda ha realizado transversalmente un itinerario por la teoría poética de Cortázar identificando cómo Cortázar sitúa en la novela el *instrumento verbal* que después muta en una *antinovela* que potencia el *combate* con y contra el *lenguaje* desde la escritura misma. El estudio efectuado destaca cómo Cortázar encuentra que los recursos del lenguaje narrativo son insuficientes por sí mismos y cómo Cortázar recurre a la vía poética y sobre todo, a los recursos de las artes musicales y plásticas, en especial, a los de la pintura y la fotografía. Este estudio muestra que *Rayuela* es la *antinovela* que encarna esta *manifestación poética total* y que Cortázar la convierte en la filosofía de sus cuentos, y en el *lugar* donde el sentido del *doble* y del fenómeno de *lo fantástico* alcanzan su mostración calidoscópica en la noción de *figura*. De ahí que por tanto *Rayuela* sea el centro radial de análisis en torno al cual gira el resto de su obra.

[VII]

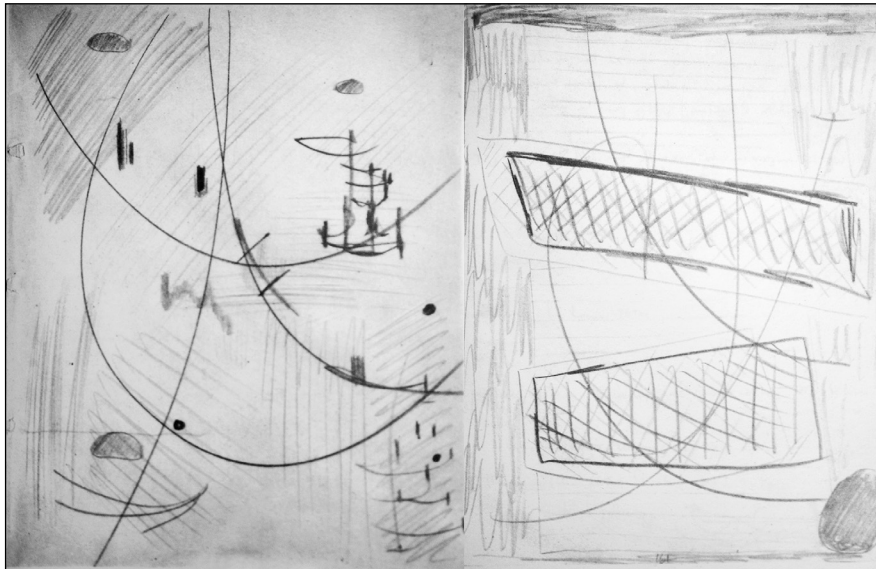


Abstract

This research seeks to demonstrate how Julio Cortázar uses the notion of *figure* to explore a poetic of the image in his writing. This process is possible because said notion can be approached as both an experience of life and an as efficient *tool* to reinterpret the *territory of the novel* and to react against merely aesthetic literary practices. Based on such premises, essential concepts for the present analysis are, among others, *imago mundis*, *anthropophany*, *incantatory efficacy*, *vivencial immediacy*, *eros ludens*, *the otherness*, *the double*, and the poetic of number three.

In the course of the research *Figura: una poética de la imagen de la escritura de Julio Cortázar* (“Figure: a poetic of the image of Julio Cortázar’s writing”), the doctoral candidate has crossed a transversal itinerary through Cortázar’s poetic theory, seeking to identify how the author puts the *verbal tool* into the novel, a tool that he employs to transform the novel into an antinovel that makes possible the fight with and against language, from inside the writing itself. The study highlights how Cortázar finds the resources of narrative language to be insufficient by themselves; and how, consequently, he turns to the poetic way and, above all, to resources from music and plastic arts, especially to those from painting and photography. Finally, the study demonstrates that *Rayuela* is the antinovel that fully incarnates such poetic manifestation, and that, in that way, it becomes both the philosophy of Cortázar’s short stories and the place where the concept of the double and the phenomenon of “the fantastic” achieve the kaleidoscopic display inherent to the notion of *figura*. Hence, the interplay of these concepts makes *Rayuela* the radial center around which the analysis of Cortázar’s whole work revolves.





Dibujo de Julio Cortázar compilado en *Cuaderno de bitácora de Rayuela* (1983), edición del autor y de Ana María Barrenechea para Editorial Sudamericana, y suprimido en las dos postreras ediciones del mismo *Cuaderno* para la Colección Archivos y en Galaxia Gutemberg / Círculo de lectores.



ÍNDICE

Prefacio	xix
SECCIÓN A/ PARTE I	
0.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN	
0.1.0 Liminar	35
0.1.1 Preliminares metodológicos	38
0.1.1.2 Previsiones conceptuales	40
0.1.2 Tendencias de la crítica en torno a la obra de Julio Cortázar	47
0.1.3 Recurrencias endémicas de la crítica sobre Julio Cortázar y su obra	50
0.1.4 Estudios bibliográficos sobre Julio Cortázar y su obra	127
0.1.4.1 Gladis Anchieri y referencias bibliográficas elementales	127
0.1.4.2 Sara de Mundo Lo: la fidedigna labor bibliográfica	131
0.1.5 Estudios críticos significativos acerca de la noción de figura de Cortázar y posicionamientos personales	133
0.1.5.1 Ana María Barrenechea	144
0.1.5.2 James E. Irby	152
0.1.5.3 Saúl Yurkievich	153
0.1.5.4 Mario Goloboff	175
0.1.5.5 Daniel González Dueñas	181
0.1.5.6 Davi Arrigucci Jr.	188
0.1.5.7 Steven Boldy	196
0.1.5.8 Joan Hartmann	201
0.1.5.9 Alfred J. Mac Adam	207
0.1.5.10 Néstor García Canclini	216
	XIII

0.1.5.11 Joaquín Roy-Cabrerizo	219
0.1.5.12 Lázsló Scholz	224
0.1.5.13 David Lagmanovich	228
0.1.5.14 Carmen de Mora	231
0.1.5.15 Raúl Silva-Cáceres	233
0.1.5.16 Emma Susana Speratti-Piñero	234
0.1.5.17 María Amparo Ibañez Molto	235
0.1.5.18 Malva Filer	237

SECCIÓN A/PARTE II

0.2 LA NOCIÓN DE “*IMAGO MUNDIS*”

EN *RAYUELA* DE JULIO CORTÁZAR

0.2.1 La noción de “ <i>imago mundis</i> ” en la primera edición, las ediciones corregidas y actuales de <i>Rayuela</i>	247
0.2.1.1 Francisco Porrúa: la auténtica vocación de editor	252
0.2.2 La noción de “ <i>imago mundis</i> ” en la edición crítica, en obras completas y en la edición anotada de <i>Rayuela</i>	270
0.2.3 El capítulo 109 de <i>Rayuela</i>	291
0.2.4 La noción de “ <i>imago mundis</i> ” en Cortázar y en la filología latina	322
0.2.5 La noción de “ <i>imago mundis</i> ” y su correspondencia con la noción de <i>figura</i> en la poética de Cortázar	329

SECCIÓN B/PARTE III

Capítulo 1. HACIA UNA POÉTICA DE LA ESCRITURA

1. <i>Apertura</i> : por una narrativa que origine una <i>antropofanía</i>	343
1. 1 El marco conceptual de Julio Cortázar: el sentido de una <i>poética existencial</i>	345
1. 2 Preliminares en la teoría del cuento de Julio Cortázar	350
1. 3 Prospectivas y preceptiva para una <i>antinovela</i> y una <i>antropofanía</i>	353
1. 4 <i>Posibilidades expresivas</i> : dialéctica entre el cuento y la novela	359
1. 5 <i>Artes combinatorias</i> : su <i>crystalización</i> en la naturaleza <i>fragmentaria</i> de <i>Rayuela</i>	367
1. 6 <i>Rayuela</i> , la más honda de las <i>aperturas</i>	374

SECCIÓN B/PARTE III

Capítulo 2. HACIA UN POÉTICA DE LA IMAGEN

- 2.1 Recursos de Cortázar para su novela:
vía poética de acceso, dirección analógica,
recursos significativos de la imagen fotográfica 387
- 2.2 *Buenos Aires, Buenos Aires:*
origen de los libros en colaboración 396
- 2.3 *La novela-poema, la imagen*
y vivencia poética, el *eros ludens* 405
- 2.4 Otros recursos
de la escritura de Cortázar: del acto de
“*deshacer la horizontalidad sucesiva*”
a la “*e-lección de economía y de rigor,*
una resta implacable” 430

SECCIÓN B/PARTE III

Capítulo 3. HACIA UN POÉTICA DE LA FIGURA

- 3.1 “Cristal con una rosa dentro”:
la noción de *figura*
como *vivencia e imagen poética* 483
- 3.2 Presencia y otredad 497
- 3.3 *Figuras* previas: del tema del *doble*
y de la noción de *lo fantástico* 504
- 3.4 *Encuentros a deshora:*
una poética existencial
para *entender la figura* 512
- 3.5 “Silvia”, figura de figuras: el ingreso
al *orden de las puras coordenadas* 522
- 3.6 Poética del tres 538

CONCLUSIONES 633

BIBLIOGRAFÍA

- I. Bibliografía de Julio Cortázar 659
- II. Bibliografía crítica sobre Cortázar 663
- III. Bibliografía general 672
- IV. Publicación electrónica del capítulo uno
de la tesis de la doctoranda sobre Cortázar 674

XV

PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL CAPÍTULO UNO DE LA TESIS
DE LA DOCTORANDA SOBRE CORTÁZAR

PRECIADO, María Cristina. (2013). “Notas para una poética de la escritura en Julio Cortázar: nociones en torno a su poética existencial” en: *Sincronía. Revista de Filosofía y Letras*. Departamento de Filosofía / Departamento de Letras. Año XVII. Núm. 63. Enero- febrero 2013. ISSN: 1562-384X.

www.sincronia.cucsh.udg.mx

http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/2013_a/c_preciado_2013.pdf

*El epígrafe aparece casi siempre durante o después de
escrito el libro o poema. Pocas veces lleva a escribirlo.
Pero influye siempre, marca el libro desde fuera
con un toque de espada en el hombro.*
“Teoría del epígrafe” en: *Diario de Andrés Fava*, Julio Cortázar.

Empecé por una especie de obligación de empezar.
(comentario sobre la escritura de *Rayuela*), Julio Cortázar.

*Le gustaría dibujar ciertas ideas.[...] Los diseños que aparecen al margen
de sus notas son pésimos. Repetición obsesiva de una espiral temblorosa...*

(Capítulo 66, *Rayuela*)

*Allí donde debería haber una despedida
hay un dibujo en la pared...*

(Capítulo 97, *Rayuela*)



Prefacio

La presente tesis emerge de *entender*¹ en primer lugar, la necesidad de un replanteamiento de la obra de Julio Cortázar que haga *notar*² los

¹ La noción de *entender* y la noción de *mostrar* en Cortázar se contraponen a las nociones de *inteligir* y *explicar*. Estas nociones son base fundamental para mostrar con eficacia cómo la noción de *figura* en Cortázar constituye una poética de la imagen en su escritura.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 18. en: *Rayuela*. Caracas: Editorial Biblioteca Ayacucho. pp. 81-83.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Ibidem.*, p. 492.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 9. *Ibidem.*, p. 45.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 28. *Ibidem.*, p. 170.

En la medida que la obra comentada por excelencia será *Rayuela*, cito *in extenso* por esta ocasión y en el resto de la tesis sólo anotaré el capítulo y la página aquí, en la referencias a pie. Sin embargo, me permito que en el cuerpo del texto, para no entorpecer la lectura, y adaptando el sistema de citas del A.P.A., refiero el número de capítulo precedido por una C mayúscula y mediado por una coma, la página.

Me permití seleccionar esta edición de Biblioteca Ayacucho como obra de consulta básica de *Rayuela* misma porque está basada en la segunda de la editorial Sudamericana (*Buenos Aires 1978 sic.**), cuya primera edición fue corregida por el propio autor, —y según lo reporta Biblioteca Ayacucho en “Criterio de esta edición”**— se ha mantenido, hasta donde nos ha sido posible, la misma disposición tipográfica que guarda el original. Además hago uso de esta edición para cotejar la “Cronología” y la “Bibliografía”.

* la segunda edición de *Rayuela* data de 1965.

**Cfr. Julio Cortázar. (2004). “Criterio de esta edición”. *Ibidem.*, p. XCIX.

Por otra parte, hago uso de la otra *Rayuela* (1992), la de edición crítica, para la consulta del *Cuaderno de bitácora*; para los “Capítulos no incluidos en *Rayuela*” (publicados en *Cuaderno de bitácora*); para los capítulos del *Manuscrito de Austin*; y finalmente, para la suma de ensayos críticos dedicados a *Rayuela* que están compilados en la presente edición:

Julio Cortázar. (1992). *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos.

Hay que decir que respecto al capítulo suprimido, —que inicialmente era el capítulo 126 de *Rayuela*— y que en la edición crítica aparece como “La araña” —porque así lo anota Cortázar en el bosquejo del texto que aparece en su *Cuaderno de bitácora*— he preferido citar la fuente donde apareció editado por vez primera.

Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). p. 387-398.

² La noción de *notar* Cortázar la aplica —en la doble acepción, a saber, como notación musical y como escritura poética—, para situar en Rimbaud una poética de la escritura *no reductible a la enunciación pero sí comunicable por [...] imágenes que coexisten con la vivencia [...] y que guardan eficacia incantatoria tanto para su aprehensor como para los lectores del producto verbal*. Cortázar sitúa en *Une saison en enfer* la obra maestra de la comunicación existencial por vía poética, situándola

alcances que Cortázar genera mediante una poética de la escritura que irrumpe en la narrativa y que de forma específica, replantea el territorio de la novela contemporánea. Y en segundo lugar e inmanente a la primera, esta tesis se plantea la necesidad de un cuestionamiento integral que valore y potencie, para una teoría de la imagen en extenso, las *participaciones*³ del minucioso marco conceptual que Cortázar efectúa a lo largo de su obra y en el que siempre vincula dialécticamente los ámbitos del lenguaje, de la literatura, del arte y de la filosofía. Así, nociones medulares en Cortázar como *eficacia incantatoria*, *figura* o *constelación*, *imagen* o *dibujo sonoro*, *paravisión* o *entrevisión*, *cristalización*, *ritmo*, *contar*, *poética existencial*, *antropofanía* y *antinovela* proceden de una atenta delimitación conceptual, y su aparición y uso evidencian que en Cortázar las relaciones interdisciplinarias no son meramente recursos de comparación, sino que Cortázar *precisa* en su poética la tentativa de incorporar recursos interdisciplinarios del arte y de la filosofía al ámbito de la escritura.

A la presente tesis, *Figura: una poética de la imagen en la escritura de Julio Cortázar* le antecede la presentación y la defensa de un anteproyecto académico en el que he efectuado un itinerario transversal por la noción de *figura* desde la perspectiva de la retórica, el arte y el pensamiento y que, se remontaba a los orígenes del término *figura*, desde la raíz etimológica de *imagen plástica*, hasta la larga

además, en el ámbito de la novela, tentativa que en Cortázar, análogamente es aquí mi objeto de análisis.

Cfr. Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. en: *Obra Crítica / 1*. Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich. pp. 98-99.

³ Cfr. Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. en: *Obra Crítica / 1*. Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich. pp. 128 y 135.

XX

diatriba de la crítica sobre la noción de *presencia* o el concepto de *representación de la realidad* que entrañan la nociones de *figura* e *imagen*.

Asimismo a esta investigación le precede un itinerario por el extenso estado de la cuestión a propósito de la obra crítica literaria que, puntual o de modo adyacente a su objeto de estudio, aborda la noción de *figura* en Cortázar o algunos aspectos de su poética de la imagen. El propósito del anteproyecto ha sido el de desbrozar la abundancia de considerables estudios que nominalmente enuncian alguna aproximación a la poética de Cortázar pero utilizan como marco teórico-metodológico elementos coadyuvantes que inciden paradójicamente en el propio marco conceptual que Cortázar proyecta a lo largo de su obra⁴.

⁴ Los casos más patentes son los que comprometen un debate de orden epistemológico porque en definitiva hacen *decir* a Cortázar lo que no sólo nunca argumentó sino que se pronunció en contra. Referente a la noción de *figura e imagen* son remarcables aquí el caso del apartado “Hablar por (sic.) figuras”^{*} que Andrés Amorós dedica en *Rayuela* para ediciones Cátedra: pese a que la argumentación de Amorós la hace con base en Cortázar, reduce la noción de *figura* a su acepción retórica, cuando cita los capítulos 142 y 44. En dichos capítulos, junto con los capítulos 43 y 154, Cortázar hace uso de la noción de *figuras* y las convierte en el recurso central del *roman comique* que explicita en el capítulo 79: *al margen de un acaecer trivial presentimos una carga más grave*. O que en la entrevista con Harss ejemplifica a propósito del capítulo 20: *Creo que uno de los momentos de Rayuela donde eso está más logrado es la escena de separación de Oliveira y la Maga. Hay allí un largo diálogo en el que se habla continuamente de una serie de cosas que poco tienen que ver aparentemente con la situación central de ellos dos*.

Cfr. Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.)^{*} o la cachetada metafísica” en: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México, DF: Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos, p. 695.

^{*}El texto de Harss originalmente se llama: “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica”. Hay que destacar que esta entrevista apareció primero en inglés: Luis Harss “Julio Cortázar or The slap in the face”, colaboración de Bárbara Dohmann. *New México Quaterly*, Albuquerque, VOL. XXXVI, núm. 2, 1966, pp. 105-139. Luego en francés: *Mundo Nuevo*, (París, enero, 1967), núm. 7, pp. 57-74. Y además aparece compilada en:

Por ejemplo, la perspectiva retórica no corresponde en absoluto a la noción de *figura* en la poética de Cortázar. Dicha acepción retórica remonta sus orígenes al libro IX de las *Instituciones oratorias* de Quintiliano en el que define el concepto de *figuras* distinguiéndolo del de *tropos*⁵. Sin embargo, es esta acepción retórica de *figura* la que se

Luis Harss y Bárbara Dohmann. (1966). “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica” en: *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

En suma, el *hablar con figuras* que Cortázar menciona en los capítulos que he señalado no obedece a una razón retórica, como lo interpreta Amorós, sino a una necesidad metafísica que en el capítulo 9 Etienne señala: *hay que mostrar, no explicar* y que luego vuelve a aparecer esta reflexión en el capítulo 142, cuando Etienne responde al reclamo de Ronald: *Habla con figuras. Es siempre el mismo*, es el propio Etienne quien lo aclara y muestra: *No hay otra forma de acercarse a todo lo perdido, lo extraño*. Por tanto la adecuación de citas de Amorós e incluso, su presumible corrección del *hablar “por” figuras*, así como la adaptación del capítulo 130 en el que se dice: *riesgos del cierre relámpago* que Amorós sustituye por *los riesgos de la cremallera en la bragueta*, vuelven patente esa centralización ibérica del lenguaje que editorialmente vivió Cortázar (que será tema en el apartado de que dedico a la edición crítica y anotada de *Rayuela* y a la edición de obras completas de Julio Cortázar) y evidencian una mera reducción retórica de la noción de *figura* pese a que Amorós estructure en ese apartado que titula “Figuras” elementos clave —que apuntan desde Cortázar, a una poética de la imagen—, pero que Amorós sólo los enumera y los transforma en una secuencia de citas en donde sienta constancia de ellos.

*En el capítulo 142 de *Rayuela* al que se refiere Amorós, Ronald señala: *Habla con figuras*.

Cfr. Andrés Amorós. (2008). “Introducción. Figuras” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Ediciones Cátedra. Edición de Andrés Amorós. pp. 65-74.

El otro caso a destacar, referente ahora a la noción de *imagen* es el artículo “Las imágenes de *Rayuela*” de John G. Copeland en donde anuncia un muestreo por la estética de la imagen en *Rayuela* que la equipare con los recursos plásticos de la Edad Media. Es en el capítulo 116 donde Cortázar entabla una concomitancia entre la plástica medieval y la tentativa de la escritura contemporánea por el *rescate de las imágenes*.

Copeland en contraste a su propuesta, ofrece una retahíla inclasificable de elementos de la gramática, de la poética y la retórica, seguida de ejemplos extraídos de *Rayuela* y en cuyo listado se encuentran: metáforas “expresionistas e impresionistas”, símiles, aforismos, aposiciones, enumeraciones, sinestesias, signos antitéticos, parodias y clisés.

Cfr. John G. Copeland. “Las imágenes de *Rayuela*” en: *Revista Iberoamericana*. VOL. 33, núm. 63, enero-julio, 1967. 85-104

⁵ Cfr. Quintiliano. (1942). *Instituciones oratorias*. Tomo II. Madrid: Editorial Hernando, trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. pp.89-91.

convierte en la principal recurrencia endémica de interpretación de la poética de Cortázar, incluso en notables críticos de su obra.

A su vez, esta exploración del estado de la cuestión ha posibilitado la construcción de un respaldo teórico con base en las aportaciones de aquellos críticos que me preceden y que se inscriben en la línea de investigación de índole textualista en la que también mi tesis se sitúa: la poética de Cortázar en ella misma antecede a toda perspectiva teórica. Al respecto debo señalar sintéticamente dos aspectos. Escasa es la crítica que distingue, como recurso central de escritura, y como sustrato de su poética, las relaciones interdisciplinarias de Julio Cortázar. Y aún más escasa es la crítica que teórica y metodológicamente se vale de una vinculación interdisciplinaria en la obra de Julio Cortázar.

Existen tres posibles tendencias que recurrentemente justifican la viabilidad de una investigación: en primer lugar, el carácter original, que casi siempre se ve precedido por una génesis en torno al objeto de estudio; en segundo lugar, el carácter polémico, que consiste en rebatir perspectivas que canónicamente se han vuelto incuestionables; y en tercer lugar, la complementación que entabla *relaciones significativas*, es decir, que condensa distintos enfoques en una mirada integral que no busca el consenso, sino que intenta dialectizar posiciones, es decir, crear una dinámica relacional entre ellas. Es esta última la voluntad de mi tesis. Y de ella derivan las dos primeras: su *originalidad* reside en la organización de una muestra tangible y un recorrido por la escritura de

Julio Cortázar donde las *artes combinatorias*⁶ se evidencian. La *polémica* aquí es una tentativa de potenciar y restituir a las nociones existentes en la poética de Cortázar un *valor de uso*⁷ más allá de su propia obra, que posibilite un *enriquecimiento diferencial*⁸ con relación a las propuestas interdisciplinarias expuestas en el marco teórico y que a su vez, dé apertura a la *creación de nuevos umbrales teóricos*⁹. Este es el deseo por ejemplo, en cuanto a la noción de *imago mundis* de Cortázar, de ahí el apartado que le dedico en esta investigación.

Las páginas que siguen intentarán concentrar la exposición del cuerpo de mi tesis el cual se divide en tres partes y se distribuye en dos secciones.

La sección primera se compone de dos partes. La primera de ellas concentra el estado de la cuestión más representativo sobre la noción de *figura* en Cortázar y aquellos estudios que posibilitan entablar una poética de la imagen en la escritura de Cortázar. A su vez, en esta primera parte expongo los preliminares metodológicos que direccionan mi investigación. Aquí expongo además las previsiones

⁶ Luis Harss. (1992). "Cortázar (*sic.*) o la cachetada metafísica" en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos. p. 702.

⁷ Didi-Huberman propone con respecto a conceptos de Benjamin, de Warbug y de Einstein, retomarlos en la medida que *pueden revestir hoy una actualidad en nuestros debates sobre las imágenes y el tiempo*. En mi caso, paralelamente, me refiero a las nociones de Cortázar.

Georges Didi-Huberman. (2000). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. trad. O. A. Oviedo Funes. p. 78.

⁸ Claudio Guillén. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores. p. 385

⁹ Georges Didi-Huberman. (2000). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. *Op. cit.* 129.

conceptuales que me guían y que son, precisamente, las que distinguen mi investigación de notables estudios que me preceden, pero de los que si acaso difiero en mi investigación, es por el simple afán de potenciar la poética de Cortázar por ella misma, devolviendo y posibilitándole a las nociones de Cortázar su *valor de uso* auténtico. De ahí que adjuntas a la exposición de los estudios críticos significativos sobre la noción de *figura*, están presentes las argumentaciones de mi posicionamiento personal y discrepancias, cuando las hay, respecto a las mismas. Asimismo dedico un apartado crítico a las recurrencias endémicas hacia la obra de Cortázar que he identificado en los estudios que me preceden y que, no sólo se distancian, sino contradicen el propio marco conceptual de Cortázar. Además distingo en otro apartado los estudios bibliográficos de y sobre Cortázar.

En suma, la voluntad de esta investigación es mostrar a un Cortázar que *se deja hablar*¹⁰.

Ahora bien, en la sección primera del cuerpo de mi tesis, pero distribuida en una segunda parte, dedico un apartado específico a las ediciones primeras de *Rayuela* y a los criterios de selección por la primera o segunda versión para la edición crítica, para la edición anotada de *Rayuela*, y para la incluida en las *Obras completas* de Julio Cortázar.

¹⁰ Aludo análogamente a la distinción que Cortázar hace de la poética de Lautréamont: *negándose a someter su realidad poética a los órdenes estéticos del lenguaje, superado por una avalancha de imágenes fulgurantes y deslumbramientos atroces, el Conde se deja hablar.* Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. en: *Obra Crítica / 1*. Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich. p. 95.

En esta segunda parte expongo los criterios de selección personal para la edición de cabecera y las ediciones complementarias de las que hago uso en esta investigación. Además, es en este apartado de la tesis donde sitúo el origen de una inquietud y que me parece, constituye una de las principales contribuciones que desea aportar mi investigación: la omisión en las actuales ediciones de *Rayuela* de la noción de *imago mundis* de Julio Cortázar. Esta tendencia, primero de los estudios críticos y luego en las ediciones actuales en circulación, al referirse al concepto de *imago mundi* y así corregir la supuesta fe de erratas que aparece en el capítulo 109 de *Rayuela*, es objeto cardinal de mi investigación no por una razón de que tenga como objetivo final desentrañar un origen etimológico mediante el arte de la declinación latina, sino por la *co-razón*¹¹ del propio Cortázar que me posibilita identificar cómo él *precisa* en su poética de esta noción, *imago mundis*, para concretar lúcida y certeramente en la escritura, una poética de la imagen de la que Cortázar advierte que hay que *entenderla como una figura*¹².

La segunda sección del cuerpo de mi tesis contiene la tercera parte de mi investigación. Dicha tercera parte organiza en tres capítulos la paulatina presentación de la poética de Julio Cortázar, pero siempre desde una perspectiva integral de la misma. El hecho de que el capítulo primero se titule *Hacia una poética de la escritura*; el capítulo segundo, *Hacia una poética de la imagen*; y el capítulo tercero, *Hacia*

¹¹ Cfr. El sentido que tiene esta noción en Cortázar.

Julio Cortázar. (2005). "Temas de la medianoche" en: *Poesía y poética. Obras completas*. tomo IV. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores. Edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Ancheri. p. 218.

¹² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Rayuela. Op. cit.*, p. 492

una poética de la figura es para advertir al lector que los tres capítulos en conjunto se orientan en dirección de la disertación que mi investigación propone, situar en la noción de *Figura: una poética de la imagen en la escritura de Julio Cortázar*.

En el primer capítulo además, se percibe, en síntesis, una noción bien delimitada de *antropofanía* o de *poética existencial*, de *antinovela* y de *apertura*, entre otras nociones elementales con las que Cortázar busca poner *en crisis la validez de la literatura como modo verbal del ser del hombre*¹³. En suma, aquí Cortázar expone su noción de *realidad* y hace de la naturaleza fragmentaria del acto de narrar, su epistemología. Que Cortázar diga, “Rayuela *es de alguna manera la filosofía de mis cuentos*¹⁴” se convierte también para mí, en la *materia* y el *impulso* de la presente *indagación*.

En el segundo capítulo se expone, en síntesis, también una serie de nociones que derivan del minucioso marco conceptual de Cortázar que en el primer capítulo he proyectado desglosar. Es así como aquí se delimitan centralmente dos nociones fundamentales, la noción de *extrapolación* y la noción de *analogía* que en efecto, son una y la misma. En suma, este capítulo se centra en nociones tales como la *aprehensión analógica* o la *concepción analógica del mundo* en la medida que para Cortázar la *dirección analógica* es inherente y natural a la forma de conocer del hombre, y a su vez constituye en el acto de la

¹³ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op. cit.* p. 67.

¹⁴ La cita completa continúa así: *una indagación sobre lo que determinó a lo largo de muchos años su materia y su impulso*.

Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores. p. 25.

escritura para el hombre-poeta *una facultad esencial, un medio instrumental eficaz*¹⁵. Así Cortázar proyecta: *empezaré a abrazar la creación desde su verdadera base analógica*¹⁶. Cómo plantea realizarlo es el tema central de este capítulo. De ahí que el segundo capítulo desarrolle la noción de *novela-poema*; muestre el acto de *deshacer la horizontalidad sucesiva*; analice la noción de *resta implacable* de Cortázar mediante la que nos brinda una *lección de economía* en la escritura; y que finalmente el capítulo segundo se centra en que Cortázar sea quien nos muestre cómo *escribir la imagen*. De ahí también el título del presente capítulo.

En el tercer capítulo se logra en síntesis, una noción bien delimitada de *figura* o de *constelación*. Aquí se retoma la noción de *cristalización* y a partir de ella muestro cómo en Cortázar esta es la noción eficaz que le posibilita *desplegarse en la simultaneidad*¹⁷. En efecto, Cortázar plantea la tentativa de una escritura que a pesar de su *presentación sucesiva por razones de condicionamiento espacio-tiempo*¹⁸, aspira a que sea una escritura donde “*en realidad todo ocurre (es) a la vez*”¹⁹.

Es decir, el tercer capítulo da continuidad a la demostración selectiva que efectúo de extractos de la obra de Cortázar que por sí

¹⁵ Cfr. Julio Cortázar. (1996). “Analogía” en: *Imagen de John Keats*. México: Ed. Alfaguara. p. 516.

¹⁶ La cita completa continúa así: *romperé el tiempo-espacio que es un invento plagado de defectos*.

Julio Cortázar. (1976). *Los premios*. Barcelona: SEDMAY Ediciones. p. 94.

¹⁷ Julio Cortázar. (1976). *Los premios*. *Ibidem*. p. 92.

¹⁸ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round*. tomo II. México: Siglo XXI Editores. pp. 127 y 129.

¹⁹ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round*. *Ibidem*. p. 129.

misma evidencia la *dirección analógica* como *eje arquitectónico* para *escribir la imagen*. Así pues, el presente capítulo se ocupa de complementar esa *común urgencia analógica*²⁰ en la que Cortázar se proyecta diciendo: *romperé el tiempo-espacio que es un invento plagado de defectos*²¹. Cómo plantea realizarlo es el tema central de este capítulo. Ahora bien, aunque en el capítulo 116 de *Rayuela* aún plantee una escritura que vaya por el *rescate de imágenes* o que devuelva *el arte a su función de creador de imágenes*, es en este mismo capítulo donde a continuación Cortázar advierte: *Acostumbrarse a emplear la expresión figura en vez de imagen, para evitar confusiones*²².

De ahí que en este tercer capítulo de mi investigación se presenta la noción de *eficacia incantatoria*; de *imagen* o *dibujo sonoro*; de *paravisión* o *entrevisión*; de *crystalización fulgurante*; de *puzzle fluvial*; e incluso, la figura mitológica de Argos, porque todas ellas le posibilitan a Cortázar edificar una escritura *donde todo accede a la condición de figura, donde todo vale como signo y no como tema de descripción*²³.

En suma, en este capítulo se enumeran elementos tales como una *telaraña*; los ojos de la mosca y los movimientos que efectúan en el aire; los *pielines* tendidos en una habitación; un movimiento musical de Mozart y el dibujo de una copa de árbol contra el cielo; un *álbum de fotos*; un *almanaque*; una guía horaria de trenes o un *mapa*; un

²⁰ Cfr. Julio Cortázar. (1996). "Analogía" en: *Imagen de John Keats*. México: Ed. Alfaguara. p. 515.

²¹ Julio Cortázar. (1976). *Los premios*. *Ibidem*. p. 94.

²² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Op. cit.*, p.504.

²³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Rayuela*. *Op. cit.*, p.504.

mandala; un *tapiz* o la *rayuela* misma entre otros elementos de una serie notable de la que aquí hago una somera anticipación. Y que en el apartado que dedico a la noción de *imago mundis* muchos de estos elementos se anticipan y encarnan un vívido muestrario de una poética hecha con móviles *figuras*.

De ahí que el lector constatará que es en la noción de la *rosa del calidoscopio* en la que Cortázar deposita la encarnación más auténtica de la noción de *figura*. asimismo, que sea en este último capítulo donde el sentido de la *otredad* asuma sus últimas consecuencias en la *poética del tres* y que Oliveira, Talita y Traveler evidencien en *Rayuela* su mostración más profunda.

En la última parte de mi investigación efectúo un recuento de las tesis argumentales que vertebran una gama diferencial de diversos posicionamientos personales que he dilucidado en cada capítulo, y que entonces me posibilitan argumentar una serie de conclusiones en la presente disertación. Estas conclusiones desean participar una suerte de crónica o historial de los antecedentes de esta investigación que la originan; luego ensaya hacer un recuento de los alcances obtenidos y de las posibles contribuciones que hago al ámbito de los estudios sobre Cortázar y su obra; y finalmente, en dichas conclusiones participo la voluntad de realizar en un futuro un estudio inserto en un amplio espectro teórico que dé continuidad a la presente propuesta de investigación y haga de la poética de Cortázar un operativo umbral teórico.

Asimismo, en esta tercera parte organizo la bibliografía en cuatro apartados, la referente a la obra de Cortázar; la obra crítica sobre

XXX

la obra de Cortázar; el reporte bibliográfico de la inclusión del capítulo primero de mi tesis publicado en una revista electrónica universitaria y finalmente, la bibliografía general de la que hice uso en mi investigación²⁴.

María Cristina Preciado

²⁴Por razones de extensión no se incluye como un Apéndice, el registro representativo de las reflexiones que Julio Cortázar efectúa sobre una teoría de la *imagen*, y una muestra de la noción de *figura* que he compilado a lo largo del itinerario transversal que he efectuado por su obra. Esta muestra constituye una contribución bibliográfica para futuras investigaciones.



SECCIÓN A/ PARTE I
0.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN



0.1.0 Liminar

El presente estado de la cuestión legitima la selección de los trabajos más significativos que aquí se reportan en fondos especializados en la obra de Julio Cortázar. Una parte de esta selección se debe a la serie de estancias que efectué en la Fundación March, en Madrid, por ser el fondo que resguarda no sólo la biblioteca personal que Cortázar tenía en París²⁵, sino que además actualmente compila la abundante obra crítica sobre la obra de Julio Cortázar. A su vez, he realizado un trabajo parcialmente exploratorio en el Fondo Julio Cortázar —cuya digitalización electrónica aún está en curso²⁶— que acoge el Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA) de la Universidad de Poitiers, Francia. Mi interés explícito por este fondo es porque reúne una notable compilación de prensa y sobre la recepción crítica de su obra que el propio Cortázar organizó y luego donó. Del mismo centro utilizo los dos tomos que compilan las ponencias del *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*²⁷, que con fecha de 1986, y aún con el posible debate de su vigencia, recoge trabajos clave

²⁵ Presento aquí los índices electrónicos básicos de la Fundación March y una muestra virtual que en colaboración con el Instituto Cervantes presenta una selección de la Biblioteca de Julio Cortázar.

<http://www.march.es/bibliotecas/cortazar/?l=1>

http://cvc.cervantes.es/literatura/libros_cortazar/

²⁶ Una de las especialistas asignadas para la catalogación y sistematización del fondo, Susana Gómez, de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina proporciona una idea general de los contenidos en su catálogo. Actualmente es la responsable del archivo

Cfr. Susana Gómez. (2010). *Fondo de Cortázar en Poitiers (y otras cercanías)*. Universidad de Poitiers.

²⁷Cfr. CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES. Université de Poitiers. *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. (1986). tomo I. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Espiral Hispano-americana.

CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES. Université de Poitiers. *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. (1986). tomo II. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Espiral Hispano-americana.

que anteceden a mi investigación y que me posibilitan fundamentar una poética de la imagen en la escritura de Julio Cortázar. Pero la mayor parte de estudios especializados que preliminarmente originaron esta inquietud por la poética de Cortázar y en específico, por la noción de *figura* en Cortázar pertenecen a mis años de formación académica y de adiestramiento como auxiliar de investigación en el Centro de Estudios Literarios —*Casa de las palabras y las imágenes*—, y a los cursos presenciales en el marco de la Cátedra Julio Cortázar de la Universidad de Guadalajara, en México.

Esta trayectoria de formación académica como estudiante del *Doctorat en Humanitats* de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, en España, y como becaria mexicana del Programa de Promoción al Mejoramiento del Profesorado (PROMEP) que me ha otorgado mi país busca cerrar este periplo y retribuir el vario y valioso respaldo con la presente contribución al ámbito del conocimiento mediante mi reincorporación a la docencia y en las próximas tareas de investigación.

La Universitat Pompeu Fabra promueve una formación interdisciplinaria en literatura, arte y pensamiento, formación a la que se ajustan las tesis doctorales. Este trabajo muestra el adiestramiento adquirido en mi estancia en dicho centro: la literatura, el arte y el pensamiento potencian las capacidades al dialectizar su teoría en el uso de recursos operativos e interdisciplinarios.

En este ámbito, la literatura comparada juega un papel vertebral por su vocación integradora de todos los campos del saber. El respaldo académico de mi directora de tesis, Dra. Montserrat Cots, catedrática de

la UPF, especialista en literatura comparada y actual presidenta de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGYC), imprime la orientación comparatista requerida para realizar mi investigación bajo estas coordenadas.

Que el lector descubra finalmente en *Figura: una poética de la imagen en la escritura de Julio Cortázar* cómo es inherente a la poética de Cortázar el *arte combinatoria* entre la literatura, el arte —en especial las artes plásticas— y la filosofía. Y que este trabajo posibilite herramientas para acceder al minucioso marco conceptual que originó Cortázar para que su poética tenga un *valor de uso* más allá de los territorios de su obra.

0.1.1 Preliminares metodológicos

En mi investigación, paralelamente a la tentativa de potenciar y restituir a las nociones existentes en la poética de Cortázar un *valor de uso*²⁸ —que he expuesto en el *Prefacio*— mi proyecto es distinguir la vigencia de algunos de los trabajos de investigación que me preceden y que por diversas circunstancias no tuvieron mayor difusión. Pero además, planteo potenciar su eficacia, seleccionando algunas de sus perspectivas de análisis sobre la obra de Cortázar e incorporándolas a mi tesis, otorgarles también un *valor de uso*.

Mi investigación se inscribe en la perspectiva integral de Claudio Guillén²⁹ y comparte su propósito explícito:

Es concebible el propósito no de acumular conocimientos rumbo a grandes síntesis sino de estructurarlos, de dar acogida no a la cantidad sino a la diversidad y la riqueza, de abrirse a espacios cada vez más amplios con ánimo no de hallar uniformidades sino relaciones significativas.

(Guillén: 2005, p. 385)

En este estado de la cuestión pretendo entablar *relaciones significativas* entre los diversos aportes que los estudios que aquí reúno me

²⁸ Didi-Huberman propone con respecto a conceptos de Benjamin, de Warburg y de Einstein, retomarlos en la medida que *pueden revestir hoy una actualidad en nuestros debates sobre las imágenes y el tiempo*. En mi caso, paralelamente, me refiero a las nociones de la poética de Cortázar.

Georges Didi-Huberman. (2000). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. trad. O. A. Oviedo Funes. p. 78.

²⁹ Claudio Guillén. (2005). “Lo uno con lo diverso” en: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores.

proporcionan: cada uno de ellos —en mayor o menor escala— enfoca la poética de Cortázar por ella misma. Pero además, tangenciales al marco conceptual de Cortázar, hacen uso de diversos recursos disciplinares sobre estudios del lenguaje o recurren a perspectivas multidisciplinares de la literatura, la filosofía o el arte a partir de las cuales fundamentan su aportación.

Mi investigación se sitúa, como ya se ha anunciado, en una perspectiva interdisciplinar porque integra los ámbitos de la literatura, del arte y de la filosofía que confluyen en la noción de *figura* de Cortázar. Y además hace uso de una metodología textualista porque el referente siempre son textos del propio Cortázar, ya sean estos creativos, ya de tipo teórico.

0.1.1.2

PREVISIONES CONCEPTUALES

Cortázar es cauto en la delimitación del marco conceptual con el que construye su poética. Un estudio crítico consecuente también ha de serlo. Esta es la razón por la que en evidentes ocasiones la voz argumental en mi tesis cobra un tono restringido en el que, en apariencia, sólo está presente el discurso de Cortázar. Y no me refiero al *tejido divergente*³⁰ de las citas transcritas, que además aquí tienen la voluntad *anacrónica* de mostrar lo que Cortázar explicita en la “Nota del autor” a la segunda edición aumentada de *Final del juego* del modo que sigue: *fatuo sería el escritor que creyera haber dejado definitivamente atrás una etapa de su obra. En cualquier página futura puede estar esperándonos una nueva página pasada.*³¹

La voluntad de esta investigación, he dicho, es mostrar a un Cortázar que *se deja hablar*³². De ahí que mi tesis se agregue al afán de textos que le preceden y en donde el crítico vehicula el pensamiento de Cortázar, pero con la continua vigilancia de no confundirse con él.

Hay que decir, pues, preliminarmente cómo en mi tesis se evidencia que opto por el empleo de la palabra *noción* más que *concepto* o *término* precisamente porque en el ámbito de su marco

³⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 97 en: *Rayuela*. Caracas: Editorial Biblioteca Ayacucho. p. 456.

³¹ Julio Cortázar. (1968^a). “Nota del autor” en: *Final del juego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. p. 197.

³² Aludo análogamente a la distinción que Cortázar hace de la poética de Lautréamont: *negándose a someter su realidad poética a los órdenes estéticos del lenguaje, superado por una avalancha de imágenes fulgurantes y deslumbramientos atroces, el Conde se deja hablar.*

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. en: *Obra Crítica / I*. Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich. p. 95.

conceptual, Cortázar se inclina por esta palabra que, a pesar de estar emparentada con las otras dos, desde su diferencia semántica, la palabra *noción* no otorga un sesgo taxativo y menos *categorico*, a una definición: justamente una postura que a lo largo de su obra encarecidamente evitó Cortázar³³. Es el mismo caso a lo largo de esta investigación respecto al uso y sentido que hago de *tentativa*, otra noción elemental de la que hace uso Cortázar en sus reflexiones.

En suma, la poética de Cortázar lo es precisamente porque, dichas nociones fundamentales que explicita en un minucioso marco conceptual, las debate simultánea y dialécticamente. Cuestión que cierto tipo de crítica literaria siempre le imputó: de ahí que en su estudio, “Del sentimiento de no estar del todo” Cortázar se ensaya en *liquidar un malentendido*³⁴ de cierta línea de crítica literaria hacia su obra de modo que sigue:

Se reprocha a mis novelas [...] una búsqueda intelectual de la novela misma, que sería así como un continuo comentario de la acción y muchas veces la acción de un comentario. [...]

Alguien dirá que una cosa es mostrar un extrañamiento tal como se da o como cabe parafrasearlo literariamente, y otra muy distinta debatirlo en un plano dialéctico como suele ocurrir en mis novelas.

(Cortázar: 1986. pp. 21 y 25)

³³ Me parece que la siguiente reflexión de Cortázar, es extensiva como recurso de su posicionamiento gnoseológico:

Renuncio a definir lo fantástico. En [...] algunos ensayitos míos [...] trato de encontrar caminos hacia lo fantástico, [...] pero nunca pretenden ser definiciones. Todo lo que se puede hacer es tratar de buscar la noción de lo fantástico más satisfactoria [...] y la que, por el contrario, no nos satisface.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 41.

³⁴ Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores. pp. 21 y 25.

Esta necesidad de Cortázar por *debatir en un plano dialéctico* no sólo el *comentario de la acción* sino *la acción de un comentario*, responde a una razón epistemológica y obedece además, a una necesidad de Cortázar por hacer que la noción permanezca *abierta* a su significación o una necesidad por restituírsela otra vez: *nos hemos ido olvidando de tanta palabra. Los diccionarios son columbarios, catacumbas [...] hay montones de cosas que viven virtualmente, a la espera de su signo*³⁵.

Esta razón epistemológica, que a su vez, es una necesidad *vital* en Cortázar, como se verá en el capítulo primero de esta investigación, Cortázar la explicita en una *tentativa: buscar un lenguaje nuevo. [...] Al modificarse las raíces lingüísticas, lógicamente se modificarían también todos los parámetros de la razón: es una operación dialéctica*³⁶. También en el capítulo 79 de *Rayuela* lo especifica: *una narrativa que actúe [...] como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas*³⁷. Pero ante esta *tentativa* de su escritura Cortázar advierte en la entrevista con González Bermejo: *tener cuidado de no verme como demasiado “terrorista”: yo no estoy tratando de hacer tabla rasa de la civilización occidental. De lo que se trata, más bien, es de provocar una especie de autocrítica total*³⁸.

³⁵ Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. pp. 102-103.

También hay que aludir a los *juegos del cementerio*, apelativo con el que Talita, Traveled y Oliveira llaman al “diccionario” cuando lo usan durante sus juegos del lenguaje en las tardes que pasaban en la pensión, el patio de Don Crespo o luego en el hospital.

³⁶ Cortázar comenta en la misma reflexión:

Hay por un lado [...] esa tentativa de dinamitar la razón excesivamente intelectual o intelectualizada, pero hay además en Rayuela, la tentativa de hacer volar en pedazos el instrumento mismo de que se vale la razón, que es el lenguaje.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 63.

³⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op. cit.*, p. 413.

³⁸ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 64.

Asimismo, otra de dichas *variaciones lingüísticas* que responde a una razón *dialéctica* en la escritura Cortázar consiste en el cambio de *nombre* a los seres, a las cosas y a las *nociones* de su poética. Por ejemplo, en el *Diario de Andrés Fava* hay una breve *fenomenología* sobre el tema cuando Andrés reflexiona:

Ya sospechaba, de niño, que ponerle nombre a una cosa era apropiármela. No bastaba eso, necesité siempre cambiar periódicamente los nombres de quienes me rodeaban, porque así rechazaba el conformismo, la lenta sustitución de un ser por un nombre. Un día empezaba a sentir que ya el nombre no andaba bien, no era la cosa mentada. La cosa estaba ahí, nueva y brillante pero el nombre se había gastado como un traje.

(Cortázar: 1995. p. 56)³⁹

Otro ejemplo está presente en el capítulo 99 de *Rayuela* durante la discusión que, sobre la noción de *realidad*, sostienen Oliveira y Etienne. Ahí se aclara, para cierto tipo de crítica literaria sobre Cortázar que sostienen una visión “evolutiva”⁴⁰ en su obra que, dichas variaciones de nombre que efectúa Cortázar no obedecen a un mero capricho, ni tampoco niegan o desdican los nombres anteriores:

³⁹ La cita continúa del modo que sigue:

Al darle entonces una nueva denominación, me probaba oscuramente que lo importante era lo otro, esa para razón para mi nombre. Y durante semanas la cosa o el animal o la persona se me aparecían hermosísimos bajo la luz de su nuevo signo.

Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. pp. 56-57.

⁴⁰ Cotejar el apartado de “Recurrencias endémicas” y en “Estudios críticos significativos acerca de la noción de *figura* con mis posicionamientos personales”, revisar el apartado que dedico a Hartmann.

Cfr. Joan Hartmann. (1969). “La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar”. *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 35, núm. 69, (abril-septiembre 1969). pp. 539-549.

(a veces ayuda darle muchos nombres a una entrevisión, por lo menos se evita que la noción se cierre y se acartone), esa verdadera realidad, repito, no es algo por venir, una meta, el último peldaño, el final de una evolución. No, es algo que ya está aquí, entre nosotros⁴¹.

(Cortázar: 2004, C. 99, p. 467)

De hecho en la referencia anterior, se nombra otra noción elemental, la de *entrevisión*, que es otro excelente ejemplo del paralelismo que Cortázar le otorga a lo largo de su obra junto con otras dos nociones: *paravisión* y *supervisión*⁴². Esta referencia detallada que hago a pie de página sobre las nociones de *entrevisión*, *paravisión* y *supervisión* fundamenta su relevancia en la poética de Cortázar. De hecho en el capítulo tercero de esta investigación situó cómo esta noción encarna la *vivencia* que padece Cortázar como un estado de *distracción*⁴³ previo, simultáneo o simplemente análogo, a la experiencia poética de la escritura. Pero lo que resulta de la escritura, del acto de *escribir la imagen*⁴⁴, Cortázar lo denomina *figura*. Noción cardinal en Cortázar y que, también experimenta la variación de las *relaciones*

⁴¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 99 en: *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 467.

⁴² Las más notables quizá son las *paravisiones* de Johnny, el personaje central del relato largo o *nouvelle* “El perseguidor”; las *paravisiones* de Oliveira en el capítulo 84, que es el sexto en la lectura integral mediante el “Tablero de dirección” de *Rayuela*; las *entrevisiones* en la poética explícita sobre las mismas, sean *figuras* o *imágenes poéticas* dentro de los ensayos “Cristal con una rosa dentro” o en “La muñeca rota”; las *entrevisiones* además del narrador del relato “Orientación de los gatos”; asimismo, la *supervisión* o *entrevisión* intermitente que padece Persio, en esa especie de monólogos distribuidos a lo largo de la novela *Los premios*. Asimismo, en la entrevista con González Bermejo dedica un significativo espacio al tema de las *paravisiones*.

Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, pp. 86-89.

⁴³ Cfr. Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round*. tomo II. México: Siglo XXI Editores. pp. 127-129

⁴⁴ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro”. *Op. cit.*, p. 128.

*significativas*⁴⁵ que las artes combinatorias de Cortázar le otorga: es así como en *Los premios* aparece nombrada como *figuras* o *constelación*⁴⁶, en la entrevista con Harss destacan también estos dos usos, pero en *Rayuela* sobre todo, aparece mencionada siempre como *figura*.

En suma, mi investigación no se reduce a una posición sistemática que convierte en conceptos inconmoviblemente estáticos e inmutables, las nociones de Julio Cortázar que posibilitan discernir en la noción de *figura*, una poética de la imagen en su escritura. La presente investigación apela al *rigor* verbal que Cortázar explicita como recurso de escritura en la entrevista con González Bermejo del modo que sigue:

La herramienta que aplico para conseguir un fin determinado es la más adecuada posible a este fin, hay un ajuste verbal con la finalidad expresiva. Y la gran paradoja es que ese rigor da por fin la verdadera libertad, nos libera de la tiranía del lenguaje codificado y fosilizado que pretende ser el amo.

(González Bermejo: 1978, pp. 85-86)

En suma, la poética de Cortázar hace un acto de *presencia* mediante un puntual “catálogo de nociones” que en referidas circunstancias, como he mostrado, lo debaten dialécticamente sus personajes y por tanto, mediante la reflexión de dichas nociones, los personajes de Cortázar derivan en lúcidas enunciaciones que de modo clausular anuncian su

⁴⁵ Claudio Guillén. (2005). “Lo uno con lo diverso” en: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores. p. 385.

⁴⁶ Julio Cortázar. (1976). *Los premios. Op. cit.*, p. 47.

poética: *hay que mostrar, no explicar*⁴⁷; *no inteligir: entender*⁴⁸; *neuma y no logos*⁴⁹; *pensar es decir sentir*⁵⁰; *lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad*⁵¹; *escribir es dibujar mi mandala*⁵²; *digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla*⁵³; *todo es escritura, es decir fábula [...] nuestra verdad posible tiene que ser invención*⁵⁴.

El lector constatará a lo largo de esta investigación cómo todas estas cláusulas son proposiciones plenas de *sentido*. Es decir, son, la tentativa de Cortázar por alcanzar una escritura donde haya *un sentido con palabras, y no palabras con un sentido*⁵⁵.

Por tanto estas son algunas de las *previsiones conceptuales* que he tenido en cuenta y que me acompañan a lo largo de esta investigación para emprender un itinerario, desde el propio marco conceptual de Cortázar, hacia una aproximación integral de su poética.

⁴⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 9 en: *Rayuela. Op. cit.*, p. 45

⁴⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 18 en: *Rayuela. Op. cit.*, p. 83.

⁴⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93 en: *Rayuela. Op. cit.*, p. 446.

⁵⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93 en: *Rayuela. Op. cit.*, p. 446.

⁵¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 99 en: *Rayuela. Op. cit.*, p. 462.

⁵² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 82 en: *Rayuela. Op. cit.*, p. 418.

⁵³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 71 en: *Rayuela. Op. cit.*, p. 393.

⁵⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 73 en: *Rayuela. Op. cit.*, p. 399.

⁵⁵ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op.cit.* p.126

0.1.2 Tendencias de la crítica en torno a la obra de Julio Cortázar

Esta introducción al estado de la cuestión ha expuesto los preliminares metodológicos que he tenido en cuenta en la medida que identifiqué los distintos tipos de relaciones que la crítica literaria sobre Cortázar entabla en relación con su poética y la aplicación que hace de su marco conceptual.

A grandes rasgos, he identificado tres tendencias de la crítica literaria hacia la obra de Cortázar. Una de ellas hace uso de nociones desarrolladas por Cortázar y las convierte —entera o parcialmente— en el eje reflexivo de su análisis. Otra tendencia consiste en introducir y aplicar un marco conceptual ajeno a la *teoría de la novela* y a la *teoría de la escritura*⁵⁶ que el propio Cortázar determina a lo largo de su obra. Y la tercera tendencia de la crítica combina las nociones del marco conceptual de Cortázar con recursos externos de la teoría literaria y otras herramientas disciplinares. En efecto, ninguna de estas tres tendencias en los estudios críticos que he seleccionado se manifiesta de forma absolutamente pura, pero facilita entender en qué medida el crítico en cuestión y en un estudio específico (de su variada producción sobre la obra de Cortázar, en algunos casos) ha mantenido un eficaz distanciamiento académico entre la voz argumental de su investigación y el marco conceptual del propio Julio Cortázar.

⁵⁶ Cfr. Ana María Barrenechea. (1992). “Génesis y circunstancias” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos, p. 553.

Por citar tres casos significativos que ilustren las tendencias recién descritas, en primer lugar tenemos el concepto de *collage* que a lo largo de su extensa obra crítica literaria Saúl Yurkievich desarrolla y luego vincula con la poética de Julio Cortázar⁵⁷. Asimismo la noción de *el gran desorden*⁵⁸ de Cortázar que Barrenechea glosa también en sus estudios como el *desorden central*. Del mismo modo están las variantes conceptuales que generan los críticos con base en las nociones de Cortázar, por ejemplo, *la visión caleidoscópica* o *modelo caleidoscópico* o *caleidoscopio verbal* que utiliza Malva Filer⁵⁹ o *el mosaico caleidoscópico*⁶⁰ al que hace mención Yurkievich.

En segundo lugar, también de Barrenechea, tenemos los conceptos de *matriz* y de *núcleo generador*, externos a la poética de

⁵⁷ Cortázar hace uso de la noción *collage* puntualmente en el capítulo 115 de *Rayuela*. O en las reflexiones que expone respecto a dejar de entender la novela como un género: *hay novelas que son poemas, hay poemas que son novelas; hay novelas que son collages*.

Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 86.

Además hay que tener en cuenta la entrevista que Pierre Lartigue hace a ambos y las diferencias que se establecen entre las concepciones de Cortázar y de Yurkievich no sólo con relación a la noción de *collage*.

Pierre Lartigue. (2007). “Contar y cantar: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por Pierre Lartigue. en: Saúl Yurkievich. (2007) *A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Madrid: Ed. Iberoamericana, pp. 142-154.

⁵⁸ Barrenechea no señala que la siguiente anotación que ella hace glosa, principalmente las reflexiones de Oliveira en los capítulos 18, 36, 48 y 56: *El gran desorden es una vez metáfora de su concepción del absurdo de nuestra existencia, pero otras es el camino que debe seguirse, pues sólo con su instauración podrá — quizás— llegarse al orden y a la unidad anhelada, como sólo la excentricación violenta permitirá volver a encontrar el camino que nos conduzca al centro*.

Ana María Barrenechea. (1992). “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero”. *Ibidem*. p. 679.

⁵⁹ Malva Filer. (1986). “El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar” en: CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES. Université de Poitiers. *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. tomo I. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Espiral Hispanoamericana. pp. 225-232.

⁶⁰ Saúl Yurkievich. (1994). “Salir a lo abierto” en: *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Editorial Anaya & Mario Muchnik. pp. 11-23.

Cortázar pero directrices estructurales en el análisis sobre *Rayuela* y el *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, las dos obras puntuales sobre las que Barrenechea centra su producción crítica en torno a la obra de Julio Cortázar.

En tercer lugar, la noción de *ritmo* que Goloboff⁶¹ asume desde la perspectiva de Cortázar y luego vincula con la concepción visual y espacial que el formalismo ruso de Tinianov y de Schlovsky tiene del concepto de *ritmo*.

⁶¹ Mario Goloboff*. (1986). *El “hablar con figuras” de Cortázar*. en: CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES. Université de Poitiers. *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. (1986). tomo I. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Espiral Hispano-americana. pp. 241-255.

*nota: En la edición el apellido del autor aparece erróneamente como Gonoboff (sic.).

0.1.3 Recurrencias endémicas de la crítica sobre Julio Cortázar y su obra

Las páginas que siguen plantean una serie de recurrencias endémicas por parte de estudiosos de Cortázar o sobre la obra de Cortázar. La principal recurrencia endémica que comete un notable número de críticos —y que ocasiona el resto de ellas—, es la *confusión* de la voz de Cortázar con la propia del crítico en cuestión. Aunque esta *confusión* —entendida aquí como una tangible pérdida de distanciamiento— comienza en la trayectoria crítica de muchos de ellos como un expreso homenaje al discurso cortazariano y como una voluntad de reconocerse partícipes o *cómplices*⁶² termina generando confusas atribuciones de la propia poética de Cortázar al crítico. Es decir, la falta de distanciamiento académico ocasiona que el marco conceptual de Cortázar acabe por ser absorbido en el discurso crítico del investigador. El problema es que esta situación genera a menudo, que la crítica de la crítica refiera equivocadamente una cita, y entonces no adjudica el razonamiento a Cortázar sino al crítico en cuestión. Entonces, la *lección de economía y de rigor*⁶³ que Cortázar profesa a lo largo de su obra y de la que se originan nociones medulares significativas queda disuelta. Por mi parte dichas nociones constituyen, precisamente, una especie de compendio de *palabras clave* que vertebran el cuerpo de mi investigación.

⁶² Los capítulos 79, 62, 97, 99, 109 y 116 de *Rayuela* son en los que centralmente Cortázar se dedica a la noción de *lector cómplice* en contrapartida del *lector-hembra* o pasivo: *Hacer del lector un cómplice. [...] Simultaneizarlo. [...] Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, “en el mismo momento y en la misma forma”.*

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79, *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 413.

⁶³ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 23.

Y es que no pocos críticos introducen elementos coadyuvantes que contravienen el marco conceptual de Cortázar que, transversalmente en su obra, esta investigación pretende elucidar. Los casos más frecuentes de interpretación con relación al perfil de mi estudio son, en primer lugar, la noción de *realidad*⁶⁴ en Cortázar y la lectura errónea de la crítica, en la medida que se acogen al concepto tradicional de *realidad* y no al propuesto por Cortázar a través de su obra. Y en segundo, la noción de *figura*⁶⁵, ya que críticos literarios, y notables especialistas de Cortázar terminan adscribiéndola al ámbito de la retórica.

En suma, he dicho que la pérdida de distanciamiento académico y la *confusión* con la voz del propio Cortázar es el origen del resto de irregulares aproximaciones a la obra de Cortázar que derivan en resultados anómalos a la poética manifiesta en su obra.

⁶⁴ *En la pregunta que me hace sobre las críticas aparece otra vez esa palabra maldita: la palabra realidad. Hay críticos que ven en 62 un ponerse de espaldas a lo que ellos entienden por realidad. [...] Si, pero [...] mi noción de realidad, en todo caso, es otra.*

Comentario final respecto a su posición respecto a la recepción de 62. *Modelo para armar* por la crítica.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. México: Editorial Hermes. p. 97

Tengo una relación bélica con la realidad; es una especie de batalla [...] Es una relación erótica; yo hago el amor con la realidad. Si me permite una frase un poco cursilona; la realidad es mi gran mujer.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 83.

Cfr. Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores. p.23.

⁶⁵ *Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 71 en: *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 393.

Esto no quiere decir que mi investigación niegue los alcances de extraordinarios acercamientos⁶⁶ a la obra de Cortázar que, incluso alejados del rigor académico, se aproximan mediante el rigor poético a un discurso que tiende ese *punte vivo de hombre a hombre*⁶⁷ —puente de dicho escritor a Cortázar— pero que lejos de *confundirse* con él, en el caso de este tipo de autor, no diluye los cimientos del *punte*⁶⁸ discursivo que entabla y además confirma eso que Cortázar establece

⁶⁶ Me permito citar algunos de los estudios que fueron entrañables para Cortázar —el de Lezama y Benedetti— pero que sobre todo, vertebran las inclinaciones personales de mi investigación:

Cfr. José Lezama Lima. (1969) “Cortázar y el comienzo de la otra novela” en: *Rayuela*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas. pp. VII-XXXI.

Este texto de Lezama Lima es el prólogo de presentación a la edición cubana de *Rayuela*.

También se puede consultar en:

José Lezama Lima. (1981) “Cortázar y el comienzo de la otra novela” en: *El reino de la imagen*. Caracas: Ed. Ayacucho. pp. 341-354.

José Lezama Lima. (1992) “Cortázar y el comienzo de la otra novela” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos, pp. 710-720.

Cfr. Mario Benedetti. (1967). “Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices” en: *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Ed. Arca. pp. 58-76.

Y en cuanto a una muestra de un texto de rigor mayormente poético:

Cfr. Gonzalo Celorio. (2006). “Monólogo con Evohé” en: Dulce María Zúñiga (coordinadora) et. al. *El mundo Cortázar*. Guadalajara: Ed. Universidad de Guadalajara / Cátedra Julio Cortázar. pp. 167-181.

*Hay que decir que esta ponencia es a su vez un explícito homenaje a la *Iconografía de Julio Cortázar* (1985), la edición mexicana de FCE a cargo de Felipe Garrido y Alba C. de Rojo. En la ponencia, las fotos de esta edición acompañaron la presentación y en la edición impresa también.

⁶⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Rayuela*. *Ibidem.*, p. 413.

⁶⁸ Este *punte vivo de hombre a hombre* también Cortázar lo construye hacia Lezama Lima en esa *aproximación simpática*, como Cortázar la nombra, y de la que advierte: *estas páginas acerca de Paradiso, [...] no son un estudio sobre novelística de Lezama, que exigiría el análisis riguroso de toda su obra de poeta y ensayista a la luz de los más fecundos avances en el campo antropológico [...] sino la aproximación simpática que elige todo cronopio para entablar comercio con otro.*

Julio Cortázar. (1986). “Para llegar a Lezama Lima” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores. pp. 134-155.

En el *Cuaderno de Bitácora de Rayuela* Cortázar apunta: *Elogio de Lezama Lima, de Ceferino Piriz, de los locos y cronopios.*

Cfr. Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 485.

en el capítulo 84 y en el capítulo 78 de *Rayuela*: que el sentido relacional del hombre es como el movimiento de la *ameba* y sus *seudópodos*⁶⁹; que el hombre en realidad se mueve en *órbitas aisladas*⁷⁰.

Cortázar es el primero que está a favor de ambas aproximaciones a su obra: la crítica, cuando es *inteligente*, y el ensayo, cuando es una auténtica *vivencia* de la obra. Así, a propósito de dos notas que publica Mario Benedetti sobre la lectura de *Rayuela*, Cortázar le comenta a Paco Porrúa: *No hay allí una crítica de fondo, pero sí una manera de haber “vivido” el libro que me conmovió profundamente.*⁷¹ Y luego agrega en esa misma carta del 5 de enero de 1964:

Por otro lado me han dicho que Sur le pidió una reseña a Ana María Barrenechea; creo que por ese lado también voy a estar contento, porque los palos que pueda pegarme Anita no serán productos de envidia o resentimiento [...]; habrá [...] un serio intento de hacer una “cross-section” del libro y analizarlo de verdad.

(Cortázar: 2002, pp. 665-666)

⁶⁹ *Imagino al hombre como una ameba que tira sus seudópodos [...] Un día eso se fija (lo que llaman madurez [...]). Por un lado alcanza lejos, por otro no ve una lámpara a dos pasos.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 84. *Rayuela*. *Ibidem.*, p. 423.

⁷⁰ *No, pero pensándolo francamente, lo más absurdo de estas vidas que pretendemos vivir es su falso contacto. Órbitas aisladas, de cuando en cuando dos manos que se estrechan, una charla de cinco minutos [...] Y al mismo tiempo uno vive convencido de que los amigos están ahí, de que el contacto existe, de que los acuerdos o los desacuerdos son profundos y duraderos.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 78. *Rayuela*. *Ibidem.*, p. 410.

⁷¹ La cita comienza del modo que sigue: *No sé si te dije que Mario Benedetti publicó dos críticas seguidas en La Mañana del 17 y 24 de noviembre. Son, sin retaceo, espléndidas.*

Julio Cortázar. (2002). “Carta a Francisco Porrúa (05 / enero/ 1964)” en: *Cartas*. Tomo II. México: Editorial Alfaguara. p. 665.

Se refiere a la reseña crítica de Ana María Barrenechea, “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero”⁷² que en el presente estado de la cuestión se aborda. De hecho, en respuesta y agradecimiento del envío de dicha reseña, Cortázar le confía a Barrenechea en carta del 19 de abril de 1964 lo siguiente: *Mirá, todo autor lleva consigo una nostalgia secreta: la de escribir la crítica definitiva sobre su propio libro. [...] Pero a veces —pocas veces— un escritor tiene la suerte de que alguien como vos sea él, y lo cure maravillosamente de esa nostalgia.*⁷³

De lo que Cortázar se manifiesta irónica e irreverentemente en contra es hacia el crítico que se empeña en desentrañar un sentido “oculto” en su obra o paradójicamente, a causa de un discurso hipercrítico, termina por oscurecer el propio texto de Cortázar:

A mí me han explicado críticamente ciertos cuentos míos de una manera que no tiene absolutamente nada que ver, no ya con lo que quise hacer, sino con lo que creo que es el contenido del cuento.

Pero en un nivel inteligente, como es el caso de esta mujer⁷⁴ que te menciono y en el de Luchting, por ejemplo, es agradable para un escritor que le muestren cosas que él mismo no ha visto en sus cuentos.

⁷² Ana María Barrenechea. (1992). “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos, pp. 677-680.

La publicación original aparece en la emblemática *Revista Sur*:

Ana María Barrenechea. (1964). “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero” en: *Revista Sur*, núm. 288, (mayo-junio, 1964), pp. 69-73.

⁷³ Julio Cortázar. (2002). “Carta a Ana María Barrenechea (19 / abril/ 1964)” en: *Cartas*. Tomo II. México: Editorial Alfaguara. p. 698.

⁷⁴ * se refiere a Emma Speratti Piñero.

Omar Prego Gadea y Julio Cortázar. (1997). *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara. pp. 158-160.

(Cortázar y Prego: 1997, p. 160)

Y no pocas veces su respuesta específica a ciertos críticos la hizo desde el aparente *divertimento* de la escritura pero haciendo certera e implacablemente las *precisiones necesarias*⁷⁵. Tal es el caso también de dos textos que aparecen en *Último Round* (1969). “Pida la palabra, pero tenga cuidado”⁷⁶ y “Noticias de los Funes”⁷⁷ que respectivamente son su toma de posición ante los estudios aquí referidos a pie de página y de los que a continuación tomo uno de los extractos más humorísticos:

Cada tanto vienen y me dicen pero entonces usted y el incesto [o usted y el laberinto [[o usted y la noción del doble [[[o usted y las galerías cubiertas como ídem []]]]o usted y la influencia de Raymond Roussel]]]]], pero ahora es peor porque un tal Julián Garavito de la revista Europe viene y escribe pero entonces usted y el hilo secreto que va uniendo sus cuentos: yo hatónito, porque mis cuentos me han ido cayendo por la cabeza como cocos cada tanto tiempo y al final se fueron juntando en tres o cuatro canastos donde parecen estar muy bien salvo que ahora según Garavito hay nada menos que un hilo que los ata secretamente y eso me perturba, che, porque los cocos siempre

⁷⁵Cfr. Julio Cortázar. (2006^a). “La agarrada a patadas o el despertar de los monstruos o más sobre dados y ratitas o la respuesta del involuntario responsable: precisiones necesarias a Juan Carlos Curutchet, a Félix Grande y al pugilista del « Escarabajo de oro» en: *Obra crítica. Obras completas. Op. cit.* pp. 480-488.

⁷⁶ Cfr. Julio Cortázar. (1989). “Pida la palabra pero tenga cuidado” en: *Último Round*. tomo II. México: Siglo XXI Editores. p. 150.

Cfr. Pedro Lastra (compilador). (1981). *Julio Cortázar*. Madrid: Ed. Taurus.

⁷⁷ Cfr. Julio Cortázar. (1992b). “Noticias de los Funes” en: *Último Round*. tomo I. México: Siglo XXI Editores. pp. 120-122.

Cfr. Julián Garavito. (1968). “Julio Cortázar: Gîtes” en: *Europe*, núm. 473, (septembre, Paris). pp.17-18.

*me parecieron frutos sumamente independientes que crecen solos en las palmeras y se tiran cuando les da la gana.*⁷⁸

(Cortázar: 1992b, p. 120)

Es decir, Cortázar reacciona contra aquellos críticos que —como ya he señalado en el *Prefacio* de esta investigación— originan un debate de orden epistemológico porque en definitiva le hacen *decir* a Cortázar lo que no sólo nunca argumentó sino que se pronunció en contra.

Asimismo Cortázar escribe en contra del crítico que canónicamente obedece a criterios que buscan ajustar toda creación a un molde preestablecido de análisis⁷⁹:

Además, hay un cierto tipo de crítico del cual yo me burlo con alguna ironía a veces: el crítico que en el fondo no está demasiado seguro de que exista eso que se llama originalidad. Que piensa que todo lo que ha sido escrito está basado en algo ya escrito. Es el criterio de la crítica clásica en la que inmediatamente, cuando un escritor inglés del siglo XVII publicaba un libro, se lanzaba a ver qué era lo que había dicho Ovidio, qué era lo que venía de Suetonio, qué era lo que venía

⁷⁸ La cita continúa y concluye del modo que sigue: *La crítica [...] hace lo que puede, pero eso de que ahora se dedique a la costura conmigo prueba lo que va de cualquier realidad a cualquier interpretación. Garavito [...] de golpe encontró el hilo entre los cocos, que él llama la constante. [...] Ya sin ironía alguna le doy gracias a Julián Garavito, tejedor del lado de la luz.*

⁷⁹ Aunque en esta referencia Cortázar aluda al escritor, me parece que esta distinción se ajusta también al crítico:

Mirando así las cosas, se advierte la necesidad de dividir al escritor en grupos opuestos: el que informa la situación en el idioma (y ésta sería la línea tradicional), “y el que informa el idioma en la situación”.

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, p. 64.

de Horacio. En esa época las influencias clásicas eran visibles, más confesadas.

(Julio Cortázar y Omar Prego: 1997. pp. 159-160)

Finalmente al respecto, me parece que la apreciación que Cortázar comparte con Paco Porrúa en la carta del 13 de septiembre de 1963 ante la recepción de *Rayuela* es extensible a la preocupación que Cortázar manifiesta en general ante la interpretación de su obra:

Es increíble que ni siquiera las rarezas —démosle ese nombre— formales del libro saquen a esos tipos de su actitud habitual que es, grosso modo, la de leer aborregadamente el libro, y después decidir (y escribir): a) si es novela, cuento o “nouvelle”; b) si sucede en la Argentina o en Upsala; c) si es erótica, católica o neorrealista; d) si está bien, regular o mal. Etcétera.

(Cortázar: 2000, p. 617)

Así pues, la voluntad de esta investigación es intentar mostrar a un Cortázar que *se deja hablar*⁸⁰ y seleccionar a escritores y especialistas que crean el espacio idóneo en su escritura para *escucharlo*. Mostrar a un Cortázar que nunca eludió cualquier enfrentamiento pero, evitando la banal polémica, siempre se inclinó por el diálogo. Sobre todo cuando su personal itinerario político agregó un plus a las críticas aparentemente literarias. Así lo refiere Benedetti: *Con su muerte*,

⁸⁰ Aludo análogamente a la distinción que Cortázar hace de la poética de Lautréamont: *negándose a someter su realidad poética a los órdenes estéticos del lenguaje, superado por una avalancha de imágenes fulgurantes y deslumbramientos atroces, el Conde se deja hablar.*

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. en: *Obra Crítica / 1*. Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich. p. 95.

probablemente se calmarán los desaforados enconos y surgirán las tardías reivindicaciones. Curiosamente, Julio era un ser desprovisto de odios; jamás respondía a los virulentos ataques, que pretendían ser literarios, pero en el fondo eran políticos⁸¹. Asimismo Saúl Yurkievich despeja los caminos que integran el itinerario político y la obra literaria de Cortázar en “Julio Cortázar: Al calor de tu sombra” y en “Un encuentro del hombre con su reino”⁸².

Pero me parece que es González Bermejo —ya en 1978 y junto a Cortázar— el que presenta con mayor claridad esta perspectiva hacia una obra que se sostiene por sí misma y hacia un autor que tampoco necesita reivindicaciones:

Cortázar se parece mucho a lo que escribe. Literatura de provocación, la suya, es una tentativa de poner al hombre frente a sus límites, una apelación que nos hace ser más seres humanos. [...] Por esa misma vía se llega a su compromiso político: revolución no sólo para que todos los hombres puedan sentarse a la misma mesa. [...] Por eso condena la tontería del realismo socialista, que quiere dejarnos donde estamos, y por eso considera a toda buena literatura como revolucionaria, porque nos ayuda a conquistar nuevos territorios.

⁸¹ Mario Benedetti. (2004) “Julio Cortázar, ese ser entrañable” en: Revista *Casa de las Américas*. Edición especial dedicada a Julio Cortázar. (julio-octubre, 1984). Núm. XXV. Dir. Roberto Fernández Retamar. (edición facsimilar, 2004). p. 29.

⁸² Saúl Yurkievich. (1986). “Julio Cortázar: Al calor de tu sombra” en: CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES. Université de Poitiers. *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. (1986). tomo I. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Espiral Hispano-americana. pp. 20-21.

Saúl, Yurkievich. (2005^a). “Un encuentro del hombre con su reino” en: Julio Cortázar. *Obra Crítica / 1*. Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich. pp.17 y 29

*Literatura como ejercicio lúdico, cuerno de la felicidad;
humanizadora.*

(González Bermejo: 1978, p. 8)

Y es Cortázar mismo quien nunca cedió ante la *pedantería barata*⁸³ de los detractores de su obra. Una de las tendencias principales que padece Cortázar respecto a *Rayuela* consiste en la recurrente antinomia de la crítica en abogar por el Cortázar, escritor de cuentos, y denostar al otro Cortázar, al “ensayador” de novelas. En el capítulo primero de mi tesis abordo cómo esta paradójica disyuntiva de la crítica Cortázar la confronta, sobre todo con sus reflexiones expuestas en “Del sentimiento de no estar del todo”⁸⁴.

Esta onerosa tendencia de la crítica hacia las dicotomías tiene en “Julio Cortázar: la enfermedad y la polémica”⁸⁵ de Beatriz Colombi una excelente y fresca muestra crítica de la crítica. Ahí Colombi anota cómo una serie de estudios publicados en algunos suplementos culturales —a raíz de la serie de homenajes que tuvieron lugar en 2004, “Año internacional Julio Cortázar”— reiteran viejas *constantess en la recepción de Cortázar: [...] resultan continuaciones de antiguos*

⁸³ *Ya ves, lo que me decís del aire alorado que les notás a algunos que han leído el libro, me parece mucho más importante que la pedantería barata de la Gloria de Casabellas o como se llame el Ramiro ese. [...] Por lo demás, don Ramiro merece mi gratitud, porque ponerme de padrinos a Marechal y Aril no es poca cosa che. Imagínate que el tipo hubiera descubierto que descendiendo en línea directa de Fermín Estrella Gutiérrez y de José León Pagano.*

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (13 / septiembre/ 1963)” en: *Cartas*. Tomo I. México: Editorial Alfaguara. p. 618.

⁸⁴ Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. *Op.cit* pp.21-26.

⁸⁵ *Cfr.* Beatriz Colombi. (2006). “Julio Cortázar: la enfermedad y la polémica” en: Dulce María Zúñiga (coordinadora) *et. al. El mundo Cortázar*. Guadalajara: Ed. Universidad de Guadalajara / Cátedra Julio Cortázar. pp. 144-155.

reparos respecto a su obra.⁸⁶ Colombi distingue críticamente la tendente comparación del dúo Cortázar / Borges o Cortázar / Puig. Luego señala la empobrecedora dicotomía de la crítica sobre “Cortázar cuentista” contra “Cortázar novelista”, tendencia que deja además de lado su *compleja labor de polígrafo*⁸⁷. Y por último, Colombi distingue un tipo de crítica que situándose en una *temporalidad arbitraria*⁸⁸ atribuye una fecha de caducidad a *Rayuela: se señala su carácter epocal [...] o el anacronismo flagrante de su lengua*. Es gracias a una excelente anécdota de Tomás Eloy Martínez⁸⁹, que Colombi muestra cómo Cortázar alcanza en *Rayuela* un *habla propia, personal, un híbrido fraguado en la exterioridad que puede ser leído en un espacio transnacional*. Luego de observar estas tres tendenciosas aproximaciones a la obra de Cortázar, Colombi enumera: *muchos otros argumentos se esgrimieron en estos meses y su relato llevaría a una reconstrucción de viejas antinomias: Cortázar barbado o sin barba, político o fantástico, polémico o cauto, argentino o parisino, narcisista o altruista, innovador o previsible*⁹⁰.

Por mi parte a continuación especifico algunas de las recurrencias endémicas que he identificado y que se agregan a esta serie de dicotomías aquí expuestas. Aunque antes de abordar los otros

⁸⁶ Cfr. Beatriz Colombi. (2006). “Julio Cortázar: la enfermedad y la polémica” en: Dulce María Zúñiga (coordinadora) et. al. *El mundo Cortázar*. *Ibidem*. p.146.

⁸⁷ *Esta visión deja de lado su compleja labor de polígrafo, que abarca traducciones, ensayos, poesía, relatos, teatro, en suma, un vasto y abigarrado continente de textos.*

Cfr. Beatriz Colombi. (2006). “Julio Cortázar: la enfermedad y la polémica” en: Dulce María Zúñiga (coordinadora) et. al. *El mundo Cortázar*. *Ibidem*. p.150.

⁸⁸ Cfr. Beatriz Colombi. (2006). “Julio Cortázar: la enfermedad y la polémica” en: Dulce María Zúñiga (coordinadora) et. al. *El mundo Cortázar*. *Ibidem*. p.151.

⁸⁹ Cfr. Tomás Eloy Martínez. (2006). “Allá lejos y hace tiempo” en: Dulce María Zúñiga (coordinadora) et. al. *El mundo Cortázar*. *Ibidem*. pp.26-33.

⁹⁰ Cfr. Beatriz Colombi. (2006). “Julio Cortázar: la enfermedad y la polémica” en: Dulce María Zúñiga (coordinadora) et. al. *El mundo Cortázar*. *Ibidem*. p.152.

casos que he identificado en los que la tarea crítica no coadyuva a definir el marco conceptual de Cortázar, expongo el tipo de crítica de la crítica que Colombi ha aludido recientemente al señalar el asunto de *Cortázar barbado o sin barba*, — y así, por mi parte abordo ese otro tipo de *pedantería barata* a la que se refería también Cortázar— y que supone el publicar un texto de naturaleza biográfica que desde sus primeras páginas busca legitimarse en ser no-autorizado. Se trata del documento *Cortázar sin barba*⁹¹ (2004) de Eduardo Montes-Bradley que consiste en un collage de fotos que Montes-Bradley recolecta, principalmente en los archivos fotográficos de la primera esposa de Cortázar, Aurora Bernárdez⁹²; *Cortázar sin barba* contiene cuatro textos intercalados —“Diálogo a modo de prólogo”, “Primera digresión de los señores prologuistas”, “Segunda digresión de los señores prologuistas” y “Tercera intervención de los señores prologuistas”— de David Gálvez y Carles Álvarez. Dicho libro consiste, más que en una biografía razonada que “aporta pruebas fehacientes” y “desenmascara” el *misterio Cortázar*⁹³, es una biografía desviada a partir del “misterio” del padre de Cortázar, hacia la historia personal de Montes-Bradley con su propio padre.⁹⁴ En suma, en su conjunto, el estudio de *Cortázar sin barba*⁹⁵ es un ejemplo de la crítica que subraya el tono tendencioso de arcana revelación de lo oculto, pero sobre todo, de la pérdida de distanciamiento con la escritura de Cortázar. Si puede parecer ecléctico el intercalar imágenes fotográficas con diferentes

⁹¹ Eduardo Montes-Bradley. (2004). *Cortázar sin barba*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana. Con la colaboración de David Gálvez y Carles Álvarez.

⁹² Eduardo Montes-Bradley. (2004). *Cortázar sin barba*. *Op. cit.* pp. 323-324.

⁹³ La contratapa del libro insiste en esta jerga mercadotécnica que en el documento de Montes-Bradley en sí se potencia.

⁹⁴ *Cfr.* Eduardo Montes-Bradley. (2004). “Posdata: tu padre ha muerto” y “Epílogo” en: *Cortázar sin barba*. *Op. cit.* pp. 305-317

⁹⁵ Eduardo Montes-Bradley. (2004). *Cortázar sin barba*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana. Con la colaboración de David Gálvez y Carles Álvarez.

estilos de textos —propio de los libros *almanaque* de Cortázar— o el parafraseo cortazariano, todo ello termina por ser una verdadera mala imitación. De ahí que los cuatro textos intercalados en esta denominada biografía de Montes-Bradley, sean la versión grotesca del texto que Cortázar elabora, a manera de prólogo, para uno de sus libros almanaque, *Territorios*: “Explicaciones más bien confusas”⁹⁶. En dicho prólogo, aparecen Calac y Polanco, personajes de su novela *62. Modelo para armar*. Cortázar hace de ellos compañeros de conversación y además aparecen de forma independiente en otros textos lúdicos por ejemplo, en *Último Round*⁹⁷. A propósito de los imitadores de Cortázar, Tomás Eloy Martínez reflexiona cómo la *libertad* de la que Cortázar se impregnó por diferentes manifestaciones artísticas, *tantos imitadores confundieron con facilidad*.⁹⁸

En suma, el defecto de estudios de esta naturaleza es análoga al problema que plantea Cortázar sobre la repercusión negativa de su obra: genera una línea *mediocre* de *imitadores*⁹⁹. Así, en entrevista con Picon Garfield, Cortázar aclara:

⁹⁶ Julio Cortázar. (2009). “Explicaciones más bien confusas” en: *Territorios*. Madrid: Siglo XXI Editores. pp. 9-10.

⁹⁷ Cfr. Julio Cortázar. (1992b). “Los testigos” en: *Último Round*. tomo I. México: Siglo XXI Editores. pp. 44-55. “Mensajes recurrentes” en: Solapa de *Último Round*. Entre otros.

⁹⁸ *Hay ciertos autores, muy pocos, cuya obra es una duplicación de sus vidas. Cortázar pertenecía a esa estirpe rarísima. Antes que nadie, sintió la claridad de la subversión que se venía y salió a su encuentro. Las primeras andanzas de los hippies, las escrituras de Jack Kerouac y de los surrealistas tardíos, el cine de Buñuel y de Fellini, la música de Charlie Parker y de Astor Piazzolla, instalaron en su obra una libertad —que tantos imitadores confundieron con facilidad— de la que toda mi generación es tributaria.*

Tomás Eloy Martínez. (2006). “Allá lejos y hace tiempo” en: Dulce María Zúñiga (coordinadora) et. al. *El mundo Cortázar*. Op. cit., pp.31-32.

⁹⁹ La cita en extenso viene líneas después, aquí transcribo el inicio:

Yo no tengo ningún miedo de decir cosas que inmediatamente muchos de mis compatriotas interpretan como una prueba de vanidad porque en América Latina

Yo no tengo ninguna falsa modestia como tampoco tengo ninguna vanidad. Lo que tengo es un sentimiento muy preciso de quién soy y de lo que he hecho. [...] El impacto de Rayuela [...] ha sido doble, bueno y malo. La repercusión negativa es como en el caso de los imitadores de Borges. Se han publicado muchísimas «rayuelitas» por todos lados, consciente o inconscientemente, utilizado los procedimientos de intercalación de citas, de obra abierta dentro de la línea de Rayuela, personajes rayuelescos y todo eso es bastante mediocre, en general.

(Picon Garfield: 1992. p. 787)

Todo ello no coadyuva a definir el marco conceptual de Cortázar —además de la reciente muestra a la que tienden ciertos estudios a legitimar su discurso en un develamiento en “clave” cortazariana. En el reciente ejemplo se combina además, la tendencia por escribir anómalas imitaciones que reflejan *procedimientos* cortazarianos— y por ello, la aportación crítica decae en endémicas recurrencias. Todas ellas nacen de la *confusión* con la voz de Cortázar a causa de una pérdida de distanciamiento discursivo y de una alteración epistemológica de la propia poética de Cortázar. En el orden biográfico, la aludida *confusión* se da entre la cercanía con la figura humana de Cortázar —sea biográfica o vivencialmente¹⁰⁰— que se convierte en un medio de

uno de los muchos tabúes [...] es el de la falsa modestia. Es de buena educación ser muy modesto y entonces no decir claramente ciertas cosas.

Cfr. Evelyn Picon Garfield (1992). “Cortázar por Cortázar”. *Op. cit.*, p. 787.

¹⁰⁰ Dos de las referencias que a continuación se citan pertenecen a dos conmemoraciones que se efectuaron a raíz de la muerte de Cortázar en 1984. “Julio Cortázar: Al calor de tu sombra” de Yurkievich, aparece dentro de la publicación del CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES de la Université de Poitiers que

argumentación crítica. Así, un número considerable de estudios —que no pertenecen al marco de una conmemoración a Cortázar o incluso en alguna de ellas— cae en la *compadrería*. El tono familiar no es un problema, pero sí lo es cuando la compadrería se convierte en la legitimación de un argumento crítico. Ejemplos de ello hay demasiados, pero la siguiente muestra lo explicita. Se trata de un texto de Luisa Valenzuela que por vía imaginativa le escribe un *e-mail* a Cortázar en el que vivencia momentos compartidos: *alguna vez confesaste —me confesaste, pero me temo que en este caso no fue algo*

recoge producto de investigación del *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar* que tuvo lugar en mayo de 1985. “El argentino que se hizo querer de todos” de García Márquez aparecen en la edición conmemorativa de 1984 dedicada a Julio Cortázar de la revista *Casa de las Américas*.

Creo que todos nos hemos preguntado, alguna vez, sobre esa íntima amistad que Cortázar consiguió crear con sus lectores. Creo que todos hemos sentido, en mayor o menor medida, que detrás de cada uno de sus textos había una presencia viva que era y sigue siendo algo más que el espíritu del autor o su visión del mundo o ideas o intuiciones. [...] Porque [...] venía esa sensación de que tras ese personaje o aquella historia, respiraba y pensaba y vivía un ser humano.

Jaime Alazrakí (1994). “La literatura como amistad” en: *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos Editorial. p. 367.

La obra impresa sigue representándolo como presencia impresionante. Por transfusión sentimental, por impulsión subjetiva, por compulsión confidencial, Julio Cortázar buscó con ahínco abolir la distancia impuesta por el texto. Buscó la confraternidad que confunde lo escrito con lo vivido, que personaliza al máximo el mensaje literario. De ahí la adhesión fervorosa que su obra suscita, el entusiasmo implicante, la participación devota, la complicidad amistosa.

Saúl Yurkievich. (1986). “Julio Cortázar: Al calor de tu sombra” en: CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES. Université de Poitiers. *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. (1986). tomo I. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Espiral Hispano-americana. p. 9.

Los ídolos infunden respeto, admiración, cariño, y por supuesto grandes envidias. Cortázar inspiraba todos esos sentimientos como muy pocos escritores, pero inspiraba además otro menos frecuente: la devoción. Fue, tal vez sin proponérselo, el argentino que se hizo querer de todo el mundo. Sin embargo, me atrevo a pensar que si los muertos se mueren, Cortázar debe estar muriendo otra vez de vergüenza por la consternación mundial que ha causado su muerte. Nadie le temía más que él, ni en la vida real ni en los libros, a los honores póstumos y a los fastos funerarios.

Gabriel García Márquez. (2004) “El argentino que se hizo querer de todos” en: Revista *Casa de las Américas*. Edición especial dedicada a Julio Cortázar. (julio-octubre, 1984). Núm. XXV. Dir. Roberto Fernández Retamar. (edición facsimilar, 2004). p. 24.

*exclusivo— que el título inicial de tu mítica novela iba a ser Mandala, pero después te dijiste mandala a la m... y le pusiste Rayuela.*¹⁰¹ Otros estudios prescinden de lo biográfico y vivencial, y en ello legitiman su distanciamiento crítico. Tal es el caso de Lourdes Dávila cuando advierte en su investigación:

*Pertenezco a la segunda generación de críticos cortazarianos, a esos que nunca lo conocieron ni le dieron nunca la mano.*¹⁰² [...] *Soy lectora “de vuelta”, y acepto la herencia crítica como parte del enjambre de lecturas posibles de Cortázar. Mi interés, sin embargo, es aprovechar el beneficio de la mínima distancia histórica, teórica y emocional, para realizar una nueva lectura de sus textos.*

(Dávila: 2001. pp. 11-12)

Sea dicho de paso que el gesto de Valenzuela, como el referido anteriormente de Montes-Bradley prescinden de mi crítica en esta

¹⁰¹ Se trata de un texto que Luisa Valenzuela a modo de correo electrónico le escribe a Cortázar.

Luisa Valenzuela. (2006). “Un mensaje al aire”. en: Dulce María Zúñiga (coordinadora) *et. al. El mundo Cortázar*. Guadalajara: Ed. Universidad de Guadalajara / Cátedra Julio Cortázar. pp. 182-189.

¹⁰² La cita continúa del modo que sigue:

A esos también que recibieron su literatura ya digerida por otros, mediatizada por los “ismos” de la crítica de moda: estructuralismo, existencialismo, romanticismo, surrealismo, cubismo, budismo, marxismo, y todos lo demás ismos y no ismos (literatura fantástica, por ejemplo) adjudicados a su literatura. Mediatizada también por la imagen de un autor convertido, tanto a nivel literario como a nivel humano, en héroe mítico; quisimos y queremos tanto a Julio, lo utilizamos a tal grado para curarnos de nuestros personales fuegos sordos que es casi imposible evitar que la emoción controle la pluma en el momento de escribir críticas.

*nota: el último párrafo de Dávila se convierte, pero expresamente lo hace ella patente, a la tendencia por hacer paráfrasis de textos de Cortázar, a saber aquí, de la colección y relato *Queremos tanto a Glenda* y al capítulo 73 de *Rayuela: Sí, pero quién nos curará del fuego sordo...*

María de Lourdes Dávila. (2001). *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. Colección Ensayo/Tesis. pp.11-12.

investigación, simplemente estos estudios me posibilitan ejemplificar algunas de las arbitrarias recurrencias aquí distinguidas.

Páginas atrás he referido a cómo Cortázar prescinde del *análisis riguroso*¹⁰³ que merece la obra de Lezama Lima y prefiere *la aproximación simpática que elige todo cronopio para entablar comercio con otro*¹⁰⁴. Aunque Cortázar prefiere una aproximación por la vía cordial, el lector puede constatar que “Para llegar a Lezama Lima” es un sólido estudio que no confunde el discurso familiar con el rigor de la palabra. Muestra de ello es el momento en que cuestiona la recepción de *Paradiso* por parte de la crítica canónica:

¿Por qué no ha de aceptar que los personajes de Paradiso hablen siempre desde la imagen, puesto que Lezama los proyecta a partir de un sistema poético que ha explicado en múltiples textos y que tiene su clave en la potencia de la imagen como secreción suprema del espíritu humano en busca de la realidad del mundo invisible?

(Cortázar: 1986, p. 144)

La voluntad de mi investigación es paralela a esta aproximación que Cortázar hace a la obra de Lezama Lima. Si bien sitúa su atención en *Paradiso*, Cortázar contempla e interpreta esta obra mediante el *sistema poético* que identifica —y que esclarecidamente ha proyectado Lezama mismo—, *en múltiples textos* y además identifica que es en la potenciación de la *imagen* en donde reside la clave de la obra de

¹⁰³ Julio Cortázar. (1986). “Para llegar a Lezama Lima” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores. p. 134.

¹⁰⁴ Julio Cortázar. (1986). “Para llegar a Lezama Lima” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. *Ibidem*. p. 134.

Lezama Lima. En el caso de la poética de Cortázar y de la presente investigación, es en la *potencia* de esa *imagen* —que Cortázar en su propia obra sitúa en la noción de *figura*—, la que hace que también la trama de sus *personajes* dibujen la moviente *figura* calidoscópica, *imago mundis*, y por tanto se *presenten y hablen “desde la imagen”* del texto escrito.¹⁰⁵

Ahora bien, líneas arriba Cortázar invocó *la aproximación simpática* y se propone *llegar a Lezama Lima* por el contacto o la vía que *todo cronopio* elige para estar *con otro*¹⁰⁶. Cortázar acuña la palabra *cronopio* en 1952¹⁰⁷. El título de ese ensayo, “Louis enormísimo cronopio” y la frase *el grandísimo cronopio Nijinsky*¹⁰⁸ han sido repetidamente trasladadas por la crítica a la figura de Cortázar hasta el agotamiento. A diferencia de la prosa definitiva de Italo Calvino que asienta: *Los cronopios y los famas, 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*

¹⁰⁵ En el siguiente apartado de mi tesis, “La noción de *imago mundis* en *Rayuela* de Julio Cortázar” planteo el problema sobre una noción, *imago mundis*, que ha sido sustituida en la actuales ediciones y planteo cómo esta noción que aparece en el capítulo 109 es concomitante a la noción de *figura* y cómo, precisamente en dicho capítulo de *Rayuela* plantea Cortázar la escritura *espasmódica* de una obra que él *entiende* narrativamente como las figuras fijas pero momentáneas del *calidoscopio*.

¹⁰⁶ Julio Cortázar. (1986). “Para llegar a Lezama Lima” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. *Ibidem*. p. 134.

¹⁰⁷ *Cronológicamente, el primer cronopio fue Louis; en 1952 escribí estas páginas que se publicaron en la revista Buenos Aires literaria. [...] Años más tarde los cronopios hicieron su entrada multitudinaria por la vía del libro [...]. Me parece justo reeditar este texto que, a diferencia de los otros, es historia, cronopios verificables, sin contar que me entenece mucho y que Narciso, etc.*

Cfr. Julio Cortázar. (1986). “Louis enormísimo cronopio” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. *Op. cit.* p.121.

¹⁰⁸ Cfr. Julio Cortázar. (1986). “Louis enormísimo cronopio” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. *Ibidem*. p.121.

*absoluta de Cortázar*¹⁰⁹—, una notable parte de la crítica convierte la noción de *cronopio* apenas en una muletilla que acompaña siempre la figura de Julio Cortázar, *el Gran Cronopio*¹¹⁰. Y es que el resto de la crítica *confunde* la *conducta* natural o *manera de ser*¹¹¹ del *cronopio* — que Julio Cortázar atribuye como un elogio expreso hacia personajes históricos, como hemos visto respecto a Louis Armstrong y a Nijinsky, o que muestra a través de las *vivencias* de los *cronopios* dentro de sus historias— con una licencia hacia una escritura que se distiende, la mayoría de las veces, en emotivas aproximaciones que se alejan de la poética de Cortázar mostrándola sobre todo, como un ejercicio ingenuo.

De ahí que también alguna parte de la crítica interpreta de manera equívoca otra noción elemental de Cortázar: el *juego*, visto prácticamente como un *divertimento* y abordado siempre desde el tono

¹⁰⁹ Prólogo de Calvino que acompaña la edición italiana de *Historias de cronopios y de famas*.

Cfr. Julio Cortázar. (1981). *Storie di cronopios e di famas*. Torino: Ed. Einaudi. Trad. Flaviarosa Nicoletti Rossini.

¹¹⁰ Me permito hacer una somera referencia sobre esta exhaustiva recurrencia: Cfr. Cristina Peri Rossi. (1984) “Los cronopios nunca mueren”; Poli Délano. (1986). “Un cronopio llamado Cortázar”; Claribel Alegría y Darwin J. Flakoll “Julio: cronopio y patafísico”.

El texto de Peri Rossi apareció publicado en El País: http://elpais.com/diario/1984/02/13/cultura/445474801_850215.html

Los otros dos restantes aparecen compilados en: Sergio Ramírez *et. al.* (1986). *Queremos tanto a Julio: 20 autores para Cortázar*. México: Ed. Nueva Imagen.

Al respecto Julio Ortega distingue dos lectores *especialmente dudosos: quienes lo leen sentimentalmente [...] y quienes lo leen como un saltimbanqui inocente, y lo llaman “gran cronopio”*.

El problema es que el propio Ortega comete ambos gestos y por tanto se integra a esa lista de lectores que él distingue.

Cfr. Julio Ortega. (2004) “Para no dejar de leer a Cortázar” en: Dulce María Zúñiga (coordinadora) *et. al.* *El mundo Cortázar*. *Op.cit.* p. 77.

¹¹¹ Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 108.

Cfr. Omar Prego Gadea y Julio Cortázar. (1997). *La fascinación de las palabras*. *Op. cit.*, pp. 199-203.

ya comentado de la *compadrería*. Como podrá constatarse en el capítulo primero de mi investigación¹¹², el sentido *lúdico* confiere a la poética de Cortázar un aspecto fundamental que lo acerca a la actitud de un niño:

Los niños son muy lógicos, contrariamente a lo que la gente piensa. Tienen una gran imaginación y un gran sentido del juego y, al mismo tiempo, un gran rigor lógico. Desean que las cosas queden bien explicadas, no les gusta un margen muy grande de incertidumbre, como no sea en el juego.

(González Bermejo: 1978, p. 47)

Otra recurrencia que termina por ser excesiva —aunque se origina en un entrañable reconocimiento a la obra de Cortázar— es nombrar estudios, compilaciones y numerosas actividades de difusión cultural sobre su obra con títulos que parafrasean precisamente el nombre de alguna de ellas. El ejemplo más inmediato —que recientemente he referido por una consulta bibliográfica— es la compilación de *Queremos tanto a Julio*¹¹³ que parafrasea el relato de Julio Cortázar

¹¹² *Me parece justo tomar ese camino porque nos lleva a una tentativa de definición de lo lúdico. Lo lúdico no como una visión trivial infantil (en el sentido que dan los adultos a la palabra infantil), sino como una actividad profundamente seria, el juego como algo que tiene su importancia en sí, su sistema de valores y que puede dar una gran plenitud a quien lo está practicando.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 49.

¹¹³ Páginas atrás transcribí además el comentario que hace Lourdes Dávila y en donde figura también esta alusión aquí anotada. De hecho, el título de su tesis publicada alude directamente al texto que lleva el mismo nombre, “Desembarcos en el papel” de Cortázar, texto que forma parte de “Diez palotes surtidos diez” en *Territorios*.

Cfr. María de Lourdes Dávila. (2001). *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. Colección Ensayo/Tesis. pp.11-12.

Julio Cortázar. (2009). “Diez palotes surtidos diez” en: *Territorios*. *Op. cit.* p. 102.

Sergio Ramírez *et. al.* (1986). *Queremos tanto a Julio: 20 autores para Cortázar*. México: Ed. Nueva Imagen.

“Queremos tanto a Glenda”, que se incluye en la colección de relatos que lleva el mismo nombre.¹¹⁴ Sea dicho que este comentario mío respecto a esta tendencia a la paráfrasis en el nombre de coloquios, actas de publicación o títulos específicos de estudios no resta mérito al contenido de los mismos.

Me parece además que otra considerable tendencia de la crítica literaria sobre la obra de Cortázar, consiste en una lectura arbitraria que se hace de *Rayuela* por parte de la crítica y que termina por acotar el territorio de sus diversos análisis a la parte de París, es decir, se quedan literal y espacialmente “Del lado de allá”.

El caso más patente es la edición anotada de Andrés Amorós. Esta *Rayuela* para Ediciones Cátedra¹¹⁵ acompaña al texto con fotografías intercaladas —sólo de París— en las que al pie de la imagen —gesto habitual de Ediciones Cátedra¹¹⁶— se reproduce un fragmento de la obra que indica ilustrativamente el pasaje que representa. Incluso singularmente esta edición adjunta en las páginas finales y a color un

Cito aquí sólo una compilación previa y las que tuvieron lugar en los años ochenta en conmemoración a su muerte:

Noé Jitrik *et. al.* (1969) *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez editor.

Fernando Burgos. (1987). *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Madrid: Edi-6

Jaime Alazraki, Iván Ivask y Joaquín Marco. (1989). *Julio Cortázar: la isla final*. Barcelona: ed. Ultramar.

Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar. (2002). *Otra flor amarilla. Antología. Homenaje a Julio Cortázar*. México: Editorial FCE. / UNAM/ U. de G.

¹¹⁴ Julio Cortázar. (1987). *Queremos tanto a Glenda*. México: Editorial Nueva Imagen.

¹¹⁵ En el siguiente apartado de mi tesis dedico un estudio a las ediciones críticas y anotadas de *Rayuela*.

¹¹⁶ Ejemplos paralelos en Ediciones Cátedra son abundantes, pero el más próximo, en la medida que también reproduce las calles de París, es la edición de J. Ignacio Velázquez de la *Nadja* de Breton.

Cfr. André Breton. (1997). *Nadja*. Madrid: Ed. Cátedra. trad. José Ignacio Velázquez.

mapa en el que se anota: “El París de *Rayuela*”.¹¹⁷ Al respecto Amorós comenta: *se puede argumentar que toda esa información es innecesaria [...] que las calles de Rayuela, por ejemplo, no son las calles de París [...]. Bueno, yo no creo eso*¹¹⁸. Sin embargo hay que decir que Amorós aclara las intenciones didácticas de la edición, ya que ha *pensado en el lector medio de esta colección*¹¹⁹. Además, sea dicho de paso, Amorós destaca que el valor principal de las referencias culturales de esta edición anotada, evidencian el dominio natural con el que Cortázar discurre en estos *territorios*, y muestra a la vez su *espíritu universal*¹²⁰

¹¹⁷ Cuestión a la que se acaba de unir la reciente edición de *Rayuela* de Alfaguara para conmemorar en 2013, los 50 años de la publicación de *Rayuela*. Esta edición se anuncia como *conmemorativa y limitada*.

Julio Cortázar. (2013). *Rayuela*. (50. edición conmemorativa) Madrid: Ed. Alfaguara.

Asimismo se publica en mayo de 2013 el catálogo de la exposición *Rayuela. El París de Cortázar* por el Instituto Cervantes de París. Además de tres textos de alcance apreciativo, una muestra de los objetos y de la compilación de la obra plástica que se expuso, el catálogo contiene a su modo, también un mapa de las *Rutas Cervantes-Rayuela*. Asimismo contiene una aproximación a la obra de Cortázar a modo de diccionario: *Para un diccionario Cortázar-París-Rayuela* escrita por el director del Instituto Cervantes de París, Juan Manuel Bonet.

En este homenaje expreso es evidentemente comprensible que se ponga en relevancia París porque, como lo indica el director del Instituto de París, con esta publicación se une a la celebración del cincuentenario de *Rayuela* porque *ha contribuido a amplificar el mito de París a los ojos de los lectores de todo el mundo*.

INSTITUTO CERVANTES DE PARÍS. (2013). *Rayuela. El París de Cortázar*. Bilbao: Ed. INSTITUTO CERVANTES. Textos de Juan Manuel Bonet, Carles Álvarez, J. J. Armas. p. 5.

¹¹⁸ Andrés Amorós. “Esta edición” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. Ediciones Cátedra. Edición de Andrés Amorós. p. 90.

¹¹⁹ Andrés Amorós. “Esta edición” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. *Op. cit.* p. 91.

¹²⁰ En carta a Gregory Rabassa referente a la acogida, por parte de la crítica, que tiene *Rayuela* —en su versión en inglés, *Hopscotch*— en USA le comenta:

Pero hay algo en ese libro que no coincide con la weltanschauung de los intelectuales americanos; les molesta su metafísica, y toman por exhibicionismo mis experiencias técnicas que son más serias de lo que suponen. ¿Sabes una cosa? A los críticos americanos les molesta que un argentino o un mexicano tenga espíritu universal, europeo, en vez de escribir sobre ranchitos, capulí, tequila o gauchos tristes; hay varios que lo dan a entender claramente. O sea que un argentino no tiene derecho a ser cosmopolita. ¿Pero qué hubieran dado Hemingway, Scott Fitzgerald, Gertrude Stein, tantos otros americanos, sin la experiencia europea? No se les ha ocurrido pensarlo cuando me acusan de ser un playboy de la literatura afrancesada. En fin, que se vayan al carajo, no es para ellos que yo escribo.

o lo que Cortázar también denomina su *derecho a ser cosmopolita*¹²¹.

Respecto a la función de la edición anotada Amorós subraya:

*Ante todo, para apreciar la coherencia de todos los datos culturales que utiliza Cortázar. Al revisar los paseos por París, las listas de pintores [...] o los músicos que cita Berthe Trépat, he podido comprobar que no hay en todo ello nada de arbitrariedad o esnobismo: todas las teselas encajan a la perfección en el mosaico*¹²².

(Amorós: 2008, p. 91)

En suma, destaco el caso del París de *Rayuela* en la edición de Amorós sin restarle el mérito de que *esta edición de Rayuela fue la primera que incorporó la obra a una colección de clásicos*.¹²³

Por su parte en la “Nota a esta edición” de *Rayuela* (2004) de Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg, Saúl Yurkievich efectúa una singular clasificación de la obra novelística de Cortázar distinguiendo un *ciclo novelesco*¹²⁴ compuesto por el dúo de dos locativos

Cfr. Julio Cortázar. (2002). “Carta a Gregory Rabassa (30 / julio / 1966)” en: *Cartas*. Tomo II. México: Editorial Alfaguara. pp. 1054-1055.

¹²¹ Julio Cortázar. (2002). “Carta a Gregory Rabassa (30 / julio / 1966)” en: *Cartas*. Tomo II. *Op. cit.*, p. 1055.

¹²² La cita continúa del modo que sigue: *A la vez, creo sinceramente que estas informaciones por muy secundarias que sean, pueden servir al lector para que entienda mejor y disfrute más con la novela.*

Andrés Amorós. “Esta edición” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. *Op. cit.* p. 91.

¹²³ Andrés Amorós. “Esta edición” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. *Ibidem*. p. 89. La primera edición data de 1984.

Sea dicho de paso que en 1971, la colección Biblioteca Básica Salvat incorpora en su memorable selección una recopilación de relatos de Cortázar.

Cfr. Julio Cortázar. (1971). *La isla a mediodía y otros relatos*. Navarra: Ed. Salvat. Prólogo de Ana María Matute.

¹²⁴ Saúl Yurkievich. “Nota a esta edición” en: Julio Cortázar. (2004^a). *Novelas II. Obras completas*. tomo III. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores. Edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri. Prólogo de Julio Ortega. p.31.

ambientales¹²⁵: *las tres novelas de París*¹²⁶ y *las tres novelas de Buenos Aires*¹²⁷ clasificación que, me parece bastante ambigua y que a continuación explico mediante distintos fundamentos.

Este *distingo de localización y ambientación*¹²⁸ Yurkievich lo basa —en primer lugar— en que Cortázar escribió las tres primeras novelas en la Argentina y por tanto, antes de que Cortázar fijara en 1951 su residencia definitivamente en París. Sin embargo una clasificación así no funciona del todo cuando precisamente es Cortázar el que distingue el origen de la escritura de *Los premios* (1960) —primera novela que edita Cortázar y única que edita Cortázar en vida de las tres de este primer *ciclo novelesco*¹²⁹ establecido por Yurkievich— en la “Nota” que la acompaña a modo de colofón. Cortázar hace saber al lector cómo se originó esta novela durante la travesía naval de ida y vuelta a Europa¹³⁰. Aunque en *Los premios* la *ambientación* acontece en Buenos Aires —momentáneamente en la

¹²⁵ *La publicación póstuma de Divertimento y El examen, hasta entonces inéditas, nos permitió completar la producción novelesca de Cortázar y vislumbrar ese distinguo de localización y ambientación entre las tres novelas de Buenos Aires [...] y simétricamente, las tres parisinas.*

Saúl Yurkievich. “Nota a esta edición” en: Julio Cortázar. (2004^a). *Novelas II. Obras completas. Ibidem.* p.31.

¹²⁶ A saber: *Rayuela*, 62. *Modelo para armar y Libro de Manuel.*

¹²⁷ A saber: *Divertimento, El examen y Los premios.*

¹²⁸ Saúl Yurkievich. “Nota a esta edición” en: Julio Cortázar. (2004^a). *Novelas II. Obras completas. Op. cit.,* p.31.

¹²⁹ Saúl Yurkievich. “Nota a esta edición” en: Julio Cortázar. (2004^a). *Novelas II. Obras completas. Op.cit.,* p.31.

¹³⁰ *Esta novela fue comenzada con la esperanza de alzar una especie de biombo que me aislara lo más posible de la afabilidad que aquejaba a los pasajeros de tercera clase del Claude Bernard (ida) y del Conte Grande (vuelta). Como es probable que el lector la escogerá con intenciones análogas, puesto que los libros van siendo el único lugar de la casa donde todavía se puede estar tranquilo, me parece justo señalarle la fraternal coincidencia en el arte de la fuga.*

Julio Cortázar. (1976). “Nota” en: *Los premios*. Barcelona: SEDMAY Ediciones. p. 382.

escena del contrapunto en el café “London” como sitio de partida y de desenlace de la novela— también es Cortázar el que anota: *la novela se cortó sola y tuve que seguirla, primer lector de episodios que jamás había pensado que ocurrirían a bordo de un barco de la Magenta Star*.¹³¹

En suma, la escritura de *Los premios* se origina durante una travesía en barco y los acontecimientos narrativos centrales ocurren en ese espacio de *pasaje*¹³² en el que los personajes navegan sin saber siquiera cuál es el destino final del viaje que se han ganado en un sorteo de lotería.

¹³¹ Julio Cortázar. (1976). “Nota” en: *Los premios. Ibidem*. p. 383.

Cfr. Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica” en: Cortázar, Julio. *Rayuela. Op.cit.*, pp. 691-692.

¹³² La noción de *pasaje* en Cortázar es central; en la entrevista que sostiene con Luis Harss la aborda en distintos momentos. Aparece en sus comentarios de *Los premios: En un plano simbólico primario*, [Los premios] *es un viaje interior de cada pasajero hacia la confrontación consigo mismo*.

Pero sobre todo, es inherente como noción y encarnación misma del *pasaje* en sus comentarios respecto al relato de “El otro cielo” que cierra la colección de *Todos los fuegos el fuego*:

“Hay un cuento en la colección, *El otro cielo*, que prescinde del estereotipo de la temporalidad [...] *Un mismo personaje vive en Buenos Aires actual y en el París de 1870. Le ocurre estar paseando por el centro de Buenos Aires, y en un momento dado y con absoluta naturalidad se encuentra en París; el único posible sorprendido es el lector. El símbolo y el vehículo de este pasaje son las galerías cubiertas, que constituyen una especie de territorio aparte que siempre me ha parecido misterioso. Así el personaje atraviesa la Galería Güemes, en Buenos Aires, y sale sin solución de continuidad a la Galerie Viviente, en el barrio de París donde vivió Lautréamont; pero además sale a ese barrio un siglo atrás. En la Argentina es verano, en Francia es invierno; el personaje vive en los dos mundos (¿pero son dos mundos para él?)*”.

Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica” en: Cortázar, Julio. *Rayuela. Op.cit.*, p. 691 y p. 698.

De hecho, uno de los cuatro tomos de *Los relatos* que Cortázar reúne para Alianza Editorial compila y titula aquellos que él denomina *Pasajes*. Los otros tres son: *Ritos* (volumen I); *Juegos* (volumen II), y *Ahí y ahora* (volumen IV). Esta recopilación de relatos de Cortázar *sigue criterios de afinidad independientes del orden temporal de su aparición* —anuncia la contratapa y advierte— *los títulos de los volúmenes [...] apuntan oblicua y a veces irónicamente hacia las líneas de fuerza que organizan esos textos en una nueva estructura significativa*.

Ahora bien —y en segundo lugar— retomando el criterio de Yurkievich sobre la presencia de Buenos Aires como *ambientación* es innegable que en *Divertimento*¹³³ (1949) y *El examen*¹³⁴ (1950) —las otras dos novelas de este ciclo, que corresponden además a las novelas de publicación póstuma— la presencia porteña se concentra. Si en *Los premios* el azar de un sorteo reúne a esa *gente vulgar, absolutamente vulgar*¹³⁵ haciendo de ellos verdaderos *caracteres*¹³⁶, en *Divertimento* y en *El examen* es un conjunto de afinidades lo que los distancia y agrupa, es decir, aquí Cortázar presenta a esos *queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento*¹³⁷. En suma, el lector de *Divertimento* asiste a la vivencia de Buenos Aires, sobre todo, en la *rabdomancia sobre mapas*¹³⁸ y luego por sus calles cuando Marta e Insecto, narrador de esta novela, emprenden su *andar por Buenos Aires*¹³⁹ explorando sitios para tratar de resolver el misterio de la casa, hilo narrativo de la obra¹⁴⁰. Esta rabdomancia condensa los juegos de

¹³³ Julio Cortázar. (2006). *Divertimento*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara.

¹³⁴ Julio Cortázar. (1990). *El examen*. México: Editorial Alfaguara.

¹³⁵ Me refiero a la reflexión de Dostoievsky que Cortázar elige como epígrafe de *Los premios*. Al respecto, en el capítulo uno de esta tesis centro mi atención.

Julio Cortázar. (1976). *Los premios*. *Op.cit.*, p. 9.

¹³⁶ *Las formas exteriores de la novela han cambiado, pero sus personajes siguen siendo [...] gente de la calle, de la casa, de la alcoba, “caracteres”.*

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 97. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 456.

¹³⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 18. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 81.

¹³⁸ *Decidimos (con ayuda de la guía Peuser) explorar las zonas que Marta sentía como probables. Le pregunté si creía en la rabdomancia sobre mapas, y por un rato probó ella de experimentar alguna reacción orientadora frente a los distintos sectores de Buenos Aires.*

Julio Cortázar. (2006). *Divertimento*. *Op. cit.*, p. 77.

¹³⁹ *Todo esto es pura locura, me consta. ¿Pero no es divertido andar por Buenos Aires?*

Julio Cortázar. (2006). *Divertimento*. *Op. cit.*, p. 83.

¹⁴⁰ Cfr. Julio Cortázar. (2006). *Divertimento*. *Op. cit.*, p. 76-84 y pp.99-102.

Persio sobre mapas ferroviarios de *Los premios*¹⁴¹ y simultáneamente pronostica las figuras de Horacio Oliveira y la Maga, y su *técnica*¹⁴² de encuentros al azar por la calles de París que en el capítulo primero de *Rayuela* Oliveira evoca: *Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos.*¹⁴³ Por su parte, es la presencia ineludible de Buenos Aires y ciertos *episodios*¹⁴⁴ que anota Cortázar lo que hace que *El examen* por voluntad del autor, aguarde y se publique como obra póstuma.

En suma, existe una tendencia endémica aun dentro de la crítica más notable no sólo de restringir su análisis a *la parte de París*¹⁴⁵ —es decir, a la parte de *Rayuela* que corresponde a los capítulos agrupados en “Del lado de acá” —, sino a confinar *la parte de Buenos Aires*¹⁴⁶ —es decir, los capítulos que pertenecen a la segunda parte de *Rayuela* situados en “Del lado de acá”— a un *espacio anodino*¹⁴⁷, como Saúl Yurkievich lo hace: *Este Buenos Aires más bien desvahído, chato,*

¹⁴¹ En el capítulo uno de mi investigación me centro en cómo el *mapa* es una de las diversas formas en las que encarna la noción de *figura*.

¹⁴² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 6. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 39-40

¹⁴³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 1. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁴ *Escribí El examen a mediados de 1950, en un Buenos Aires donde la imaginación poco tenía que agregar a la historia para obtener los resultados que verá el lector. Como la publicación del libro era entonces imposible, sólo lo leyeron algunos amigos. Más adelante y desde muy lejos supe que esos mismos amigos habían creído ver en ciertos episodios una premonición de acontecimientos que ilustraron nuestros anales en 1952 y 1953. No me sentí feliz por haber acertado a esas quinielas necrológicas y edilicias. [...]*

Publico hoy este viejo relato porque irremediablemente me gusta su libre lenguaje, su fábula sin moraleja, su melancolía porteña, y también porque la pesadilla de donde nació sigue despierta y anda por las calles.

Julio Cortázar. (1990). *El examen*. *Op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁵ Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Ibidem.*, pp. 71-72.

¹⁴⁶ Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, pp. 71-72.

¹⁴⁷ Saúl Yurkievich. “Nota a esta edición” en: Julio Cortázar. (2004^a). *Novelas II. Obras completas*. *Op. cit.*, p.31.

*feúcho, [...] resulta el espacio débil del malvivir y la degradación.*¹⁴⁸

Este confinamiento en “Del lado de acá” por parte de la crítica tiende a degradar el lado de Buenos Aires y a sus personajes, como Carlos Fuentes tempranamente lo efectúa en 1967¹⁴⁹:

Rayuela se inicia bajo los arcos del Sena y culmina sobre unos raquíuticos tablones¹⁵⁰ que unen las ventanas de una pensión en Buenos Aires. La odisea de Oliveira lo lleva de París, el modelo original, a Buenos Aires, la patria falsa. Buenos Aires es la

¹⁴⁸ Saúl Yurkievich. “Nota a esta edición” en: Julio Cortázar. (2004^a). *Novelas II. Obras completas. Ibidem.*, p.31.

Yurkievich no ejemplifica su argumentación. Y es contrastante, dado que sus descripciones se ajustan más al Capítulo 32 en el que la Maga le escribe una carta a Rocamadour, que en realidad es para que Oliveira la encuentre y la lea: *En París somos como hongos, crecemos en los pasamanos de las escaleras, en piezas oscuras donde huele a sebo [...] somos muy sucios, todo el mundo es muy sucio y hermoso en París [...]. Nadie se aguanta aquí mucho tiempo, ni siquiera tú y yo [...], es la ley, [...] Rocamadour, y es sucio y amargo...*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 32. *Rayuela. Op. cit.*, p. 200.

¹⁴⁹ Carlos Fuentes. (1992). “Rayuela: la novela como caja de pandora” en: Julio Cortázar. *Rayuela Edición Crítica*. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. *Op. cit.*, p. 704.

Originalmente publicado en:

Carlos Fuentes (1967). “Rayuela: la novela como caja de pandora” en: *Mundo nuevo*, núm. 9, marzo 1967, pp. 67-69. (traducción de *La Quinzaine Littéraire*).

¹⁵⁰ Fuentes se refiere al capítulo 41 de *Rayuela*. En ninguna de las dos posibilidades de lectura de *Rayuela* “culmina” en este capítulo la obra.

El otro error de interpretación por parte de Carlos Fuentes es el siguiente: *Una “tabla de instrucciones” completa la estructura [...]: la novela puede ser leída una primera vez de corrido, y una segunda vez siguiendo la tabla de instrucciones.*

Carlos Fuentes. (1992). “Rayuela: la novela como caja de pandora” en: Julio Cortázar. *Rayuela Edición Crítica*. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. *Op. cit.*, p. 704.

En resumen, Fuentes se suma a la serie de personas que confundieron el sentido de lo Cortázar dice en el “Tablero de dirección” y sobre lo que Cortázar pone el acento en la segunda edición corregida de *Rayuela*, tal y como se lo comenta a Paco Porrúa:

Che, en el “tablero de dirección” de Rayuela hay algo que no anda bien, y si la segunda edición no está ya en la imprenta, pensá si no habría posibilidad de arreglo. Vos sabés que empezando por la crítica de La Prensa, hay montones de gente que se han confundido y han creído que el libro había que leerlo dos veces, primero de una manera y después de otra. Yo seré un gran jodido, pero el sadismo no lo llevo hasta ese punto.

Julio Cortázar. (2002). “Carta a Francisco Porrúa (18 / agosto/ 1964)” en: *Cartas*. Tomo II. México: Editorial Alfaguara. Edición de Aurora Bernárdez. pp. 748-749.

*cueva en la que se reflejan las sombras del ser. [...]Oliveira
regresa a Buenos Aires para encontrar a Talita, la doble de la
Maga parisina perdida¹⁵¹. [...]Talita y Traveler, los reflejos
degradados de la Maga y Oliveira, ofrecen una vida de remedo.*

(Fuentes: 1992, p. 704)

Del mismo modo que Carlos Fuentes, Saúl Yurkievich consagra París y
menoscaba Buenos Aires:

*En contraste, París integra la zona (sagrada). Vertiginosa
rayuela, laberinto encantado, ciudad pletórica, sacia el apetito
estético y erótico*¹⁵² [...] El Buenos Aires de Rayuela, con
excepción del circo y del manicomio, se sitúa en interiores
mediocres, impone la reclusión, el atrincheramiento, mientras
París ofrenda las deambulaciones encantadas por los barrios
donde los amantes con bonanza peregrinan.*

(Yurkievich: 2004^a, pp. 31-32)

¿Dónde quedan las conversaciones y caminatas de los tres —Talita,
Traveler y Oliveira— por Buenos Aires que narra el capítulo 40 y el
capítulo 42, o de Oliveira, de nuevo tan solo, en el capítulo 48; o los

¹⁵¹ A decir verdad la Maga es del Uruguay. Pola es el personaje que encarna a la
mujer parisina.

¹⁵² *La cita sigue aquí:

*París, la bella liberadora de convenciones y tabúes, es el lugar del vive como
quieras**, de la plena realización del deseo. Llena de puentes, pasajes, rincones
karmáticos, es el kibbutz del deseo, es edén florido, es mandala que conduce al
centro.*

**Yurkievich hace alusión al nombre del grupo de amigos de *Divertimento*, “El vive
como puedas”, y aquí por contraste, el cambio del verbo modal, poder por querer
otorga a París el lugar de la liberación.

Saúl Yurkievich. “Nota a esta edición” en: Julio Cortázar. (2004^a). *Novelas II. Obras
completas. Op. cit.*, pp.31-32.

juegos del lenguaje¹⁵³, las veladas en el patio de Don Crespo y de la señora Gutusso también en el capítulo 40 y en el capítulo 46; o los ritos y los juegos de equilibrio en que se apuesta el amor de una mujer¹⁵⁴ en el capítulo 41 sobre unos tablonos que persisten y de los que da cuenta el capítulo 45 entre otros de la serie de capítulos que componen el lado de Buenos Aires y que corresponden a “Del lado de acá”?

Mis observaciones no pretenden ser una crítica por las preferencias temáticas de análisis y de las latitudes que territorialmente eligen, sino por las consecuencias en el ámbito de numerosos estudios —escolares y otros de mayor relevancia y envergadura— que repiten las argumentaciones de dicha crítica tomándola precisamente como un marco de referencia académica y un criterio de autoridad. Este tipo de crítica crea su propia ascendencia de lectores quienes muchas veces le creen a dicha crítica sin mirar y sin tocar el propio texto de *Rayuela*.¹⁵⁵

¹⁵³ *A veces Talita se sentaba frente a Oliveira para hacer juegos con el cementerio*, o desafiarse a las preguntas-balanza que era otro juego que habían inventado con Traveler y que los divertía mucho.*

En el contexto se refieren al diccionario.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 40. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 244.

¹⁵⁴ *De pronto vi a ese tipo, a ese especie de vago que estaba hablando con uno en la ventana de enfrente y empezaba toda esa extraña ceremonia del tablón, del paquete de yerba, los clavos y la presencia de la mujer —que es una especie de apuesta— y cuando terminé sentí que tenía que irme para atrás [...] y entonces empecé la parte de París.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 72.

¹⁵⁵ Explícita alusión bíblica de mi parte que no tiene nada que ver con la poética que Cortázar plantea en el capítulo tres de *Rayuela* y que deposita en la inocente ignorancia de la Maga.

Me refiero a la discusión que tiene Horacio con la Maga y en la que Horacio, a partir de la ignorancia de la Maga, reflexiona sobre Tomás de Aquino y sobre Tomás apóstol:

En el fondo la Maga había embocado el verdadero santo. Feliz de ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 3. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 28.

Nadie como la prosa crítica y clausular de Ciaran Cosgrove formula una evidencia: *Una de las novelas más apreciadas de las últimas décadas, aunque sorprendentemente desconocida, es Rayuela.*¹⁵⁶

Y es que pocos han querido sentenciar la patente evidencia de que incluso críticos y escritores de renombre no sólo redundan en lugares comunes alrededor de los tópicos cortazarianos sino que esas recurrencias endémicas —lo que es más agravante—, muchas veces nada tienen ya qué ver con el *sentido* que Cortázar les otorga dentro de su obra.¹⁵⁷

Basta cotejar las recientes publicaciones periodísticas que a raíz de los cincuenta años de la edición de *Rayuela*¹⁵⁸ están en actual circulación¹⁵⁹. Ahí están presentes expresiones tales como *el cronopio*

¹⁵⁶ Ciaran Cosgrove. (2002) “Cortázar y la novela prescindible” en: *Otra flor amarilla. Antología. Homenaje a Julio Cortázar*. México: Editorial FCE. / UNAM/ U. de G. p. 83.

¹⁵⁷ A pesar de ser un comentario exclusivo hacia sus relatos, creo que es pertinente esta reflexión de Cortázar:

A mí me han explicado críticamente ciertos cuentos míos de una manera que no tiene absolutamente nada que ver, no ya con lo que quise hacer, sino con lo que creo que es el contenido del cuento.

Omar Prego Gadea y Julio Cortázar. (1997). *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara. pp. 158-160.

¹⁵⁸ Julio Cortázar. (2013). *Rayuela. (50. edición conmemorativa)*. Madrid: Ed. Alfaguara.

¹⁵⁹ Algunos de los artículos de difusión nacional —en España— que se publicaron en la última semana de junio de 2013 en periódicos y en revistas:

periódicos:

http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/24/actualidad/1372086726_657169.html

<http://www.lavanguardia.com/20130627/54377007892/el-cronopio-sigue-vivo-xavi-ayen.html>

<http://www.lavanguardia.com/20130627/54376308211/sueno-con-la-maga-robert-saladrigas.html>

<http://www.lavanguardia.com/20130627/54376308192/cortazar-me-dijo-voy-a-hacer-un-libro-magico-albert-llado.html>

sigue vivo; sueño con la Maga; e incluso se le otorga a la lectura de *Rayuela* una fecha de caducidad: *¿Por qué gusta Rayuela a una determinada edad y con los años va prediendo (sic.) efecto?*¹⁶⁰ O se convierte la lectura de *Rayuela* en una crónica de la recepción personal que tuvo el crítico en su momento¹⁶¹.

Así pues, retomando mi exposición, propongo algunos argumentos que pueden re-situar la preeminencia del lado de Buenos Aires en el cuerpo integral de *Rayuela*, aunque tampoco implica que sea en detrimento de la parte de París. Todo lo contrario, mi intención es mostrar cómo Cortázar fundamenta la *base de todo el edificio*¹⁶² de *Rayuela* en estas dos partes espacio-temporales¹⁶³ —como veremos en su momento— y además, *sobre la base de partes sueltas*¹⁶⁴, que es la

revista:

http://issuu.com/elcuadernocultural/docs/el_cuaderno_47_a

¹⁶⁰Jordi Gracia. “El imán de *Rayuela*, una novela mítica” en:

http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/24/actualidad/1372089991_450027.html

¹⁶¹ Me permito presentar el comentario de Christopher Domínguez que resume en él numerosas opiniones paralelas:

Yo soy de aquellos que nunca se han atrevido a releer, en serio, Rayuela (1963), que me entusiasmó como a todo el mundo y que, en algunas ocasiones, les he ofrecido a jóvenes lectores como material de lectura.

<http://www.letraslibres.com/blogs/cortazar-papeles-inesperados>

¹⁶² Cfr. Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). p. 398.

¹⁶³ En el entendido que la tercera parte de *Rayuela*, “De todos los lados” aglutina capítulos narrativos de ambos lados, además de *Morellianas* y citas que Cortázar extrajo de periódicos o de autores diversos.

[Respecto a los capítulos prescindibles], ese fue un trabajo paralelo. Cuando interrumpía la parte narrativa [de Rayuela] leía el diario y me encontraba con algo que me llamaba la atención, lo pegaba y lo copiaba, o andando por la calle, en un café se me ocurrían notas que convertía en morellianas.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Op. cit.*, p. 73.

¹⁶⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 145. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 571.

naturaleza elemental de los capítulos de *Rayuela*, y motivo cardinal en el capítulo primero de esta investigación¹⁶⁵.

El primero de mis argumentos se basa en que el origen de la escritura de *Rayuela*, propiamente como novela, comienza en el lado de Buenos Aires, cuestión de la que el propio Cortázar sienta el precedente. El segundo se apoya en la *Revisión* integral de *Rayuela* que Cortázar efectúa en la página 132 del *Cuaderno de bitácora de Rayuela* —justo antes de ocuparse de la *ordenación*¹⁶⁶ de los capítulos de *Rayuela*— en donde apunta:

Las primeras partes son <<artiste>>. Trop.

Empezar con el lenguaje del final.

*Luego una nota de Morelli sobre cómo*¹⁶⁷

(Cortázar: 1992, p. 509)

Por el contexto y por su contenido, es probable que Cortázar se refiera a la *Morelliana* del capítulo 112: *me repele el lenguaje literario (en mi obra, se entiende). ¿Por qué?*¹⁶⁸ En este capítulo Morelli reacciona

¹⁶⁵ Cfr. en el capítulo primero de esta tesis el apartado: 1. 5 *Artes combinatorias*: su *cristalización* en la naturaleza fragmentaria de *Rayuela*.

¹⁶⁶ Cortázar anota en su *Cuaderno*:

Ordenación*

La división 1-19 es falsa. Tiendo a “separar” las partes, pero a medida que revise habrá que fusionarlas.

[Todo el comienzo + la jazz session: Parte I

|Crével—Trépat + Roc. Morelli-Clocharde: Parte II

|Buenos Aires ----- Parte III

Estructura general (a suprimir la división en 3 partes)**

*los subrayados y líneas son del original.

** en efecto, Cortázar aglutina las partes I y II de esta anotación y así, la tercera parte de *Rayuela* la constituyen los *capítulos prescindibles* que conforman “De otros lados”.

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 509.

¹⁶⁷ Por el contexto se refiere al capítulo 112.

¹⁶⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 112. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 497.

contra el lenguaje “literario”¹⁶⁹; es quizá en ella y en la *morelliana* del capítulo 94 donde de manera más explícita Morelli expresa el *cómo*, el recurso a la *simplicidad* y a los procesos de *composición*. Cortázar es el primero en tener hacia sí mismo como escritor una *autocrítica tremenda*.¹⁷⁰ De ahí que el texto de la solapa¹⁷¹ de *Rayuela* señale: *Julio Cortázar lleva a cabo esta excepcional tentativa con las armas de una autocrítica incesante*¹⁷².

El tercer argumento se sostiene en que —como veremos aquí una cuantas páginas más adelante— en el ensayo “Del sentimiento de no estar del todo”, Cortázar no sólo responde a la recepción crítica de

¹⁶⁹ *Estoy revisando un relato que quisiera lo menos literario posible. [...] Dejo la revisión para preguntarme una vez más las verdaderas razones de esta repulsión por el lenguaje “literario”*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 112. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 497.

¹⁷⁰ En conversación con González Bermejo responde sobre su decisión en la *tardanza en publicar*: *Que un muchacho joven [...] de esa época se niegue a hacerlo [a publicar] es prueba o bien de una gran vanidad o de un gran rigor. Verdaderamente prefiero haber pecado de vanidad que de facilidad.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 27.

¹⁷¹ En la primera edición de 1963, el libro contaba con solapas. Respecto al texto que podría aparecer en las mismas Cortázar sugiere a Paco Porrúa los *textos significativos* de algunos capítulos de *Rayuela* que considera que *en ellos se muestran los diferentes aspectos capitales del libro*. Al final, gradualmente el texto íntegro es redactado por Cortázar mismo. De ahí el valor del texto.

Cfr. Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (05 / enero/ 1963*)” en: *Cartas*. Tomo I. México: Editorial Alfaguara. p. 466.

*El contexto de los contenidos hace evidente que hay una errata y la carta que en esta edición de Alfaguara figura fechada el 05 de enero de 1962, es de 1963.

Para un mayor refuerzo, confrontar el contenido de las cartas en su lectura.

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (22 / febrero/ 1963)” en: *Cartas*. *Op. cit.* pp. 536-537.

Cabe señalar que quizá por un criterio de ahorro de la editorial, en ediciones posteriores de Sudamericana, al menos en la *Rayuela* consultada, edición de 1968, a falta de solapas, el texto pasa a la contratapa.

Cfr. Julio Cortázar. (1968^a). “Texto en contratapa” en: *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

¹⁷² Julio Cortázar. (1963). “Solapa” en: *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Rayuela, sino que explicita cómo *la justificación del libro*¹⁷³ no se encuentra precisamente en los episodios que la crítica tiende a elogiar y que son episodios de la parte de París. La *justificación* de *Rayuela* como libro es el tema central del capítulo primero de esta investigación el cual gira en torno a la noción de *antropofanía* y a la noción de *apertura* de Cortázar. Aunque en la página 107 del *Cuaderno de bitácora de Rayuela* Cortázar anota lo que sigue: *una antropofanía, por fin...*¹⁷⁴ —después de haber mencionado los pasajes de Berthe Trépat y Rocamadour, que son parte de París—, Cortázar considera estos pasajes como una vía posible y los cuestiona cuestionándose¹⁷⁵. Por contraste, en las páginas siguientes del *Cuaderno* que atañen a los capítulos del manicomio agrega en la página 112:

Mandala

*No me puedo salvar (?)*¹⁷⁶ *solo*

No me puedo salvar sin que se salven los otros.

(Cortázar: 1992, p. 499)

En suma, como se constatará en el cuerpo de mi tesis, si una *antropofanía* ocurre plenamente en *Rayuela* es “Del lado de acá” y concierne —a Oliveira, a Traveler y a Talita— a los tres:

¹⁷³ Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores. p. 26.

¹⁷⁴ Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 497.

¹⁷⁵ *La noche Trépat: era un camino. ¿Hice mal en no seguir? Me vengué en Rocamadour, en la Maga: salud.*

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 497.

*El subrayado pertenece al original.

¹⁷⁶ En la edición facsimilar de 1983, este signo de interrogación está añadido con una diagonal y al margen.

Cfr. Julio Cortázar y Ana María Barrenechea. (1983). “Página 112” en: *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Argentina: Editorial Sudamericana. Edición de Ana María Barrenechea. p. 234

Cfr. Archivo fotográfico en “Anexos”.

Vio que Traveler estaba al lado de Talita y que le había pasado el brazo por la cintura. Después de lo que acababa de hacer Traveler, todo era como un maravilloso sentimiento de conciliación y no se podía violar esa armonía insensata pero vívida y presente, [...] no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, [...] de manera que lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había...

(Cortázar: 2004, C. 56, pp. 363-364)

Así también, aunque el capítulo 18 prematuramente anuncia esta voluntad por una *antropofanía*, es el capítulo 36 en el que sucede el primer descenso de Horacio Oliveira a sus infiernos y su consiguiente aproximación a una *antropofanía*. El segundo descenso será en el capítulo 54 y al lado de Talita¹⁷⁷. Es decir, en este capítulo 36 Oliveira padece literal y metafísicamente el descenso bajo uno de los puentes del Sena, y a raíz de la aventura al lado de Emmanuèle, la clocharde, Oliveira vivencia la contemplación de la *figura*:

Todo estaba tan bien, todo llegaba a su hora, la rayuela y el calidoscopio [...]. La gente agarraba el calidoscopio por el mal lado, entonces había que darlo vuelta con ayuda de Emmanuèle y de Pola y de París y de la Maga y de Rocamadour, tirarse al suelo como Emmanuèle [...] y desde ahí empezar a mirar [...], y un día alguien vería la verdadera figura del mundo.

¹⁷⁷ Cfr. el apartado 0.2.1.3 CAPÍTULO 109 en la siguiente sección de esta investigación.

(Cortázar: 2004, C. 36, p. 228)

Pero es el capítulo 18¹⁷⁸ en donde Horacio Oliveira padece una de las primeras crisis¹⁷⁹ que le posibilita realmente *entender*¹⁸⁰: *Pureza [...] Entender el puré como una epifanía. Damn the language. Entender. No entender: entender. [...] No puede ser que estemos aquí para no poder*

¹⁷⁸ En este párrafo del capítulo 18 están presentes las imágenes que luego se bifurcan en el recientemente comentado capítulo 36, el del descenso y encarcelamiento de Oliveira al lado de Emmanuèle, la clocharde y además, están presentes algunas de las imágenes del capítulo 54, el del descenso a la morgue al lado de Talita.

¹⁷⁹ En el capítulo 28 acontece la penúltima reunión del Grupo de la Serpiente incluyendo todavía a la Maga y exceptuando al Perico Romero y a Wong. En este capítulo, gradualmente los personajes van llegando a distintas horas y van enterándose de la muerte de Rocamadour que aún ignora la Maga.

En el marco de este contexto, la noción de crisis la encarna Etienne que recién viene de asistir a Guy Monod —ese personaje episódico y suicida de *Rayuela*— y es entonces cuando Etienne recibe la noticia de la muerte de Rocamadour y padece el sentido de la crisis y la noción de absurdo* que a lo largo de *Rayuela* plantea Cortázar:

Etienne [...] se sentía maravillosamente aunque en las tripas le anduvieran las noticias de Oliveira como cangrejos, y nada de eso fuera contradictorio. [...]

—Comprendé, Ronald—dijo Oliveira [...]— cada vez que entramos en una crisis es el absurdo total, comprendé que la dialéctica sólo puede ordenar los armarios en los momentos de calma. [...] La razón sólo nos sirve para disecar la realidad en calma, o analizar sus futuras tormentas, nunca para resolver una crisis instantánea. Pero esas crisis son como mostraciones metafísica. [...] Y esas crisis que la mayoría de la gente considera como escandalosas, como absurdas, yo personalmente tengo la impresión de que sirven para mostrar el verdadero absurdo, el de un mundo ordenado y en calma, con una pieza donde diversos tipos que toman café a las dos de la mañana...

*dentro del mismo capítulo, noción de lo absurdo:

Lo absurdo es creer que podemos aprehender la totalidad de lo que nos constituye en este momento, o en cualquier momento, e intuirlo como algo coherente.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 28. *Rayuela*. Op. cit., pp. 170 y 175.

¹⁸⁰ La noción de *entender* es una palabra clave en la poética de Cortázar. En el “Prefacio” de esta tesis queda asentado desde un primer momento. Aquí refiero las reflexiones en torno a la noción y que pertenecen a los capítulos 18 y 28 que ahora nos conciernen:

Toda tentativa de explicarlo fracasa por una razón que cualquiera comprende, y es que para definir y entender habría que estar fuera de lo definido y lo entendible.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 28. *Rayuela*. Op. cit., p. 170.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 18. *Rayuela*. Op. cit., pp. 81- 84.

ser¹⁸¹. Ahí también Oliveira se asoma a una *imago mundis* —que en este capítulo 18 encarna un tipo de *mandala*¹⁸² dialéctico:

*Horacio resbaló un poco más y vio muy claramente todo lo que quería ver [...] desparramado y receptivo, [...] todo era esponjoso apenas se lo miraba mucho y con los verdaderos ojos*¹⁸³.

(Cortázar: 2004, C. 18, pp. 83-84)

Ahora bien, para el argumento final y con el fin de terminar esta exposición que intenta restablecer en *Rayuela* la preeminencia del lado de Buenos Aires, —es decir, “Del lado de acá” —, me baso de nuevo en el texto de la solapa¹⁸⁴ de la edición de *Rayuela* de 1963, que como ya he comentado fue redactado por Cortázar o en todo caso, el cuidado hacia el contenido del mismo queda resueltamente expuesto en sus *Cartas a Francisco Porrúa*¹⁸⁵.

¹⁸¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 18. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 83- 84.

¹⁸² *Si todo esto fuera extrapolable* si todo esto no fuera, en el fondo no fuera sino que estuviera ahí para alguien [y...]de todo eso [...]se entrara a un jardín alegórico para los demás, como los mandalas son alegóricos para los demás, y en ese jardín se pudiera cortar una flor y que esa flor fuera la Maga, o Babs, o Wong, pero explicados y explicándolo (sic.), restituidos, fuera de sus figuras del Club, devueltos, salidos, asomados, a lo mejor todo eso no era más que una nostalgia del paraíso terrenal, una idea de pureza.*

*La noción de *extrapolación* es el tema central del capítulo dos de esta investigación. Ahí expongo cómo la *analogía* y la noción de *extrapolación* en la escritura de Julio Cortázar encarnan al límite el *juego de sustituciones* que aclaran y discuten Traveler y Oliveira en el capítulo 56 de *Rayuela*.

En el *Cuaderno* Cortázar plantea esta *tentativa* del modo que sigue: *todos los datos de un momento, de un espacio ¿no son extrapolables a otro plano que, así, se deja entrever?*

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 490.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 18. *Rayuela*. *Ibidem*. p. 82.

¹⁸³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 18. *Rayuela*. *Ibidem*. pp. 83-84.

¹⁸⁴ Julio Cortázar. (1963). “Solapa” en: *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

¹⁸⁵ Hay que decir que el texto de la solapa que prepara Paco Porrúa, que aquí comenta Cortázar y que aquí mismo adjunta el párrafo que sugiere sustituir, no coincide del todo con la versión final:

El párrafo final de la solapa señala:

Julio Cortázar lleva a cabo esta excepcional tentativa con [...] una ironía que anima a los mismos personajes del libro, de modo que éstos parecen asistir a su propia derrota como a un triunfo secreto.¹⁸⁶ [...] Las criaturas se encuentran y desencuentran sin sospechar demasiado que en cada una de las figuras que forma su danza hay un acercamiento a la mutación final: la última casilla del Igdressil, el centro del mandala.

(Cortázar: 1963, solapa)

Aunque es cierto que los temas del *amor*, de los *celos*, de la *piEDAD* o de la *lástima* —sobre todo este último que siempre agobia a Oliveira, la *lástima*, ese tema de tesis¹⁸⁷—, son elementales en el capítulo 93, en el 18, en el 20 y 21, y finalmente en el 23 y en el 28 —todos ellos capítulos que corresponden al lado de París—, es innegable que estos temas se resuelven sólo en el lado de Buenos Aires, es decir, cobran su verdadero *sentido* y posibilitan la *antropofanía* que recién he expuesto:

Por ejemplo esta frase varía en la solapa, cuestión que a continuación se puede verificar:

Los personajes de Rayuela asisten a su propia derrota con una ironía en que se adivina, quizá, un triunfo secreto.

Cfr. Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (05 / enero/ 1963*)” en: *Cartas*. Tomo I. México: Editorial Alfaguara. p. 466.

*El contexto de los contenidos hace evidente que hay una errata y la carta que en esta edición de Alfaguara figura fechada el 05 de enero de 1962, es de 1963.

Para un mayor interés, confrontar el contenido de las cartas en su lectura.

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (22 / febrero/ 1963)” en: *Cartas*. *Op. cit.* pp. 536-537.

¹⁸⁶ La cita continúa de modo siguiente:

En el vago territorio en que se mueven [los personajes], donde el amor, los celos y la piedad obedecen quizá demoníacamente a un signo contrario, la causalidad psicológica cede desconcertada.

¹⁸⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 33. *Rayuela*. *Op.cit.*, p. 202.

de ahí que en el capítulo 54 en el *pasaje* de la morgue al lado de Talita, Oliveira entienda: *el pasado se invertía, cambiaba de signo*¹⁸⁸.

En suma, las imágenes que Cortázar evoca en el texto final de la solapa —presentes aquí, líneas arriba—, corresponden a la *dramática incongruencia*¹⁸⁹ del capítulo 54 —al que cita casi de modo literal¹⁹⁰— y a las situaciones que acontecen del lado de Buenos Aires y que vivencian los tres: Oliveira, Traveler y Talita.

El capítulo 54 es en el que Horacio confunde desde su ventana a Talita con la Maga cuando ella juega en el patio de la clínica a la rayuela¹⁹¹; también es el capítulo en el que Talita sabe por vez primera de su parecido con la Maga¹⁹²; ambos tienen el encuentro con López, —el paciente de la clínica con la paloma en la mano— que ha bajado a la morgue a visitar a su amigo recién fallecido; Talita y Oliveira tienen que bajar en el montacargas a revisar y estalla la *crisis* de Oliveira: es propiamente su segundo descenso a sus infiernos¹⁹³; es el capítulo en el

¹⁸⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 54. *Rayuela*. *Op.cit.*, p. 336.

¹⁸⁹ Vuelvo a citar la solapa a renglón seguido: *Julio Cortázar lleva a cabo esta excepcional tentativa con las armas de una autocrítica incesante, una dramática incongruencia, una ironía que anima a los mismos personajes del libro, de modo que éstos parecen asistir a su propia derrota como a un triunfo secreto.*

Julio Cortázar. (1963). “Solapa” en: *Rayuela*. *Op. cit.*

¹⁹⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 54. *Rayuela*. *Op.cit.*.

¹⁹¹ *Todo había sido un poco como en las pinturas de Leonora Carrington, la noche de Talita y la rayuela, un entrecruzamiento de líneas ignorándose [...] y que la Maga, porque era la Maga, [...] entraba en la primera casilla.*

Talita alzó la cabeza y vio a Oliveira en la ventana.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 54. *Rayuela*. *Op.cit.*, p. 330.

¹⁹² *De manera que me parezco a esa otra mujer. [...] La Maga era solo un nombre, y ahora tiene una cara.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 54. *Rayuela*. *Op.cit.*, p. 333.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 39. *Op.cit.*, p. 239.

¹⁹³ *De golpe, sin saber cómo, se había oído hablándole a Talita como si fuera la Maga, sabiendo que no era pero hablándole de la rayuela, del miedo en el pasillo, del agujero tentador. Entonces (y Talita estaba ahí, cuatro metros, a sus espaldas,*

Oliveira reconoce¹⁹⁴ mediante la *piEDAD* de Talita¹⁹⁵, el sentido verdadero de la *piEDAD* o de la *láSTIMA*¹⁹⁶ en sí mismo; pero sobre todo, es el capítulo en que el lector¹⁹⁷ presencia el beso de Oliveira y de

esperando) [...] Estaba en su pequeño, cómodo Hades refrigerado, pero no había ninguna Euridice que buscar.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 54. *Rayuela*. *Op.cit.*, p. 335.

¹⁹⁴ *Oliveira comprendió que todo volvía al orden.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 54. *Rayuela*. *Op.cit.*, p. 330.

¹⁹⁵ *Estaba viendo con claridad un boulevard bajo la lluvia, pero en vez de ir llevando a alguien del brazo, hablándole con lástima, era a él que lo llevaban, compasivamente le habían dado el brazo [...]. El pasado se invertía, cambiaba de signo, al final iba a resultar que La Piedad no estaba liquidando. Esa mujer jugadora de rayuela le tenía lástima, era tan claro que quemaba.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 54. *Rayuela*. *Op.cit.*, p. 336.

Este párrafo del capítulo 54 evoca por contraste y *extrapolación*, el capítulo 23 de la noche al lado de Berthe Trépat.

También el desenlace del capítulo 48 funciona como un preámbulo que se resuelve aquí.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 48. *Rayuela*. *Op.cit.*, p. 306.

¹⁹⁶ *Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). Conversaciones con Cortázar. Op.cit., p. 69.*

La noción de *piEDAD* o de la *láSTIMA* es cardinal en el posicionamiento de Horacio Oliveira ante las situaciones que se le presentan: por ejemplo, con la muerte de Rocamadour y la reacción que tiene marchándose; con la ruptura y postrera pérdida de la Maga; en la caminata y conversación imaginaria que tiene con Crevel; en la caminata y conversación que tiene con Berthe Trépat después del concierto de piano; y finalmente, en la decisión que toma y en la renuncia que hace Oliveira en el capítulo final del loquero para recuperar de vuelta *esa armonía insensata* de nuevo de los tres.

Dejo de lado, precisamente el comentario a otros capítulos en donde la *vivencia* de la *piEDAD* hace que Oliveira y Etienne visiten al “viejito” que resulta ser Morelli, entre otras situaciones.

Las situaciones aquí compiladas corresponden a los capítulos siguientes:

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 28. *Rayuela*. *Op.cit.*, p. 182.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 21. *Rayuela*. *Op.cit.*, pp. 104-106.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 23. *Rayuela*. *Op.cit.*, pp. 110-134.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 33. *Rayuela*. *Op.cit.*, pp.202-203.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 54. *Rayuela*. *Op.cit.*, pp.336-337.

¹⁹⁷ *Rayuela, es un texto que vuelve obligadamente cómplice al lector, mediante una materia que parece en gestación continua, que rechaza el orden cerrado de la novela común y busca una apertura: cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones.*

Julio Cortázar. (1963). “Solapa” en: *Rayuela*. *Op. cit.*

Talita. Es precisamente ese pasaje final¹⁹⁸ del capítulo 54 el que Cortázar toma casi literalmente para la solapa de *Rayuela*:

Se estaban alcanzando desde otra parte, con otra parte de sí mismos, [...] como si fueran los gólems de un encuentro imposible entre sus dueños. [...] Porque lo que empezaba ahí era como la caricia a la paloma. [...] De alguna manera habían ingresado en otra cosa, [...] y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban.

(Cortázar: 2004, C. 54, p. 337)

Como ya he señalado, en una carta de la primavera de 1964, Cortázar le comenta a Ana María Barrenechea: *todo autor lleva consigo una nostalgia secreta: la de escribir la crítica definitiva sobre su propio*

¹⁹⁸ En la carta a Paco Porrúa en la que le comenta sus inquietudes hacia la previa presentación de *Rayuela* en un posible boletín de *Sur* y quizá siguiendo el estilo francés de las pre-ediciones, Cortázar le envía un listado de capítulos de *Rayuela* que considera *significativos [...]*, y que *podrían servir para dar una idea previa de la obra [...]: final del capítulo 54. Capítulo 62. Capítulo 79: el tercer párrafo serviría incluso muy bien para la solapa del libro. Y también habría material aprovechable en los capítulos 95 (nota 1), 97,99, 109, 112 y 116. Creo que en ellos se muestran los diferentes aspectos capitales del libro.*

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (05 / enero/ 1963*)” en: *Cartas*. Tomo I. México: Editorial Alfaguara. p. 466.

*El contexto de los contenidos hace evidente que hay una fe de erratas y la carta que en esta edición de Alfaguara figura fechada el 05 de enero de 1962, es de 1963.

libro.¹⁹⁹ Me parece que el texto de la solapa de *Rayuela* lo es. De ahí la voluntad por volverlo a poner de relieve.

En suma, los cuatro argumentos aquí presentados desean restituir la preeminencia de la parte de Buenos Aires. Las consiguientes aseveraciones las hago en el bien entendido de que Julio Cortázar vivencia²⁰⁰ y luego premedita la organización tempo-espacial de la escritura de *Rayuela* originariamente en dos *lugares* o en dos *periodos*²⁰¹: *la parte de Buenos Aires*²⁰² que corresponde a “Del lado de

¹⁹⁹ De hecho el elogio a Barrenechea reside en que Cortázar a continuación le dice: *Pero entonces, a veces —pocas veces— un escritor tiene la suerte de que alguien como vos seas él, y lo cure maravillosamente de esa nostalgia.*

Julio Cortázar. (2002). “Carta a Ana María Barrenechea (19 / abril/ 1964)” en: *Cartas*. Tomo II. México: Editorial Alfaguara. p. 698.

²⁰⁰ Con referencia al *proceso de trabajo* de *Rayuela* Cortázar responde: *Empecé por una especie de obligación de empezar. Al principio fueron papelitos que había ido escribiendo de diferentes modos, en diferentes momentos y después todo se ajustó y se combinó.*

Más adelante Cortázar agrega:

Si alguna cosa no ha respondido a un plan es Rayuela. Los capítulos se fueron acumulando. Cuando volví hacia atrás y comencé a escribir la parte de París hice un primer capítulo narrativo, después algunos capitulitos sueltos [...] y luego un capítulo muy, muy largo donde los personajes se van definiendo. [...]

A partir de ahí seguí escribiendo narrativamente, con los grandes huecos que hay.

Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Op.cit., pp. 71-72.

²⁰¹ La noción de *periodo* aparece en la siguiente anotación:

Ojo!

La escena de los hilos debe corresponder al manicomio, pero se la colocará, [en el orden corrido] en París. Ergo reescribirla teniendo eso en cuenta; o sea que es punte entre los dos periodos.

*No creo.**

*El subrayado viene en el original, de hecho la frase: escena de los hilos está cerrada en un rectángulo y la frase *No creo*, viene al margen y con otra tinta.

Asimismo, en este apunte Cortázar pronostica la idea del relato “El otro cielo” —un personaje que *está en otro tiempo y espacio y rodeado de otras gentes*— pero en esta anotación, al igual que en la que aparece en la página 108 y 112, la tentativa es en *Rayuela* y también, como en “El otro cielo”, Cortázar proyecta la tentativa de *simultaneizar*, en este caso, la *escena de los hilos*, en París y en Buenos Aires.

acá”, y *la parte de París*²⁰³ que concierne a “Del lado de allá”. Al respecto comenta:

*El primer capítulo que escribí fue el del tablón*²⁰⁴. En la máquina, la novela empezó ahí, en la parte de Buenos Aires. [...] Y cuando terminé sentí que tenía que irme para atrás, [...] y entonces empecé la parte de París que contenía ya una serie de capítulos cortos, [...] pequeñas descripciones, ambientes, situaciones de París, que se insertaron luego naturalmente en la novela.

(González Bermejo: 1978, pp. 71-72)

En la “Nota de presentación del texto” de Cortázar que acompaña en 1973 para la *Revista Iberoamericana* la publicación del capítulo suprimido de *Rayuela*, Cortázar explica:

Julio Cortázar y Ana María Barrenechea. (1983). “Página 108” en: *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Argentina: Editorial Sudamericana. Edición de Ana María Barrenechea. p. 230.

Cfr. Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 498-499.

La anterior reflexión de Cortázar aparece en la página 108 del *Cuaderno* original. En ella cuando Cortázar menciona *la escena de los hilos* se refiere al “capítulo suprimido (el 126)” o “la araña”, capítulo inédito hasta 1973 que Cortázar lo da a publicar a la *Revista iberoamericana* dirigida por Alfredo Roggiano y así celebrar los diez años de *Rayuela*. La situación narrativa de este capítulo Cortázar la sitúa en Buenos Aires. A decir verdad la situación se desarrolla en un espacio neutral de una habitación, pero originariamente, los personajes de este capítulo suprimido eran Talita y Traveler. Y cuando menciona el *manicomio*, se refiere al capítulo 56.

Cfr. Julio Cortázar. (1992). “Página 51” y “Página 112” en: *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 479 y p. 499.

Cfr. Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). p. 387-398.

²⁰² Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, pp. 71-72.

²⁰³ Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Ibidem.*, pp. 71-72.

²⁰⁴ Cfr. En el capítulo uno de esta investigación se revisa cómo Cortázar concede a dos capítulos diferentes —en esta entrevista, al capítulo 41 y en un prefacio, al capítulo *suprimido*, es decir, al “126” llamado también la “La araña”— el valor de ser los inaugurales de *Rayuela*.

Hubo así como un primer núcleo en el que se definían las imágenes de Oliveira, de Talita y de Traveler; bruscamente el envión se cortó [...] comprendí que debía dejar todo eso en suspenso, volver atrás en una acción de la que poca idea tenía, y escribir, partiendo de los breves textos mencionados, toda la parte de París.

De ese “lado de allá” salté sin esfuerzo al de “acá”, porque Traveler y Talita se habían quedado como esperando y Oliveira²⁰⁵ se reunió llanamente con ellos, tal como se cuenta en el libro.

(Cortázar: 1973, p. 387)

En sus conclusiones expuestas en el ensayo “Del sentimiento de no estar del todo” Cortázar anota respecto a ciertos capítulos que se sitúan “Del lado de allá”, es decir, en *la parte de París*:

Para terminar: también a mí me gustan esos capítulos de Rayuela que los críticos han coincidido casi siempre en subrayar: el concierto de Berthe Trépat, la muerte de Rocamadour. Y sin embargo no creo que en ellos esté ni por asomo la justificación del libro²⁰⁶. No puedo dejar de ver que, fatalmente, quienes elogian esos capítulos están elogiando un

²⁰⁵ En conversación con González Bermejo, Cortázar agrega a esta idea:

Tenía que irme para atrás. Que Oliveira estaba en Buenos Aires pero que antes había vivido en París [...] y entonces empecé la parte de París que contenía ya una serie de capítulos cortos que había escrito sin ninguna intención de novela.

Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, p. 72.

²⁰⁶ He hecho uso recientemente de texto de la Solapa de *Rayuela*, en la edición de 1963. Será en el capítulo segundo y tercero de mi investigación el espacio idóneo para presentar cómo en la solapa esta primera edición de *Rayuela* Cortázar incluye una recensión de la obra que, cotejando su preparación en las cartas que sostiene con Paco Porrúa, evidencia que ese texto es una *clave* en primera del voz del propio autor. Al respecto también hay un preámbulo en el apartado que en este Estado de la Cuestión dedico a la noción de *imago mundis*.

eslabón más dentro de la tradición novelística, dentro de un terreno familiar y ortodoxo.

(Cortázar: 1986, p. 26)

Se deduce nítidamente que el lado de *contranovela* o *antinovela* de *Rayuela* no se puede *entender* sin su lado de *novela*. Así, en la carta a Paco Porrúa de enero de 1963²⁰⁷ le comenta su deseo, intentando aunar ambos conceptos:

Si insisto en esto, Paco, es porque no me gustaría nada que pusieran el acento en el lado “novela” de este libro. Sería un poco estafar al lector. Ya sé que también es una novela y que en fondo, quizá, lo que vale de él es su lado novela. Pero yo lo he escrito a contranovela, y Morelli se encarga de decirlo y darlo a entender muy claramente en los pasajes que te cito más arriba.

(Cortázar: 2000, pp. 466-467)

En cuanto a las aproximaciones críticas a *Rayuela* en lo que compete a “Del lado de acá”, —los sucesos narrativos que, en su mayoría, acontecen en Buenos Aires— los estudiosos tienden también a una notable recurrencia concentrándose sólo en el capítulo 41 o *el que*

²⁰⁷ Unas líneas más arriba he citado la misma carta porque en ella Cortázar refiere los capítulos de *Rayuela* que considera *significativos* y que muestran los *aspectos capitales del libro*. Para mayor interés confrontarlo.

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (05 / enero/ 1963*)” en: *Cartas. Op. cit.* pp.466-467.

luego se daría en llamar “del tablón”²⁰⁸ y en el capítulo 56 o el capítulo del loquero²⁰⁹.

El resto de *situaciones*²¹⁰ y *vivencias* de Talita, Traveler y Oliveira quedan desplazadas por la crítica en la mayoría de sus apreciaciones a meros *divertimientos* o a sucesos narrativos que conducen a los últimos acontecimientos del manicomio: la visión que padece Oliveira mirando desde el ventanal al patio, a la fuente, y a la mujer —Talita o la Maga— que juega la rayuela; el descenso de Oliveira a la morgue al lado de Talita; la habitación atrincherada de Oliveira con rulemanes, palanganas llenas de agua y piolines entrecruzados; el diálogo memorable de Traveler y Oliveira²¹¹.

Incluso, *el final del libro, la noche de Horacio en el manicomio*²¹² en cierto tipo de crítico o escritor queda disperso porque meramente su análisis se concentra en la cuestión final que identifican

²⁰⁸ Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana*. *Op. cit.* p. 387.

²⁰⁹ Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto”. *Ibidem*. p. 388.

²¹⁰ *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 éstos dejan de ser personajes para volverse personas.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 115. *Rayuela*. *Op.cit.*, p. 502.

²¹¹ *Y llega ese diálogo final entre Traveler y Oliveira, tan complicado, tan largo. [...] Es que ahí se tocaba el final. Es muy curioso, mutatis mutandi y sin ninguna tentativa de comparación, pero ese diálogo de Oliveira y Traveler yo lo releí años después para controlar una traducción y, de golpe me acordé de otro diálogo, para mi prodigioso de la literatura, que es el que tienen al final de El idiota de Dostoievski, Miskin y Stravroguin, [...] donde cada uno muestra lo que es. Ni creo que se trate de una influencia, en absoluto; me parece que se trata de un hermoso paralelismo.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, pp. 78-79.

²¹² *Yo no me había dado cuenta, a casi dos años de trabajo, que el final del libro, la noche de Horacio en el manicomio, se cumplía dentro de un simulacro equivalente al de este primer capítulo.*

Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto”. *Op.cit.*, pp. 387-388.

como el desenlace de *Rayuela*: la variada interpretación de si Horacio Oliveira se arrojó o no por la ventana²¹³.

Me refiero al párrafo final del capítulo 56, el instante en el que Oliveira acepta que no puede *violar esa armonía insensata*²¹⁴ de Talita y de Traveler e ingresa también en ella correspondiéndoles con ese *saludo tímido*²¹⁵ desde la ventana *diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había...*²¹⁶

²¹³ *En cualquier caso, se muestra a un Oliveira que ya está del otro lado de ese último momento de encuentro y armonía total. [...] De acuerdo con usted: yo nunca he creído que Oliveira se matara. [...] Por lo demás yo tampoco creo que se haya tirado por la ventana. No se tiró en absoluto. Pero entró en una nueva etapa de la que yo podía mostrar sólo esos pequeños pantallazos, porque el libro tenía que terminar alguna vez.*

Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, pp. 76-77.

Me parece importante destacar que Jaime Alazraki es uno de los estudiosos de la obra de Cortázar que sí hace de este momento narrativo del capítulo 56 una magnífica reflexión de naturaleza comparativa (entre Medrano, personaje de *Los premios* y Oliveira, personaje de *Rayuela*) identificando ese momento narrativo como *clave* o revelación de *otra cosa*:

Si Oliveira se tira o no por la ventana y si finalmente Medrano muere es lo que menos importa desde ese plano poético que ambos personajes reconocen y aceptan como su realidad más honda. Lo que importa, precisamente, es una percepción poética que tanto Medrano como Horacio alcanzan durante esos episodios clave para las dos novelas y es ese momento de lucidez poética el que Cortázar busca captar.

Jaime Alazraki. (2004). “Prólogo”* en: Julio Cortázar. (2004). *Rayuela*. Caracas: Editorial Biblioteca Ayacucho. p. LVIII.

Hay que señalar que gran parte del resto de este “Prólogo” de Alazraki está compilado en la edición crítica de *Rayuela* (1992) pero aparece bajo el título de “*Rayuela*: Estructura”. Ahí están presentes los apartados de “Texto y metatexto”, “Estructura aleatoria” y luego —dejando de lado el contenido mayor del apartado—, incluye también “Técnica narrativa al modo Zen”: Alazraki lo retoma a partir de la página XCV hasta la conclusión del estudio, que conforma, originalmente el “Prólogo” que escribió para *Rayuela*, edición de Ayacucho de 1979.

Cfr. Jaime Alazraki. (1992) “*Rayuela*: Estructura” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos, pp. 629-638.

²¹⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 56. *Rayuela*. *Op.cit.*, p. 362.

²¹⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 56. *Rayuela*. *Op.cit.*, p. 364.

²¹⁶ *A mí me gustó llegar a eso —vaya a saber cómo llegan ellos— a esa especie de doble revelación final de fraternidad total entre Traveler y Oliveira.*

Ahora bien, respecto al final o desenlace de *Rayuela* según se haya optado por la lectura consecutiva del libro —que de acuerdo con el “Tablero de dirección” de Cortázar, *se deja leer en forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra “Fin”*²¹⁷— o por la lectura alterna del libro —que *se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo el orden que se indica al pie de cada capítulo*²¹⁸— es esta última posibilidad la que a pesar de ser una de las muestras más patentes de cómo Cortázar evidencia la tentativa de hacer de *Rayuela* una *contranovela*²¹⁹ o una *antinovela*²²⁰, ha quedado desplazada por la crítica a una mera mención intencionada²²¹, pero pocas veces se efectúa una lectura interpretativa.

Esa especie de encuentro, esas dulces palabras que se cambian al final, ese sentimiento de armonía al que llega Oliveria, van a hacer de él, evidentemente, un hombre diferente.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, pp. 77.

²¹⁷ La cita continúa del siguiente modo: *Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.*

Julio Cortázar. (2004). *Rayuela, Op. cit.*, p. 3.

²¹⁸ Julio Cortázar. (2004). *Rayuela, Op. cit.*, p. 3.

²¹⁹ Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (05 / enero/ 1963*)” en: *Cartas. Op. cit.* p. 466.

²²⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Rayuela. Op. cit.*, pp. 412-413.

²²¹ Me permito citar uno de los trabajos críticos que identifican y proponen un análisis, pero al final abordan otros aspectos.

Alegría anuncia un esquema de análisis, pero de forma inmediata comenta que se situará en dos puntos y finalmente procede sin un claro seguimiento de lo que él mismo anuncia. Y así, por ejemplo, en el inicio del estudio hace mención a las posibilidades de lectura que *Rayuela* ofrece, pero fuera de distinguir la omisión del capítulo 55 (sin poner en relieve que este capítulo se desdobra o está contenido en los capítulos 133 y 129) y mencionar que la lectura *después del 56 [...] se desparrama como un saco en una genial chorrera de “capítulos prescindibles”*, Alegría distingue el modo en que el “Tablero de dirección” remite a los capítulos 58 y 131 y cómo entonces, *Rayuela de trapecio pasa a embudo y de repente, [a...] péndulo o balancín [...] saliendo y entrando eternamente del capítulo 58 al 131*. Luego propone el esquema que como dije, tampoco sigue, y a pesar de que su intención es hacer patente que la lectura abierta o aleatoria de *Rayuela*, cumple el propósito auténtico de la *antinovela* de Cortázar, hace distinciones generalizadas y por demás erróneas, como cuando al cierre de su estudio comenta: *el lector común (no pienso en lectores-*

Nadie como González Bermejo de manera puntual hace que el propio Cortázar explicite por qué siguiendo el “Tablero de dirección” de *Rayuela*, la novela queda dando vueltas entre el capítulo 58 y 131²²² :

[Fue] absolutamente deliberado. La novela queda dando vueltas como usted dice. [...] Lo que yo vi cuando estaba escribiendo *Rayuela* [...] fue el futuro de ese momento, esos fragmentos de los que usted habla. [...] En cualquier caso, se muestra a un Oliveira que ya está del otro lado de ese último momento de encuentro y armonía total.

(González Bermejo: 1978, pp. 75-76)

*

hembras ni en lectores-machos, sino en hombres y mujeres que leen) dejará los capítulos prescindibles para alimento de los críticos y profesores.

Sin entrar en detalle y sin mencionar aquí la farragosa abundancia de estudios feministas que leen lo que quieren leer —es decir, siempre desde un discurso combativo y de defensa donde toda manifestación estética se convierte en división y dominio de género—, hay que señalar que Alegría confunde los términos que usa con las nociones de *lector-hembra* y *lector cómplice* de Cortázar. Y sobre todo, equivoca el sentido de distribución de *Rayuela* sentando el juicio que los capítulos prescindibles —o los que Alegría menciona como los que están *después del 56*— son de naturaleza teórico-filosófica, y por ello, sólo *alimento de los críticos y profesores*. Cuestión totalmente falsa porque el resto de capítulos que conforman la lectura aleatoria de *Rayuela* también están conformado por numerosos capítulos meramente narrativos, por hacer aquí una somera y puntual mención, la historia de Pola y la historia del encuentro de Oliveira y Etienne con Morelli acontecen en esta serie de capítulos.

Fernando Alegría. (1992). “*Rayuela*: o el orden del caos” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos, pp. 720-721 y p. 727.

Sobre el asunto del *lector hembra*:

Cfr. Evelyn Picon Garfield (1992). “Cortázar por Cortázar” en: Cortázar, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. *Op.cit.*, p. 788.

Cfr. Andrés Amorós. “Introducción” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 22-23.

²²² Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, p. 75.

Aunque es en el siguiente apartado de esta investigación —referente a “La noción de *imago mundis* en *Rayuela* de Julio Cortázar”— donde me concentro en la exposición de algunos de los aspectos de la edición crítica, de la edición contenida en las obras completas y de la edición anotada de *Rayuela*, me permito abordar ahora algunos aspectos referentes al enfoque en el diseño editorial de la edición anotada de Amorós y un error de interpretación de Saúl Yurkievich que comete y además reitera en la “Nota a la edición” del tomo correspondiente a las *Novelas II*²²³ de las *Obras completas* de Julio Cortázar.

En 1984 Cátedra publica en su Colección Letras Hispánicas *Rayuela*²²⁴. Es una edición anotada a cargo de Andrés Amorós. Esta edición reproduce la firma de Julio Cortázar en la última página que corresponde al final del capítulo 155 de *Rayuela*²²⁵.

Esta reproducción caligráfica quebranta dos formas elementales de *Rayuela*.

Primero, transgrede la voluntad que deposita Cortázar en hacer de *Rayuela* un *contralibro*²²⁶ —me refiero aquí al libro como objeto—

²²³ Saúl Yurkievich. (2004^a). “Nota a esta edición” en: Julio Cortázar. (2004^a). *Novelas II. Obras completas*. tomo III. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores. Edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri. pp. 32-33.

²²⁴ Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. Ediciones Cátedra. Edición de Andrés Amorós.

²²⁵ Julio Cortázar. (2008). “Capítulo 155” en: *Rayuela*. Ediciones Cátedra. Edición de Andrés Amorós. p. 746.

²²⁶ La serie epistolar entre Cortázar y Porrúa hace patente que Cortázar es el primero en saber el reto y la responsabilidad que implica el llevar a buen término la publicación de un libro de la naturaleza de *Rayuela*:

Yo creo que nunca se escribió un libro tan a contrapelo, tan a contralibro. Y esto me lleva a un problema que creo importante: el de su presentación al pobre lector que va a pretender hincarle el diente. De eso vos y yo tendríamos que hablar largo.

porque al incluir la firma caligráfica en el diseño, Cátedra hace que el capítulo 155 se convierta en la última página del libro. Es decir, se le asigna a *Rayuela* una naturaleza lineal y sucesiva. Y además, con esta decisión editorial parece que el capítulo 155 pasa de ser de uno de los “Capítulos prescindibles” (o *De otros lados*) que se deja leer después del capítulo 64 y al que le sigue el capítulo 123 —de acuerdo con la lectura alterna del libro siguiendo el “Tablero de dirección” de *Rayuela*— a figurar, al menos a nivel de diseño editorial²²⁷, como el capítulo final de *Rayuela*.

Unas cuantas páginas atrás he señalado cómo Cortázar indica en el “Tablero de dirección” de *Rayuela* que una de las *rayuelas* —la de la lectura consecutiva del libro—, *se deja leer en forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra “Fin”*²²⁸.

Y es en la otra posibilidad de lectura de *Rayuela*, como ya he dicho que la obra termina girando *entre el capítulo 58 y 131*²²⁹: este es uno de los recursos con el que Cortázar proporciona una *apertura*²³⁰ en

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (05 / enero/ 1963*)” en: *Cartas*. Tomo I. México: Editorial Alfaguara. p. 466.

*El contexto de los contenidos hace evidente que hay una errata y la carta que en esta edición de Alfaguara figura fechada el 05 de enero de 1962, es de 1963.

Para un mayor interés, confrontar el contenido de las cartas en su lectura.

²²⁷ Hay que anotar que Amorós sí distingue la naturaleza de *Rayuela* como el *libro abierto, inacabable: en la línea inferior del tablero de dirección, el capítulo 58 nos remite al 131, con el que concluye la lista. Pero, si leemos el 131, éste nos remitirá al 58, que nos enviará de nuevo al 131, etcétera.*

Andrés Amorós. “Introducción” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 27.

²²⁸ La cita continúa del siguiente modo: *Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.*

Julio Cortázar. (2004). *Rayuela*, *Op. cit.*, p. 3.

²²⁹ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, p. 75.

²³⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 412.

Rayuela mediante la cual va a buscar [...] cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones²³¹ confirmándose finalmente que hay que escribirla como *contranovela*²³².

En suma y en segundo lugar, la reproducción caligráfica de la edición de Cátedra transgrede esta factura de *contranovela*²³³ o de *antinovela*²³⁴ de *Rayuela* haciendo, al menos tipográficamente, que la obra ingrese en el *orden cerrado* de la linealidad²³⁵ porque parece que la intención editorial de dicha reproducción de la firma es equivalente a las *estrellitas* que Cortázar asigna y que por tanto, como ellas, corresponde a la palabra *Fin*.

Asimismo me parece adecuado señalar aquí, en cuanto a la composición total de los 155 capítulos de *Rayuela*, una recurrencia personal de Saúl Yurkievich²³⁶ con la que incurre en el siguiente equívoco señalando: *del total de ciento cincuenta y un capítulos*,

²³¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 412.

²³² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 412-413.

²³³ Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (05 / enero / 1963*)” en: *Cartas*. *Op. cit.* p. 466.

²³⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 412-413.

²³⁵ Respecto a la *linealidad* Aparicio Maydeu anota:

Las vanguardias acabaron con la tiranía de la linealidad del relato a través del contrapunto, el collage y las ucronías.

Asimismo, Aparicio Maydeu sitúa *Rayuela* entre los *textos alternativos que ilustran la ficción entendida como un proceso, como un work in progress y no como un producto final.*

Cfr. Javier Aparicio Maydeu. (2008). “La ficción posmoderna o el eclecticismo al poder” en: *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ishiguro*. Madrid: Ediciones Cátedra. pp. 277-278.

²³⁶ En un apartado posterior le dedico un espacio específico de análisis a sus estudios críticos, y al rol que desempeñó hasta 2005 como albacea de la obra literaria de Cortázar.

De hecho me parece necesario remarcar cómo los estudios de Yurkievich al igual que la presencia de González Bermejo tras las preguntas que contesta Cortázar —me refiero a una de las obras de consulta vertebral en esta tesis, *Conversaciones con Cortázar*— atraviesan de manera tangencial esta investigación.

noventa y cinco son prescindibles²³⁷, cuando en realidad son en su totalidad 155 capítulos.

Sitúo este error como una recurrencia en Yurkievich en la medida que este fragmento del estudio “El collage literario: genealogía de *Rayuela*” lo transcribe y por tanto lo reitera en 2004, en la “Nota a esta edición” de las *Obras completas* para Galaxia Gutenberg²³⁸.

La última recurrencia endémica que deseo destacar gira en torno a todo lo que concierne a la Maga. De hecho no pocos estudios de los antes mencionados se interrelacionan con esta última tendencia: la mayoría de dichos análisis retoma la pregunta que se hace Horacio Oliveira en el capítulo primero de *Rayuela* o tiende a la paráfrasis

²³⁷ Saúl Yurkievich. (1994). “El collage literario: genealogía de *Rayuela*”, *Ibidem.*, p. 118.

²³⁸ Saúl Yurkievich. (2004^a). “Nota a esta edición” en: Julio Cortázar. (2004^a). *Novelas II. Obras completas*. tomo III. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores. Edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri. pp. 32-33.

Respecto a la tendencia de Yurkievich (y de Barrenechea) de reproducir fragmentos de sus propios estudios, transcribiéndolos en otros lo comento en sus respectivos apartados.

El problema no reside en ello, sino en la naturaleza argumentativa del juicio que se hace, del equívoco en un dato o de la errata que se prolonga.

Me refiero a dos cuestiones adicionales específicas: en su ensayo, “62 Modelo para armar enigmas que desarman” Yurkievich sustituye el nombre de Polanco y de Calac —personajes de esta novela y de prosas lúdicas que Cortázar publica en *Último Round* o en *Territorios*— por el de Polac y Calanco. Se evidencia que no es una errata porque a lo largo de todo el estudio sucede. Además, esta confusión vuelve a figurar en una pasaje de la “Introducción general” a las *Obras completas* de RBA/ Instituto Cervantes de Cortázar.

Asimismo en esta introducción Yurkievich refiere el contenido del capítulo 68 pero se lo atribuye al capítulo 58, aunque bien pudiera ser ésta una errata.

Saúl Yurkievich. (1994). “62 Modelo para armar enigmas que desarman” en: *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid, España: Ed. Anaya & Mario Muchnik. pp. 192, 195 y 196.

Julio Cortázar. (2005). *Rayuela*. en: *Obras completas*. tomo I. Barcelona: Ed. RBA/ INSTITUTO CERVANTES. Edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri. p. 28 y p. 30.

poética de la misma. Me refiero a la interrogante que inaugura la lectura lineal de *Rayuela*: ¿Encontraría a la Maga?²³⁹ Esta pregunta se presenta en la lectura lineal de *Rayuela* como las palabras inaugurales de la obra. Pero efectuando la lectura de *Rayuela* siguiendo el “Tablero de dirección”, esta pregunta es postrera a aquella con la que se inicia el capítulo 73²⁴⁰ y *Rayuela* misma: *Sí, pero quién nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette...*²⁴¹.

En el inicio del presente apartado de mi tesis comenté cómo la recurrencia endémica originaria, es decir, la pérdida de distanciamiento académico y la *confusión* con la voz del propio Cortázar, producen el resto de ellas. Y la pregunta que se hace el narrador del capítulo 1 —que por el contexto final de la historia del terrón de azúcar, el lector reconocerá unos capítulos después, en el capítulo 3, que se trata de Horacio Oliveira— es una de las recurrencias endémicas más remarcables.

Así pues, ¿Encontraría a la Maga?²⁴² se convierte en una notable muletilla poética porque pocas veces, y nadie como José Lezama Lima en “Cortázar y el comienzo de la otra novela”²⁴³

²³⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 1, *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 11.

²⁴⁰ En el apartado que dedico a la noción de *imago mundis* también expongo cómo el capítulo 73 es el manifiesto Cortázar en el que sitúa en la escritura el instrumento eficaz para una poética de la imagen.

²⁴¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 73, *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 398.

²⁴² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 1, *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 11.

²⁴³ José Lezama Lima. (1969) “Cortázar y el comienzo de la otra novela” en: *Rayuela*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas. pp. VII-XXXI.

transforma esta pregunta en razón y en motivo de interpretación de la poética de Cortázar.

En el inicio de su ensayo Lezama Lima anuncia: *Cortázar nos hace visible cómo dos personajes sin conocerse pueden contrapuntear una novela.*²⁴⁴ Cuestión que unas líneas más adelante recupero. Luego, de manera contundente contra toda la tradición de la crítica que hace de Cortázar un surrealista sin serlo²⁴⁵, Lezama Lima enuncia: *la Maga no es Nadja.*²⁴⁶ Y eludiendo la facilidad de circunscribir a Cortázar en visiones territoriales y en manifestaciones artísticas —por ejemplo, en la astringente visión chicana del concepto de *Boom*²⁴⁷— Lezama asienta:

²⁴⁴ José Lezama Lima. (1969) “Cortázar y el comienzo de la otra novela” *Op. cit.*, p. IX.

²⁴⁵ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 99, *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 462.

Teoría del túnel —cuyo subtítulo muchas veces se pasa por alto: *notas para la ubicación del surrealismo y el existencialismo*—, es la obra teórica de Cortázar donde queda explícito y patente su dominio sobre el surrealismo y cómo desde la perspectiva de la *poética existencial* que en el libro plantea, Cortázar conjuga elementos del surrealismo con el existencialismo, pero de esta combinatoria proyecta una teoría de la novela que si aquí sitúa en la noción de *poética existencial*, en *Rayuela* nombra a esta poética *antropofanía*.

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. en: *Obra Crítica / I*. Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich.

²⁴⁶ José Lezama Lima. (1969) “Cortázar y el comienzo de la otra novela” *Op. cit.*, p. X.

²⁴⁷ En el contexto. Cortázar y González Bermejo conversan a propósito de las reacciones de la crítica —de tendencia nacionalista, territorialmente hablando— que tildan a Cortázar de escritor afrancesado y sobre todo, en este apartado Cortázar y González Bermejo retoman la *testarudez admirable* de la crítica a propósito del *Boom*:

Desde aquello que se llamó el gran boom, la gran moda que yo no busqué pero me vino. [...] Le confieso que es un tema que empieza a fatigarme profundamente; da la impresión que se habla en el vacío o para sordos. Es muy penoso tener que repetirlo a los localistas de los libros que crearon eso que se llamó el boom —palabra idiota, palabra inglesa además, por ironía aplicada al contexto latinoamericano—; los libros que determinaron [...] la irrupción de una nueva literatura latinoamericana, fueron escritos por tipos que no estaban allá. Lo de García Márquez, lo de Vargas Llosa, lo mío. [...] Gente que tenía algo que decir, latinoamericanamente. [...]

Rayuela *ha sabido destruir un espacio para construir un espacio, decapitar el tiempo para que el tiempo salga con otra cabeza. Es una novela muy americana que no depende de un espacio tiempo americano. París o Montevideo, la hora de la salida del concierto o la hora del amanecer [...] vivencias desprendidas de un cuadro de Masaccio.*

(Lezama Lima:1969, pp. x-xi)

Entonces Lezama, en respuesta a la pregunta que está presente sin necesidad de reiterarla, agrega: *Encontrarse a la Maga [...] se reitera como una constante de acierto a lo largo de sus páginas. [...]La novela se extingue cuando ella desaparece, después aparecen situaciones figurativas, [...] incesantes interrogaciones de Morelli, mirando cauteloso las palabras*²⁴⁸. En este comentario, por el contexto, Lezama Lima se refiere a los capítulos “Del lado de Allá”. De ahí que luego aluda al capítulo 36, capítulo final del lado de París:

Oliveira sabe que está imposibilitado, pero tiene una intuición muy eficaz cuando después de la desaparición de la Maga, [...] los bastiones donde merodea la clocharde Emmanuel (sic.), [...] al evocar a la Gran Madre, Cortázar logra darnos no tan solo la plenitud de su configuración, sino el esclarecimiento de lo que persigue.

(Lezama Lima: 1969, pp. xxvii)

Lo que quisiera que quedara muy claro es que de ninguna manera estoy insinuando que eso es lo que hay que hacer; en absoluto. Si una cosa me parece admirable [...] es que Juan Carlos Onetti o Juan Rulfo, hayan podido hacer toda su obra sin moverse de Montevideo o de México. Lo que fastidia es esa especie de localismo como condición moral que justifique una obra.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, p. 15.

²⁴⁸ José Lezama Lima. (1969) “Cortázar y el comienzo de la otra novela” *Op. cit.*, pp. xviii-xix.

Paralelo a este *esclarecimiento*, en la parte final de su estudio, Lezama a su vez esclarece con *plenitud* la poética de Cortázar: *la novela medita sobre la novela, al final las palabras son vivencias, porque las palabras y las vivencias están insufladas de una trágica comicidad. [...] Así, la antropofanía*²⁴⁹ *que nos propone Cortázar*²⁵⁰.

¿Cuáles son esas *vivencias insufladas de trágica comicidad* sobre las que medita Lezama? Y ¿quiénes son los *dos personajes* —a los que se refiere líneas arriba—, *[que] sin conocerse pueden contrapuntear una novela*²⁵¹?

Lezama Lima despeja esta pregunta situando al lector en el capítulo 54 de *Rayuela*. La *vivencia* central es el descenso de Oliveira a sus infiernos acompañado por Talita. Y los dos *personajes* que originan el *contrapunto* en *Rayuela* son Talita y la Maga:

No se ha subrayado las páginas decisivamente excepcionales de Rayuela, del descenso de Oliveira a la heladera de los muertos, que señalan una nueva marca en la novelística americana. Los

²⁴⁹ Lezama Lima es de los pocos junto con Barrenechea, Yurkievich y García Canclini que incorporan en sus estudios el sentido de la noción de *antropofanía* de Julio Cortázar.

En el siguiente contexto, Lezama se refiere al capítulo 54 de *Rayuela*: *Oliveira ha descendido a los infiernos y [...] asciende también de su infierno dueño ya del sin sentido creador [...] Por todas partes aparece en Rayuela un nuevo sentido para una nueva absurdidad, pues esos nuevos sentidos traerán la nueva sacralización del hombre, es decir, la antropofanía o el hombre dueño ya del centro de su laberinto.*

José Lezama Lima. (1969) “Cortázar y el comienzo de la otra novela” *Op. cit.*, pp. XXVII-XXVIII.

²⁵⁰ José Lezama Lima. (1969) “Cortázar y el comienzo de la otra novela” *Op. cit.*, p. XXIX.

²⁵¹ José Lezama Lima. (1969) “Cortázar y el comienzo de la otra novela” *Op. cit.*, p. IX.

símbolos están encontrados con una terrible precisión. [...]Reaparece Oliveira tomando a Talita por la Maga, evocando la rayuela, temblando de miedo por el pasillo. [...] Ahora en la heladera infernal precisa que no hay ninguna Eurídice que rescatar. Oliveira ha descendido a los infiernos y [...] asciende también de su infierno dueño ya del sin sentido creador.

(Lezama Lima: 1969, p. XXVIII)

He expuesto en el presente apartado de mi investigación, algunas de las razones vertebrales del capítulo 54: Cortázar lo reúne entre aquellos capítulos que —en carta a Paco Porrúa—, considera los más *significativos* porque *muestran los diferentes aspectos capitales del libro*²⁵²; asimismo, he mostrado cómo las imágenes que Cortázar evoca en el texto final de la solapa de *Rayuela* (1963) corresponden a momentos que encarnan Oliveira y Talita en el capítulo 54, y cuyo fragmento final aparece casi literalmente en el párrafo final de la solapa. Y todo ello ha sido un deseo de *resituar* la preeminencia del lado de Buenos Aires y de las situaciones que vivencian los tres: Oliveira, Traveler y Talita. Porque sólo a través de ellos y en ellos, en los tres, acontece una *antropofanía* en *Rayuela*.

²⁵² Es la carta a Paco Porrúa en la que le comenta sus inquietudes hacia la previa presentación de *Rayuela* en un posible boletín de *Sur* y quizá siguiendo el estilo francés de las pre-ediciones, Cortázar le envía un listado de capítulos de *Rayuela* que considera *significativos [...]*, y que *podrían servir para dar una idea previa de la obra [...]: final del capítulo 54. Capítulo 62. Capítulo 79: el tercer párrafo serviría incluso muy bien para la solapa del libro. Y también habría material aprovechable en los capítulos 95 (nota 1), 97,99, 109, 112 y 116. Creo que en ellos se muestran los diferentes aspectos capitales del libro.*

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (05 / enero/ 1963*)” en: *Cartas*. Tomo I. México: Editorial Alfaguara. p. 466.

*El contexto de los contenidos hace evidente que hay una fe de erratas y la carta que en esta edición de Alfaguara figura fechada el 05 de enero de 1962, es de 1963.

Por ello me parece fundamental detenerme en las reflexiones de Lezama Lima que me posibilitan consolidar las propias:

Oliveira ha descendido a los infiernos y [...] asciende también de su infierno dueño ya del sin sentido creador. Las peripecias en la búsqueda de la Maga son de lo más profundo en el reverso de la novela. Ellas comienzan, si esto se puede precisar, después del descenso a la heladera infernal por Oliveira. Su autodestrucción adquiere otro ritmo [...] que logra unificar a la Maga con Talita. Ambas están oyendo [...] el sonido del agua que unifica las imágenes.

(Lezama Lima: 1969, p. XXIX)

En suma, en la parte final de su estudio Lezama Lima despeja el contrapunto fundamental que identifica en la unificación de las imágenes de la Maga y de Talita, y concentra la poética de Cortázar aludiendo a fragmentos del capítulo 79. Finalmente Lezama aglutina la *vivencia* personal de la lectura de *Rayuela* en una de las imágenes calidoscópicas más hermosas que, acorde con la poética de Cortázar, la representa: *el autor está convencido de que “sólo vale la materia en gestación, y el lector nuevo, como dentro de un poliedro de cuarzo, adquiere la diversidad de la refracción y la obstinación de un punto errante*²⁵³.

²⁵³ José Lezama Lima. (1969) “Cortázar y el comienzo de la otra novela” *Op. cit.*, pp. XXIX.

Entonces me parece que ceder a la *facilidad*²⁵⁴ —de la que hablaba Eloy Martínez y que páginas atrás he comentado— convirtiendo en este caso, la figura de la Maga y la interrogante *¿Encontraría a la Maga?*²⁵⁵ en una muletilla poética, es en todo caso una libertad textual que se otorga el crítico o escritor en cuestión.

Tal es el caso de la reflexión final que plantea Andrés Amorós en el cierre de la “Introducción” a la edición de *Rayuela* (1984): *¿Encontraría a la Maga? Muchos la hemos encontrado, en Rayuela, y ya no la perderemos nunca.*²⁵⁶ Enfoque que en cierto modo Amorós reitera en la imagen poética con la que concluye sus notas a “Esta edición”²⁵⁷.

En suma, a pesar de que Amorós da cuenta de la distribución de los contenidos narrativos de *Rayuela* en sus lados²⁵⁸, es evidente que es

²⁵⁴ Tomás Eloy Martínez. (2006). “Allá lejos y hace tiempo” en: Dulce María Zúñiga (coordinadora) et. al. *El mundo Cortázar*. Op. cit., pp.31-32.

²⁵⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 1, *Rayuela*. Op. cit., p. 11.

²⁵⁶ Andrés Amorós. “Introducción” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. Op. cit., p. 88.

²⁵⁷ *Toda esta tarea tenía una finalidad: ayudar al lector para que acompañe a Oliveira y (sic.) la Maga, empujando la piedrecita y saltando, una a una, por las casillas de la rayuela, desde la Tierra hasta el Cielo: “y un día quizá se entraría en el mundo...”, en la verdadera vida. Por el momento, consolémosnos, leyendo Rayuela.*

Andrés Amorós. “Esta edición” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. Ediciones Cátedra. Edición de Andrés Amorós. p. 92.

²⁵⁸ *¿Qué historia cuenta Rayuela? En la primera parte, “Del lado de allá” (París), Horacio Oliveira vive con la Maga y rodeado de amigos que forman el Club. Muere Rocamadour, el hijo de la Maga, y Horacio, después de varias crisis, se separa de ella. En la segunda parte, “Del lado de acá”, Horacio ha vuelto a Buenos Aires: vive con su antigua novia, Gekrepten, que le esperó; en realidad, se pasa la vida con sus amigos Traveler y Talita, trabaja con ellos en un circo, primero, y luego en un manicomio. En Talita cree ver de nuevo a la Maga y eso le conduce a otra crisis.*

Este sería más o menos el telegrama. A eso hay que añadir una tercera parte, “De otros lados”, que agrupa materiales heterogéneos: complementos de la historia anterior, recortes de periódico, citas de libros y textos autocríticos atribuidos a Morelli [...].

uno de los críticos que se inclina con mayor entusiasmo por la figura de la Maga²⁵⁹:

Rayuela, fundamentalmente, es la historia de la relación con la Maga, una historia sentimental ya concluida, vista desde el recuerdo.

En la segunda parte se trata de dar un nuevo sentido al triángulo tradicional (Traveler-Talita-Oliveira), de encontrar una nueva forma de amor, peligrosa y fascinante porque todavía no ha sido explorada.

(Amorós: 2008, p. 80)

Hay que distinguir que en el segundo párrafo de esta intervención de Amorós se encuentra su contribución más concreta y auténtica al estudio de *Rayuela*, porque en específico, Amorós pone de relieve la tensión narrativa que se genera “Del lado de acá”: el sugerente triángulo amoroso que se origina entre los tres, Oliveira, Talita y Traveler.

Andrés Amorós. “Introducción” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela. Op. cit.*, pp. 20-21.

²⁵⁹ *Aunque no sea una novela psicológica, existen en Rayuela personajes bien dibujados; sobre todo uno, la Maga, que ha fascinado a muchísimos lectores.*

Andrés Amorós. “Introducción” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela. Op. cit.*, p. 21.

Este argumento Amorós lo vuelve a explicitar del modo que sigue, conjuntando el valor que tiene para él la Maga con la imagen poética de la que hace uso en las conclusiones que líneas arriba he citado en el cuerpo del texto:

Rayuela, en efecto, [...] es una novela de búsqueda, por la vía intuitiva. [...] No es, desde luego, una novela psicológica, en el sentido tradicional del término. [...] La Maga, en fin, es demasiado perfecta, quizá, como símbolo de libertad. Sin embargo, es un personaje fascinante. [...] La Maga es, me parece, uno de esos personajes inolvidables: si Oliveira la pierde, los lectores de Rayuela la conservaremos siempre con nosotros.

Andrés Amorós. “Introducción” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela. Op. cit.*, pp. 46-47.

Sin embargo, Amorós nunca vuelve a retomar esta genuina observación²⁶⁰. Sólo le precede otra singular distinción en la que alude también a este triángulo amoroso y que a continuación comento. Amorós destaca una *característica de estilo* de Cortázar, señalando que *es su costumbre de interrumpir el discurso, dejando la frase colgando*.²⁶¹ Hay que decir que Cosgrove efectúa un minucioso estudio sobre esta “interrupción del discurso” aludida por Amorós; Cosgrove la identifica como una *aposiópesis* y además efectúa un análisis mediante una muestra de su manifestación en el capítulo 28 de *Rayuela*.²⁶² Por su parte Amorós anota distintos ejemplos de *discurso interrumpido* en diferentes capítulos de *Rayuela* e interpreta así su sentido: *estas frases que quedan colgando reflejan las vacilaciones del narrador o de sus personajes [...] que temen a la frase tópica y por eso prefieren dejarla colgando, para que la complete la imaginación del lector*.²⁶³ Amorós cierra esta enumeración de *frases colgando*, mencionando el final del capítulo 127: *A menos que*²⁶⁴ para aludir al probable triángulo

²⁶⁰ Incluso difiere bastante del otro resumen que hace Amorós y que en el pie de página anterior he transcrito.

²⁶¹ Andrés Amorós. “Introducción” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 64.

²⁶² *La aposiópesis es una de las figuras más importantes del capítulo. En efecto, la naturaleza truncada de esta figura es aliada a una serie de disyunciones radicales: la conversación se cambia de manera violenta de un tópico a otro.*

Y entonces Ciaran Cosgrove muestra distintos momentos narrativos del capítulo 28 —a partir del descubrimiento de Oliveira que Rocamadour está muerto— las conversaciones que se tienen entre los personajes son un ejemplo expresamente manifiesto este recurso. Y por ello Cosgrove agrega: *en agudo contraste a la permanencia y absolutismo de la muerte se encuentra el voluble capricho de las frases inconclusas.*

Cfr. Ciaran Cosgrove. (2002) “Cortázar y la novela prescindible” en: Otra flor amarilla. Antología. Homenaje a Julio Cortázar. *Op. cit.*, pp. 90-91.

²⁶³ Andrés Amorós. “Introducción” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 64.

²⁶⁴ *Cfr.* Julio Cortázar. (2004). Capítulo 127. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 524.

amoroso. Pero precisamente Amorós presenta su reflexión, adoptando en cierto modo el recurso a ese *discurso interrumpido*:

Una frase interrumpida, dos palabras bastan, alguna vez, para expresarlo todo: A menos que. Nada más. Es el final del capítulo 127.

(Amorós: 2008, p. 65)

Lo que las frases de *Rayuela* ganan por el *ajuste verbal* que Cortázar aplica, situándolas en el contexto justo²⁶⁵, en el párrafo recién citado de Amorós el sentido de su interpretación se pierde; sobre todo, en caso de que el lector de su estudio, desconozca el contenido narrativo del capítulo 127 de *Rayuela*. Es que a pesar de que Amorós está en el ámbito de la interpretación, se queda en un plano metafórico. De hecho, me parece que en el capítulo 127 no es la *imaginación del lector*, como lo indica Amorós, la que completa el sentido de lo que la textualidad del capítulo 127 de *Rayuela* en sí misma transforma en evidencia: *y lo tres soltaban la risa y se avergonzaban enormemente de haberse mirado así sin estar jugando al truco y sin tener amores culpables. A menos que*²⁶⁶.

El párrafo final del capítulo 127 concede la duda al lector de *Rayuela* —no a su *imaginación*—, de un sugerente triángulo amoroso entre Oliveira, Talita y Traveler. En el contexto del capítulo, se narra llanamente las reuniones esporádicas que, durante las horas de trabajo en el manicomio, tienen lugar en la farmacia como punto de encuentro.

²⁶⁵ *Para mí el estilo es una cierta tensión [que] nace de que la escritura contiene exclusivamente lo necesario.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 19.

²⁶⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 127. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 524.

Aquí los tres son nombrados más de una vez como *los monstruos*; a ellos se agrega la presencia bienvenida de Remorino, uno de los enfermeros del hospital, que también se une a la hora del mate a sus charlas sobre la escritura de Ceferino Piriz, de Morelli o de Roberto Arlt. El texto entabla una tensión analógica entre las miradas sugerentes que se dan uno a otro²⁶⁷ con las señales y gestos del *truco* —juego de cartas que utiliza la baraja española y que involucra además una serie de gestos con la cara y señas convenidas.

Pero además en este capítulo Cortázar establece una correspondencia de esas miradas de los tres con una pintoresca escena del cortejo social de otra época, aunque irónicamente muestra que el tiempo parece no haber pasado: cuando en medio de una reunión *un hombre que ama desesperadamente tiene que sobrellevar un té con masas y varias señoras y hasta un coronel retirado [...] y metido en su silla el hombre mira por igual a todos, al coronel y a la mujer que ama [hasta que ...] la mirada se enlaza en el aire con la otra mirada*²⁶⁸.

En suma, respecto a esta situación amorosa verdaderamente poco abordada por la crítica²⁶⁹ me referiré con más detalle en el

²⁶⁷ Cfr. por la tensión de las miradas y la discusión que tienen Oliveira y Traveler:

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 51. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 319-320.

Cfr. por la discusión que tienen Oliveira y Talita:

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 43. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 279-280.

²⁶⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 127. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 523.

²⁶⁹ El otro texto que singularmente se concentra en los tres pertenece a Walter Bruno Berg de la Universidad de Mannheim. Como el título de su estudio lo muestra, se centra en el capítulo 41 de *Rayuela*.

Walter Bruno Berg. (1985). “Juegos, dobles, y puentes (anotaciones al capítulo 41 de *Rayuela*)”. en: CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES. Université de Poitiers. *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. (1985). tomo II. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Espiral Hispano-americana. pp. 263-273.

capítulo dos y tres de esta investigación. Sobre todo porque esta situación encarna una de las mayores *extrapolaciones* o uso de la *dirección analógica* que Cortázar precisa y expongo en el capítulo segundo. Por otra parte, la noción de *figura* alcanza en el capítulo tercero de mi tesis su mostración más profunda gracias a la narración²⁷⁰ de la *antropofanía* que alcanzan los tres —Talita, Traveler y Oliveira— al final de la obra. Y ello no significa que me concentre en la tensión narrativa de la historia de Oliveira, Talita y Traveler con el deseo de dar *un tour de force* a las dos tendencias endémicas de la crítica que he expuesto y que aquí se han entrelazado, a saber, la preeminencia que dan al lado de París es decir, la mayoría de la crítica se queda literal y espacialmente “Del lado de allá” de *Rayuela*. Y la segunda, inherente a ella, la preeminencia de la figura de la Maga y de Oliveira en la historia que se cuenta de ellos en el lado de París.

En la sección final de su “Prólogo” a la edición de *Rayuela* (2004) de Ayacucho y a propósito del modo Zen²⁷¹ como técnica

²⁷⁰ Narración simultánea y otras veces sucesiva de diversos *instantes fijos* que producen el efecto de la *crystalización*, nociones y técnica de escritura que propone Cortázar en el capítulo 109 y que será motivo cardinal en el siguiente grande apartado de esta tesis.

²⁷¹ El estudio de Alazraki data de 1979. Sin embargo en la entrevista con González Bermejo, Cortázar ya comenta respecto a las *influencias de las filosofías orientales* y en específico sobre *el Zen y el Vedanta* lo que sigue:
Creo que no hay que exagerar la influencia que esas tendencias hayan tenido en mí. Siempre me gustó la filosofía occidental. [...] En Europa, por primera vez, empecé a leer libros de metafísica oriental, sin ningún espíritu de sistema; es decir, que no tengo ninguna cultura de tipo orientalista; habré leído sobre el Vedanta y [...] algo sobre el Zen. [...] Sentí hasta qué punto el Occidente ve los sistemas filosóficos como cerrados y, en cambio, el Oriente es [...] la apertura total y, en la medida de lo posible, la negación de los conceptos causales, en el caso del tiempo y del espacio.

Todo esto me pareció metodológicamente muy aprovechable para un hombre occidental.

narrativa en la obra de Cortázar, Jaime Alazraki reflexiona sobre los comentarios que Cortázar²⁷² hace al capítulo 20 de *Rayuela*:

Lo que Cortázar ha dicho respecto al episodio de la separación de Horacio y la Maga es aplicable a los demás episodios de la novela. Las respuestas sensatas o dramáticas han sido ya dadas y repetidas hasta la fatiga. En vez de reenvasarlas, ¿no sería más conducente permitir que el lector las encuentre?

(Alazraki: 2004, p. xci)²⁷³

Aunque dentro de este contexto Alazraki se refiere a la eficacia de la escritura de Cortázar aplicando la técnica zen en su novela, creo que se podría *extrapolar* su razonamiento y el planteamiento de su interrogante al caso de la pregunta del capítulo 1 de *Rayuela*: ¿No sería

Usted sabe muy bien que aquí en Europa existe el orientalista empecinado que sostiene que toda la filosofía occidental es prescindible y que hay que volverse al Vedanta. Por mi parte, creo simplemente que el Oriente ha desarrollado una estructura mental que le ha dado una metafísica diferente que [me] interesa como confrontación.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, pp. 64-65.

Asimismo, otro estudio que gira sobre los aspectos orientales en la obra de Cortázar es el de Ignacio Solares. El resultado es un estudio que desglosa “claves” sobre la inclinación de Julio Cortázar por los componentes oníricos, religiosos, parapsicológicos, mágicos, y políticos.

Cfr. Ignacio Solares. (2002). *Imagen de Julio Cortázar*. Prólogo de Gabriel García Márquez y Epílogo de Saúl Yurkievich. Buenos Aires: Editorial FCE.

²⁷² Dicho pasaje lo reproduzco ya en las primeras páginas del “Prefacio” de esta investigación:

Creo que uno de los momentos de Rayuela donde eso está más logrado es la escena de separación de Oliveira y la Maga. Hay allí un largo diálogo en el que se habla continuamente de una serie de cosas que poco tienen que ver aparentemente con la situación central de ellos dos.

Cfr. Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica” en: Cortázar, Julio. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 695.

²⁷³ La cita continúa del modo que sigue: *En vez de llevar y traer al lector por aguas ya recorridas y territorios ya cartografiados, ¿no es más eficaz confundirlo hasta que se pierda y encuentre el curso de su propia respuesta?*

Jaime Alazraki. (2004). “Técnica narrativa al modo Zen” en: “Prólogo” a: Julio Cortázar. (2004). *Rayuela*. Caracas: Editorial Biblioteca Ayacucho. p. xci.

mejor construir con ella una respuesta y dejar de reducirla a mera muletilla poética?

Alazraki accede en las conclusiones de este estudio al *encuentro* de una *respuesta* en la que sitúa en el *contrapunto* de la Maga y de Horacio *dos modos de percibir el mundo*.²⁷⁴ Y concluye: *así como los “capítulos prescindibles” son imprescindibles para entender el sentido último de la narración, solamente desde la percepción de Horacio de la Maga entendemos lo que la Maga entiende sin entender*²⁷⁵.

Lo que deseo hacer manifiesto es que Alazraki no cede a la *facilidad* de reiterar una pregunta —¿*Encontraría a la Maga?*²⁷⁶—, sino que plantea sus propias respuestas, en este caso, haciendo de la Maga, la encarnación de una filosofía²⁷⁷.

De hecho, estudiosos de la obra de Cortázar trascienden las interrogantes, respondiéndolas: *Rayuela es un texto con muchas interrogantes, cuya forma reta las normas de la construcción novelística. [...] Lejos de presentarse como una narrativa ordenada, parece explotar las posibilidades estéticas del desorden*²⁷⁸.

²⁷⁴ Jaime Alazraki. (2004). “Prólogo” en: Julio Cortázar. (2004). *Rayuela*. *Op. cit.*, p. XCVII.

²⁷⁵ Jaime Alazraki. (2004). “Prólogo” en: Julio Cortázar. (2004). *Rayuela*. *Op. cit.*, p. XCVIII.

²⁷⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 1, *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 11.

²⁷⁷ Alazraki resume: *Lo que la técnica narrativa al modo Zen cumple en los episodios narrativos de la novela, lo cumple la Maga como personaje*.

Jaime Alazraki. (2004). “Prólogo” en: Julio Cortázar. (2004). *Rayuela*. *Op. cit.*, p. XCVII.

²⁷⁸ Ciaran Cosgrove. (2002) “Cortázar y la novela prescindible” en: *Otra flor amarilla. Antología. Homenaje a Julio Cortázar*. *Op. cit.*, p. 86.

Ciaran Cosgrove hace de su análisis “Cortázar y la novela prescindible”²⁷⁹ propiamente una epistemología de la poética de *Rayuela*. Aunque recurre a teoría literaria y filosófica²⁸⁰ externa a la obra de Cortázar, toda ella responde a la perspectiva que en el interior de *Rayuela* se plantean Oliveira y el Grupo de la Serpiente; o propiamente, Cosgrove lo coteja con el pensamiento de Morelli. Cosgrove se sitúa en el capítulo 28²⁸¹ de *Rayuela* el cual constituye en su estudio un preámbulo de exposición teórica que le da apertura al análisis específico del capítulo 41 y del capítulo 56, los dos capítulos que considera *significativos*²⁸². ¿Por qué Cosgrove los considera *los*

²⁷⁹ Ciaran Cosgrove. (2002) “Cortázar y la novela prescindible” en: *Otra flor amarilla. Antología. Homenaje a Julio Cortázar. Op. cit.*, pp. 83-99.

²⁸⁰ Algunos de los autores que figuran en su investigación a propósito de filosofía en general o de estudios orientales son Heinrich Zimmer, Thomas Merton, Lionel Trilling, Jacques Derrida, Johan Huizinga. O en el ámbito del ensayo literario, Cosgrove recurre a Octavio Paz para abordar la poética de Mallarmé.

²⁸¹ Cosgrove hace un magnífico estudio de la noción del *absurdo* y emplea este capítulo para mostrar cómo el recurso de las *frases inconclusas* obedece en profundidad a un recurso semántico más que a la técnica propiamente de escritura: *En agudo contraste a la permanencia y absolutismo de la muerte se encuentra el voluble capricho de las frases inconclusas.*

De hecho la noción de *absurdo* luego Cosgrove la aplica como recurso de interpretación al capítulo 41 y a las acciones de Oliveira, a saber, el acto de enderezar clavos, y luego lo del tablón para el mate y los clavos junto con Talita y Traveler:

El otro camino de Oliveira es el de la acción sin intencionalidad.

Ciaran Cosgrove. (2002) “Cortázar y la novela prescindible” en: *Otra flor amarilla. Antología. Homenaje a Julio Cortázar. Op. cit.*, p. 91 y p. 93.

²⁸² En este planteamiento inicial Cosgrove expone cuáles elementos cortazarianos *participan* de elementos de la filosofía oriental. Pero como se constatará en el final, Cosgrove va desglosando aquellos razonamientos que invalidan esta primera posición:

Sin embargo, es necesario decirlo, dos de los episodios más significativos de la novela, el de los tabloneros en el capítulo 4 (sic.) y el encuentro entre Oliveira y Traveler en el capítulo 56 [...] participan en** (sic.) la inexplicable semejanza del paradigma budista. Estos episodios son importantes, precisamente, porque ninguno define la finalidad de las reglas del juego. Tienen sentido al esconder su significado.*

* es una errata. Ciaran Cosgrove se refiere correctamente, por el contexto, al capítulo 41.

** errata: la preposición es “de”.

episodios más significativos de la novela? Lo explicita del modo que sigue:

Estos fragmentos en Rayuela suministran uno de los mejores ejemplos de ficción como crítica de la esencia pura, del origen y del fin. Si la cultura occidental está atrapada en el vicio de su propio dualismo entre razón e intuición, sentido y sensibilidad, entonces el reconocimiento del fracaso de trascender puede ser la única posición capaz de ser articulada.

(Cosgrove: 2002, pp. 92-91)²⁸³

He comentado ya que en el planteamiento inicial de este estudio Cosgrove conjetura: *[Rayuela] parece postular de distintas maneras la concepción idealista de la dualidad en búsqueda de la unión final*²⁸⁴. Pero a medida que avanza en sus reflexiones Cosgrove nos muestra cómo Oliveira encarna esta imposibilidad: *la tensión entre el constante*

Ciaran Cosgrove. (2002) "Cortázar y la novela prescindible" en: *Otra flor amarilla. Antología. Homenaje a Julio Cortázar. Op. cit.*, p. 85.

²⁸³ La cita comienza del modo que sigue:

El tiempo liminal en el episodio de los tabloneros y el encuentro culminante con Traveler en el capítulo 56, las zonas de experiencia creadas por Oliveira, presentadas en el texto, se constituyen como preludios dramáticos. Son sin embargo, preludios sin telos, cuyos telos son infinitamente suspendidos.

Ciaran Cosgrove. (2002) "Cortázar y la novela prescindible" en: *Otra flor amarilla. Antología. Homenaje a Julio Cortázar. Op. cit.*, p. 91.

²⁸⁴ Ciaran Cosgrove. (2002) "Cortázar y la novela prescindible" en: *Otra flor amarilla. Antología. Homenaje a Julio Cortázar. Op. cit.*, p. 83.

De tal modo que en la parte final de su estudio, respecto a la posibilidad del paradigma budista en *Rayuela* y de la posibilidad de la concepción idealista de la dualidad Cosgrove concluye:

A pesar de que existe un coqueteo claro con nociones de un misticismo inmanente, sea de la gama de Mallarmé o del budismo, en las que se busca cierto estancamiento místico, Rayuela niega cualquier punto final. Podemos reconocer la lucha por una restitución in integrum característica del budismo Mayahana, como la describe Zimmer. Pero Rayuela se desintegra infaliblemente en cada aspecto. Es una magnífica novela de fragmentos que no constituyen un todo parecido.

Ciaran Cosgrove. (2002) "Cortázar y la novela prescindible" en: *Otra flor amarilla. Antología. Homenaje a Julio Cortázar. Op. cit.*, p. 99.

deseo de unidad expresado por el personaje y la negativa textual de realizarla²⁸⁵. Finalmente Cosgrove resume este sentido haciendo uso de la imagen con la que —en el capítulo 56 y en el punto más alto de la discusión— Traveler califica y le reclama a Oliveira ser como una *veleta*²⁸⁶:

Lo que finalmente niega Rayuela es la posibilidad de una síntesis fácil. La afirmación de cualquiera de los deseos de trascendencia o autointegración que Oliveira manifiesta, recibe su merecido antifonal con la misma fuerza con la que trascienden Oliveira y sus proezas, y ésta es la capacidad del texto en sí de sustituir sus propios párrafos textuales aunque se trate de personajes, acontecimientos o cualquier otro componente tradicionalmente extraíble: Rayuela es su propio exceso.

(Cosgrove: 2002, p. 99)

En “El mundo Cortázar” Carlos Fuentes —recuperando ciertas inconsistencias²⁸⁷ de interpretación de su emblemático ensayo

²⁸⁵ Ciaran Cosgrove. (2002) “Cortázar y la novela prescindible” en: *Otra flor amarilla. Antología. Homenaje a Julio Cortázar. Op. cit.*, p. 97.

²⁸⁶ *Yo estoy vivo. [...] Estar vivo parece siempre el precio de algo. [...] Sos una voluntad en forma de veleta, ahí arriba. Quiero esto, quiero aquello, quiero norte y el sur y todo al mismo tiempo, quiero a la Maga, quiero a Talita, y entonces el señor se va a visitar la morgue y le planta un beso a la mujer de su mejor amigo. Todo porque se le mezclan las realidades y los recuerdos de un manera sumamente no-euclidiana.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 56, *Rayuela. Op. cit.*, p. 355.

²⁸⁷ De nuevo aquí Fuentes emplea la expresión *des-cribiendo o describir* atribuyéndosela a Cortázar en lugar de la noción de *describir*, que está explícita en el capítulo 112 de *Rayuela*. Aunque hay que decir que es posible una errata en ambas ediciones porque luego Fuentes comenta: *Bueno, ésta es una novela no escrita, sino des-escrita.*

Cuando hago alusión a algunas de las inconsistencias en la interpretación de Fuentes, me refiero a que “*Rayuela: la novela como caja de Pandora*” y que data de 1964 pertenece a las críticas sobre *Rayuela* que se confundieron con el “Tablero de

“*Rayuela*: la novela como caja de Pandora”²⁸⁸ que data de 1964—, reconfigura el tratamiento que hace de la noción de *figuras* de Cortázar²⁸⁹, y a la vez agrega el establecimiento de una correspondencia entre la Maga y el arte de la novela en Cortázar. El problema central, me parece, es que esta argumentación de Fuentes glosa el planteamiento hecho en realidad por Lezama Lima y que páginas atrás he presentado.²⁹⁰ Sin embargo, me he restringido a exponer este estudio y que sea el lector el que evalúe.

dirección” y, en el caso de Fuentes, manda al lector de su estudio a leer dos veces *Rayuela*. Cuestión que ya he citado páginas atrás en la sección dedicada a la recurrencia endémica de lado de París.

Cfr Carlos Fuentes. (2006). “El mundo Cortázar” en: Dulce María Zúñiga (coordinadora) *et. al. El mundo Cortázar*. Guadalajara: Ed. Universidad de Guadalajara / Cátedra Julio Cortázar. pp. 16 y 18.

Carlos Fuentes. (1992). “*Rayuela: la novela como caja de pandora*” en: Julio Cortázar. *Rayuela* Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. *Op. cit.*, p. 705.

²⁸⁸ Carlos Fuentes. (1992). “*Rayuela: la novela como caja de pandora*” en: Julio Cortázar. *Rayuela* Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. *Op. cit.*, pp. 703-706.

Originalmente publicado en:

Carlos Fuentes (1964) *La nueva novela Latinoamérica (S/Cortázar: La caja de Pandora)*. en: La Cultura en México, suplemento del periódico Siempre núm. 128, (29 / julio / 1964). pp. VII y XIV-XV.

Carlos Fuentes (1967). “*Rayuela: la novela como caja de pandora*” en: *Mundo nuevo*, núm. 9, marzo 1967, pp. 67-69. (traducción de *La Quinzaine Littéraire*).

²⁸⁹ Cuestión que será motivo de disertación en el capítulo tres de esta tesis. Asimismo, en el apartado “*Posibilidades expresivas: dialéctica entre el cuento y la novela*” del capítulo uno de mi tesis abordo la problemática en torno a la noción de *figura* de Fuentes debido a las atribuciones equívocas o al aparente plagio de ideas.

En todo caso, si en “*Rayuela: la novela como caja de pandora*” Fuentes hace uso de referencias de la entrevista de Harss a Cortázar sin explicitarlas en todos los casos, en este ensayo, hace exactamente lo mismo, pero ahora con el estudio de Lezama Lima, “Cortázar y el comienzo de la otra novela” que recientemente he expuesto.

²⁹⁰ A propósito de Lezama Lima, Fuentes señala —cuando reflexiona sobre la estructura de *Rayuela* configurada como una novela con dos lados, con dos espacios: *Creo que la clave nos la da el gran José Lezama Lima cuando nos dice que hay dos partes en la obra de Cortázar: la solemne y la cómica, la ancestral y la gestante*.

Pero el problema de fondo es que no le atribuye que esta argumentación que Fuentes entabla, a saber, la concomitancia de la Maga con la novela misma, corresponde precisamente a la reflexión central de Lezama Lima, que hace que titule

En su estudio Fuentes hace concomitante la figura de la Maga con el concepto de la novela en sí: *la mirada [de Cortázar] se convierte en una pregunta al principio de Rayuela: ¿encontraría a La (sic.) Maga?* y agrega: *es decir, ¿encontraría a (sic.) la novela?*²⁹¹

Ahora bien, en cuanto a la elección personal de lectura de *Rayuela* por parte de Fuentes, en “El mundo Cortázar” Fuentes vuelve a sostener en distintos momentos de su estudio que *la frase que inicia la novela*²⁹² [es], “¿Encontraría a La (sic.) Maga?”, perspectiva que ya sostiene desde el estudio precedente, “*Rayuela: la novela como caja de Pandora*”.

Pero el posicionamiento personal, y si duda la contribución más original de Fuentes se plasma en “*Rayuela: la novela como caja de Pandora*”²⁹³ en el pasaje que a continuación transcribo:

¿Encontraría a la Maga? Las primeras palabras de Rayuela entregan la clave de esa búsqueda inconclusa increíble que,

a su estudio precisamente, “Cortázar y el comienzo de la otra novela”. *La otra novela* es esta poética que Lezama fundamenta en la figura de la Maga.

Carlos Fuentes. (2006). “El mundo Cortázar” en: Dulce María Zúñiga (coordinadora) et. al. *El mundo Cortázar. Op. cit.,* p. 16.

²⁹¹ Así, en las conclusiones de su estudio señala:

¿Quién es La (sic.) Maga? —se pregunta Fuentes y responde él mismo: la figura central de la novela, [...] es sin duda La Maga [...]. Cortázar [...] nos obliga a lo que explícitamente no se enuncia, que es buscar a La (sic.) Maga, buscar a (sic.) la novela y entrar a la historia creándola, ni olvidándola ni padeciéndola.

Carlos Fuentes. (2006). “El mundo Cortázar” en: Dulce María Zúñiga (coordinadora) et. al. *El mundo Cortázar. Op. cit.,* p. 19.

²⁹² Totalmente válida la elección de Fuentes, pero si le aclara al lector primero y primario la naturaleza del sistema de lecturas posibles de *Rayuela*.

Carlos Fuentes. (2006). “El mundo Cortázar” en: Dulce María Zúñiga (coordinadora) et. al. *El mundo Cortázar. Op. cit.,* p. 19.

²⁹³ Carlos Fuentes. (1992). “*Rayuela: la novela como caja de pandora*” en: Julio Cortázar. *Rayuela* Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. *Op. cit.,* pp. 703-706.

[...] Oliveira representa en la ceremonia de la escritura del libro. Porque sólo el libro le permitirá el nuevo encuentro con la Maga.²⁹⁴

(Fuentes: 1992. p. 704)

Esta perspectiva final de Fuentes, asumiendo que *Rayuela* como tal, es el libro que escribe Horacio Oliveira y además, situando la obra en el linaje de la Mancha²⁹⁵, es lo que propiamente es inédito en el ámbito de la crítica literaria²⁹⁶.

Líneas más adelante Fuentes plantea la *ausencia de la Maga* interpretándola como su *posible muerte* y sublimándola en el acto de la escritura²⁹⁷, —cuestión que también apunta Lezama Lima en varias

²⁹⁴ Carlos Fuentes. (1992). “Rayuela: la novela como caja de pandora” en: Julio Cortázar. *Rayuela* Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. *Op. cit.*, p. 704.

²⁹⁵ La cita sigue del modo que sigue:

Es decir, la novela dentro de la novela, la novela consciente de ser novela, de ser literatura. La novela que celebra su génesis en la ficción y que hace patente la técnica misma de la novela. [...] Estamos hablando de novelas de lectura infinita que tratan de convertir la vida en una lectura y sólo en eso, en una lectura eterna de Don Quijote.

Carlos Fuentes. (2006). “El mundo Cortázar” en: Dulce María Zúñiga (coordinadora) et. al. *El mundo Cortázar*. *Op. cit.*, p. 16.

Me parece que en la última afirmación de Fuentes se aleja de la intención de Cortázar que, opuestamente, me parece, quiere hacer de la lectura —más bien de la escritura— de una obra, la vida misma.

²⁹⁶ De este modo, Amorós, en su edición de *Rayuela* lo distingue:

Los tratadistas del género hablan, para estos casos, de la novela total, la novela summa, con el tratado de Santo Tomás. El Quijote sería, sin duda, el primer gran ejemplo. Es ésta una noción básica para entender adecuadamente Rayuela: novela total. [...]

“La novela como caja de Pandora”, definió Carlos Fuentes. [...] Rayuela: la Biblia en prosa, un libro que quiere ser —que es— muchos libros.

Andrés Amorós. “Introducción” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 27.

²⁹⁷ *Hay tres extinciones en Rayuela: la muerte de la presencia recordada, la muerte de la prefiguración y la muerte del libro escrito para compensar la ausencia de la Maga, la compañera indispensable del juego infantil interrumpido y desacralizado. Sólo la pareja, proyecto increíble de negación y salvamento, podía negar y salvar la fatalidad del cielo y el infierno en el juego de la rayuela.*

ocasiones²⁹⁸— pero dicha *ausencia* Fuentes la plantea además como una posible inexistencia de la Maga: *Después de tener sólo un sueño: ¿Encontraría a la Maga? ¿Pero es que alguna vez Oliveira conoció a la Maga, o sólo pretende encontrarla con las palabras que dice Oliveira y escribe Cortázar?*²⁹⁹ Este último planteamiento será motivo de mi reflexión en el capítulo tres de la presente investigación, cuando lo traiga a colación y coteje algunas de las anotaciones que Cortázar deja en su *Cuaderno de bitácora de Rayuela*³⁰⁰ asentando la invención de la Maga por parte de Oliveira.

Por mi parte, considero que la posible muerte de la Maga mantiene una tensión narrativa y que en cierto sentido es la venganza

Carlos Fuentes. (1992). “Rayuela: la novela como caja de pandora” en: Julio Cortázar. *Rayuela* Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. *Op. cit.*, p. 704.

²⁹⁸ Lezama Lima comenta con relación al descenso a los infiernos de Oliveira en el capítulo 54: *Oliveira logra situarse en una perspectiva donde La (sic.) Maga sigue viviendo, donde se ha logrado liberarse de la mortalidad. Y esa antropofanía que nos brinda tendrá que empezar por ahí.*

También en este fragmento alude a una muerte figurada y otra real de la Maga en la novela:

La Maga nace de un anterior desconocido, no puede estar traída porque ella va sola hacia la muerte. Nadie la puede ayudar a morir.

[...]

Habrá siempre que escoger entre la muerte, el circo y el manicomio, y la novela de Cortázar es como un arca donde esas tres palabras anillan y sueltan sus metamorfosis. La Maga se transfigura en la muerte de su hijo y luego ella misma desaparece por la muerte.

José Lezama Lima. (1969) “Cortázar y el comienzo de la otra novela” *Op. cit.*, p. X, p. XV y pp. XXVIII-XXIX.

²⁹⁹ Carlos Fuentes. (1992). “Rayuela: la novela como caja de pandora” en: Julio Cortázar. *Rayuela* Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. *Op. cit.*, p. 704.

³⁰⁰ En la página 52 del *Cuaderno* Cortázar anota:

/ Oliveira decide inventar a la Maga para dar celos a Talita /

Cfr. también páginas 110, 112, 121, 123 y 125, sobre todo esta última página, aquí un fragmento:

Quizá nunca hubo Maga y solamente Talita.

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. en: *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.* p 479.

más sutil y ardua que inculca Gregorovius en Horacio Oliveira en el capítulo 29³⁰¹ de *Rayuela*. Ahora bien, el planteamiento de la ausencia de la Maga fundamentado más bien, en una *invención*, será objeto de análisis en el capítulo dos de mi tesis que se centra en la *extrapolación* o *dirección analógica* como una técnica de escritura y como una forma epistemológica que plantea Cortázar, inherente al ser humano.

He tratado de condensar en este apartado las recurrencias endémicas de la crítica que a causa de la pérdida de distanciamiento académico originan una manifiesta *confusión* con la propia voz de Cortázar. Esta situación genera dos consecuencias elementales e inherentes una a la otra. En primer lugar una *con-fusión* conceptual de las nociones fundamentales de Cortázar ya sea en el lector común o especializado puesto que muchas veces este lector atribuye al crítico, y no a Cortázar, el juicio o la noción expuestos.

Y la segunda consecuencia, la más agravante e inherente a la anterior, consiste en que dichas interpretaciones en lugar de aproximar la poética de Cortázar —mostrándola por sí misma y además manifiesta transversalmente a lo largo de su obra—, derivan en resultados irregulares introduciendo elementos que contravienen el marco conceptual de Cortázar. Esta situación se origina sobre todo porque el crítico lector de la crítica de la crítica (valga la cadena redundante pero verídica), a pesar de que paralelamente centra su atención en la producción misma de Cortázar, muchas veces sitúa la interpretación de un concepto de la poética de Cortázar a la sombra de un crítico o

³⁰¹ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 29, *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 184-189.

escritor consolidado (cuestión totalmente permisible como criterio académico siempre y cuando el argumento sea fidedigno) en lugar de situarse a la luz de la poética del propio Cortázar. Que el lector elija la *trama* que desea prolongar en la interpretación de la obra de Cortázar. En este estudio el deseo es manifiesto: que Cortázar sea el que tenga la última palabra.

*

0.1.4 Estudios bibliográficos sobre Julio Cortázar y su obra

0.1.4.1

GLADIS ANCHIERI Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS ELEMENTALES

Este estado de la cuestión se fundamenta en el respaldo bibliográfico de dos especialistas cuyo rigor en la compilación de la bibliografía de y sobre Cortázar hasta ahora, hace de una de ellas, —me refiero a Gladis Anchieri³⁰²—, la documentalista con mayor autoridad y además, albacea de la obra inédita de Cortázar hasta hace algunos años, junto con Saúl Yurkievich. A cargo de Anchieri han estado la bibliografía establecida para la edición de *Rayuela* de Biblioteca Ayacucho (1980). Asimismo la bibliografía centrada sólo en *Rayuela* para la *Edición crítica* y además estuvo al cargo de la transcripción del *Cuaderno de bitácora de Rayuela* incluido en esta edición de la Colección Archivos (1991) y en los *Anexos* de la edición de *Rayuela* (2004) para la publicación de las *Obras Completas de Julio Cortázar* en Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg. Anchieri organiza también el índice de *Procedencia de los textos* y otros respaldos bibliográficos que figuran en las *Obras completas de Julio Cortázar* de la editorial Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores.

Pero de todas estas compilaciones bibliográficas, la mejor es la que Gladis Anchieri prepara para la entrevista de González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar* (1978)³⁰³, edición revisada por Cortázar y cuya bibliografía incluye una minuciosa referencia a textos clave y a

³⁰² Gladis Anchieri en algunas publicaciones es mencionada como Gladis Yurkievich por adopción del apellido matrimonial por Saúl Yurkievich. En otras aparece la errata de Gladys.

³⁰³ Gladis Anchieri. (1978). “Bibliografía” en: Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, pp. 149-190.

críticos que en las posteriores compilaciones bibliográficas para *Rayuela* —en la edición de Ayacucho (1980), en la edición crítica de Archivos (1991) y en la de Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores—, omiten. Sólo en la edición crítica de Archivos Anchieri explicita la extensión del estudio, como un criterio de selección para aparecer compilado.

Por esta razón debo destacar que la “Bibliografía” preparada por Anchieri para *Conversaciones con Cortázar* (1978)³⁰⁴, contiene textos clave de y sobre Cortázar que me posibilitaron un acercamiento más fiel a referencias que, posteriores estudios —que la tradición ha hecho canónicos—, no sólo mencionan sino que sus argumentos centrales los sostienen sobre dichos textos primigenios y muchas veces, he constatado cómo el argumento central en realidad es una disertación del original. De modo que referirme a esas fuentes primeras, es la prueba más fidedigna y el mejor reconocimiento a sus autores. Tal es el caso de la reseña crítica “Cortázar’s Masterpiece” de C. D. B. Bryan, a raíz de la publicación en 1966 de *Hopscotch*, la versión en inglés de *Rayuela*³⁰⁵.

Hoy, a cincuenta años de la publicación de *Rayuela*, se confirma con plena potestad la clarividencia que D. B. Bryan tiene en los años 60 al situar *Rayuela* como una obra intemporal de la literatura universal: *Rayuela is the most powerful encyclopedia of emotions and*

³⁰⁴ Gladis Anchieri. (1978). “Bibliografía” en: Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, pp. 149-190.

³⁰⁵ C.D. B. Bryan. “Cortázar’s Masterpiece”. *The New Republic*, núm. 154, (23 / abril/ 1966), pp. 19-23.

*visions to emerge from postwar generation of international writers.*³⁰⁶ Asimismo en la bibliografía de Anchieri para el libro de González Bermejo³⁰⁷ aparecen referidos dos de los tres ensayos clave de la crítica anglo y norteamericana sobre la noción de *figura* en Cortázar: “Cortázar’s *Hopscotch* and other games” de James E. Irby³⁰⁸ y “La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Julio Cortázar” de Joan Hartmann.³⁰⁹ El tercero de dichos estudios, de Steven Boldy, aún no estaba publicado: *The novels of Julio Cortázar*³¹⁰.

Dicho sea de paso que quizá la falta de difusión a estos estudios se debía, hasta hace poco, a pertenecer a publicaciones y a revistas de décadas anteriores y con el pago de una inscripción de por medio. No obstante son los medios electrónicos y los enlaces interbibliotecarios los que en hoy en día posibilitan acceder a las fuentes directas y algunas veces, gratuitamente. Otra cuestión tal vez, ha sido la frontera idiomática que hizo, que otro estudio notable, como *O escorpião encalacrado (a poética da destruição em Julio Cortázar)*³¹¹ de Davi Arrigucci Jr., permaneciera un tanto en el olvido hasta que en años recientes se tradujo al español y se difundió dentro de la colección Biblioteca Cortázar establecida por la Universidad de Guadalajara, la

³⁰⁶ La siguiente, es una traducción tentativa:

Rayuela es la *más poderosa enciclopedia de emociones y visiones que haya producido la generación internacional de escritores de la posguerra.*

³⁰⁷ Gladis Anchieri. (1978). “Bibliografía” en: Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, pp. 149-190.

³⁰⁸ James E. Irby. “Cortázar’s *Hopscotch* and other games”. *Novel: A forum on fiction*, vol.1, núm- 1 (autumn, 1967). Duke University Press. pp. 64-70.

³⁰⁹ Joan Hartmann. (1969). “La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar”. *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 35, núm. 69, (abril-septiembre 1969). pp. 539-549.

³¹⁰ Steven Boldy. (1980). *The novels of Julio Cortázar*. Cambridge University Press. pp. 82-83.

³¹¹ Davi Arrigucci Jr., (1973). *O escorpião encalacrado (a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Universidad Autónoma de México en colaboración con el Fondo de Cultura Económica.³¹² Davi Arrigucci Jr. comparte aspectos elementales con el estudio de Steven Boldy (y lo precede originariamente) y con el de Joan Hartmann respecto a la concomitancia de la noción de *figura* de Cortázar con ciertos aspectos del arte medieval y de la teoría sobre la *Figura* de Erich Auerbach. Estos estudios serán referidos en el cuerpo del Estado de la cuestión, pero sobre todo, están vinculados al capítulo tercero de mi investigación, el cual se centra en la noción de *figura* de Cortázar.

³¹² Davi Arrigucci Jr., (2002) *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. México: Editorial FCE. / U. de G. /UNAM. trad. Romeo Tello.

0.1.4.2

SARA DE MUNDO LO: LA FIDEDIGNA LABOR BIBLIOGRÁFICA

Es en una nota aclaratoria a los criterios de selección bibliográfica para *Rayuela. Edición crítica*, que en 1990 Gladis Anchieri distingue la labor documental de Sara de Mundo Lo como la bibliografía más completa de y sobre Cortázar³¹³.

Trabajos como el de Sara de Mundo Lo, *Julio Cortázar. His work and his critics. A bibliography*³¹⁴ obligan a callar a cualquiera que argumente que la onerosa bibliografía sobre Cortázar no puede ser sistematizada. Y en contrapartida del crítico que busque desacreditarla porque data de 1985, se encontrará que esta admirable compilación cumple no sólo su objetivo con sencilla plenitud³¹⁵, sino que desacredita el tono de arcano descubrimiento como es el caso de *Papeles inesperados*³¹⁶, edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez. Basta cotejar la sección de *Manuscritos de Julio Cortázar*³¹⁷ —que la Universidad de Austin, Texas adquirió para la Benson Latin

³¹³ Esta bibliografía está centrada en Rayuela, y hemos tenido en cuenta solamente los trabajos críticos de cierta extensión. Si se desea ampliar la información, remitimos a la bibliografía general, Julio Cortázar. *His work and his critics, compilada por Sara de Mundo Lo, publicada en Offset por Albatros, Urbana, Illinois, 1985 la más completa hasta la fecha.*

Gladis Anchieri. (1992). “Bibliografía” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos, pp. 801-814.

³¹⁴ Sara de Mundo Lo (1985). *Julio Cortázar. His work and his critics. A bibliography*. Urbana, Illinois: Albatros. 274 págs.

³¹⁵ *Like any other intelectual effort, this work owes much to those who have preceded us in similar undertakings. We acknowledge them with much gratitude and respect. [...] It is our hope that this compilation will be useful [...].*

Sara de Mundo Lo (1985). *Julio Cortázar. His work and his critics. A bibliography. Ibidem.* p. II.

³¹⁶ Julio Cortázar. (2009). *Papeles inesperados*. Barcelona: Editorial Alfaguara. Edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez.

³¹⁷ Sara de Mundo Lo (1985). *Julio Cortázar. His work and his critics. A bibliography. Op. cit.* p. 204. Cotejar además la página II de su *Introduction*.

American Collection—, que en esta bibliografía de Sara de Mundo Lo aparece, para constatar que un notable número de los textos publicados en *Papeles inesperados* (2009) están ya aquí organizados. Es verdad que dicha edición los compila y difunde al público en general por vez primera, pero el carácter de inédito y de inesperado dista de ser el mismo³¹⁸. De modo que compilar, cuando se efectúa con el rigor y la transparencia de Sara de Mundo Lo se convierte en un verdadero arte³¹⁹.

Además, la puntual organización de *Julio Cortázar. His work and his critics. A bibliography* sitúa cronológicamente al investigador que consulte esta bibliografía y otorga una ecuánime relevancia tanto a un estudio sobre Cortázar que haya aparecido en una publicación de corta difusión y de tiraje perecedero, como a un texto crítico publicado en una editorial, en un periódico o en una revista cuyo prestigio mismo avala su extensa difusión.

³¹⁸ En su reseña a *Papeles inesperados* Christopher Domínguez agrega: *Papeles inesperados no es, entonces y para decirlo con propiedad, un libro inesperado. Y no lo es porque una buena cantidad de los artículos recogidos por Bernárdez y Carles Álvarez Garriga se habían publicado en muchas partes del mundo. [...] Esa es sólo una parte del libro, la otra, la más interesante para los lectores de Cortázar y para los investigadores literarios es la buena cantidad de inéditos. [...] La empresa de recuperación del Cortázar inédito o poco conocido que quizá concluye con Papeles inesperados, ha tenido mejores momentos.*

Cfr. Christopher Domínguez. “Papeles inesperados” en: *Letras libres*, México, (21 de septiembre de 2009).

<http://www.letraslibres.com/blogs/cortazar-papeles-inesperados>

³¹⁹ También revisé para esta investigación la “Bibliografía de y sobre Cortázar” de Martha Paley Francescato. No obstante la sección que dedica a reseñar libros sobre Cortázar carece de un sólido criterio y pese a que presume de un tono declarativo e imparcial, los argumentos superficiales que hace de estudios, calificándolos de “positivos” o “interesantes” o valoraciones críticas mal argumentadas le restan fiabilidad académica. En suma, sólo como compilación cumple su cometido este trabajo. Pero las reseñas críticas que realiza comprometen su valor académico.

Cfr. Martha Paley Francescato. (1973). “Bibliografía de y sobre Cortázar” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). pp. 697-726.

0.1.5 Estudios críticos significativos acerca de la noción de figura de Cortázar y posicionamientos personales

Las páginas que siguen presentan los estudios críticos más significativos que se dedican, específica o tangencialmente, a la noción de *figura* en la obra de Julio Cortázar. El presente apartado de mi estado de la cuestión se propone como el *sitio* en que libran un encuentro aquellas perspectivas más auténticas sobre la poética de Cortázar y en específico, acerca de la noción de *figura*.

Expongo aquí una selección representativa de los estudios de aquellos críticos que abordan la noción de *figura* y que me permite mostrar cómo Cortázar *precisa* en su poética de esta noción para concretar, lúcida y eficazmente en la escritura, una poética de la imagen de la que el propio autor advierte en el capítulo 109 de *Rayuela*: hay que *entenderla como una figura, “imago mundis”*³²⁰.

He organizado esta sección en subapartados que se dedican de manera individual a los críticos que se ocupan de la noción de *figura* en Cortázar o de algún aspecto de su obra que me ayuda a respaldar mi planteamiento de una poética de la imagen en la escritura de Cortázar, de modo que efectúo una revisión transversal por sus estudios.

Esta perspectiva transversal es la que muestra en este apartado de mi investigación cómo algunos de dichos críticos tienen en sus primeros estudios una certera visión inicial sobre la noción de *figura* pero, en subsecuentes publicaciones —y sobre todo, por la introducción

³²⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 492

de enfoques metodológicos que quizá ejercían académicamente o por las “modas” que la crítica literaria ejerce sobre ellos—, dichos críticos no llegan sólo a contradecir en posteriores estudios lo que aportaron en otro momento, sino que dejan de legitimar el marco conceptual de Julio Cortázar que el propio autor con pleno rigor verbal acuñó.

Es por esta razón que he optado por distinguir en cada uno de dichos apartados las contribuciones de cada uno de los críticos en el campo de mi investigación y también he preferido exponer ahí mis discrepancias y posicionamientos personales al respecto, en la medida que cada situación de los estudios críticos que abordo es particular y merece un tratamiento único. Por tanto es mi deseo que esta organización de mi tesis no se tome como una dispersión de contenidos. Sobre todo, porque el lector tiene de modo reciente la organización del apartado anterior donde expuse en una secuencia sucesiva pero de modo plural las “Recurrencias endémicas” de la crítica y mis posicionamientos personales de forma integral, otorgando a la lectura, si se puede decir, una visión de conjunto homogénea. Sucede más bien que el conjunto de este apartado es bastante heterogéneo y de ahí mis criterios de distribución de sus contenidos.

Pero el motivo principal de esta organización del presente apartado responde a que además la secuencia de los estudios están organizados en tres ámbitos que, siguiendo mi propuesta en el “Prefacio” de esta tesis, obedecen a tratar de mostrar cómo es inherente a la poética de Cortázar el *arte combinatoria* entre la literatura, el arte —en especial las artes plásticas— y la filosofía.

En suma, esta organización me posibilita vincular posiciones, disentir de algunos de los resultados o establecer un *valor de uso*³²¹. El propósito de esta investigación es dialectizar los aportes seleccionados e integrarlos de forma que los recursos disciplinares que cada uno de ellos propone, dé a mi investigación una perspectiva multidisciplinar congruente con la que Cortázar concibe su poética.

El lector encontrará que la secuencia de aparición de los siguientes autores y sus respectivos estudios —en lugar de seguir una sucesión cronológica o alfabética—, obedece a la inclinación que tienden al uso de herramientas de interpretación de la literatura, la filosofía o del arte, o bien, al enfoque interdisciplinar que ellos mismos explicitan en su análisis. De modo que en primer orden encontrará aquellos autores cuya línea de estudio privilegia el uso de herramientas del análisis literario y del lenguaje³²². Por estos instrumentos entiendo el análisis

³²¹ Didi-Huberman propone con respecto a conceptos de Benjamin, de Warburg y de Einstein, retomarlos en la medida que *pueden revestir hoy una actualidad en nuestros debates sobre las imágenes y el tiempo*. En mi caso, paralelamente, me refiero a las nociones de Cortázar.

Georges Didi-Huberman. (2000). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. trad. O. A. Oviedo Funes. p. 78.

³²² Opto por la expresión “análisis del lenguaje” para referirme a lo que en los estudios ibéricos engloban, de acuerdo al enfoque de la institución educativa española, como estudios filológicos, estudios retóricos o estudios lingüísticos. En la vertiente norte y latinoamericana se tiende actualmente en los programas universitarios a englobar esta serie de análisis como estudios lingüísticos.

En la medida que la presente investigación se deposita y defiende como tesis en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, España pero paralelamente el contenido de mi tesis se evalúa por la institución mexicana de la Secretaría de Educación Pública (SEP) —a través del organismo que Promueve el Mejoramiento de Profesorado (PROMEP) el cual que me seleccionó como becario para efectuar mis estudios doctorales y generar esta tesis como producto de esta formación en la investigación—, opto pues por la expresión de “análisis del lenguaje” para generar un espacio neutral o al menos estándar, y así evitar las confusiones semánticas y

literario de la obra en sí de Cortázar y además los estudios de literatura comparada que en algunos trabajos se entabla con otras obras y sus escritores, así como el hecho de situar la obra de Cortázar dentro o en comparación con corrientes literarias o tendencias artísticas. Asimismo entiendo por el análisis del lenguaje (explicitado en la reciente nota a pie de página) el uso de aplicaciones del estructuralismo y sus variantes históricas que competen aproximaciones a la obra de Cortázar mediante herramientas semióticas o de la crítica genética, incluidos aquí los recursos de estudios narratológicos.

Nombrar autores como Ana María Barrenechea³²³, James E. Irby³²⁴ o Saúl Yurkievich³²⁵, es nombrar a aquellos que temprana y perspicazmente sentaron, en el panorama mundial de la crítica hacia la obra de Julio Cortázar, una visión de la noción de *figura* lo más próxima a su poética. A dichos críticos se suman posteriormente Mario Goloboff³²⁶, Daniel González Dueñas³²⁷, entre otros que aparecen mencionados en esta sección de mi investigación.

discusiones polémicas que continentalmente de un lado o del otro se generan. Ejemplo claro de ello es la larga discusión semántica en América y en Europa de optar por el uso del concepto *semiótica* o *semiología*.

³²³ Ana María Barrenechea. (1964). “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero” en: Revista *Sur*, núm. 288, (mayo-junio, 1964), pp. 69-73; (1992). “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos, pp. 677-680.

³²⁴ James E. Irby (1967). “Cortázar’s *Hopscotch* and the others games”. en: *Novel: a forum on fiction*. (Duke University Press). vol. 1, núm. 1 (autumn, 1967), pp. 64-70.

³²⁵ Cfr. Saúl Yurkievich. (2005^a). “Un encuentro del hombre con su reino” en: Julio Cortázar. *Obra Crítica / I*. Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich. pp. 15-30; Saúl Yurkievich. (1992). “La pujanza insumisa” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. (1992). Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos. pp. 661-674.

³²⁶ Mario Goloboff*. (1986). *El “hablar con figuras” de Cortázar*. en: CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES. Université de Poitiers. *Coloquio Internacional*:

Las entrevistas a Julio Cortázar de Luis Harss³²⁸, Ernesto González Bermejo³²⁹, Evelyn Picon Garfield³³⁰, Omar Prego Gadea³³¹ están presentes de modo intermitente en el cuerpo integral de mi tesis y a lo largo de esta investigación. Cabe señalar que aunque quedó en ciernes e inacabado el proyecto editorial³³² de Nicanor Vélez y Yurkievich del tomo IX correspondiente a las *Entrevistas* para las *Obras completas de Julio Cortázar*, me parece fundamental referir aquí los escasos trabajos donde se logra el equilibrio entre la voz de Cortázar y la del interlocutor. El caso de “Cortázar por Cortázar” de Evelyn Picon Garfield y, sobre todo, el de *Conversaciones con Cortázar* de

Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar. (1986). tomo I. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Espiral Hispano-americana. pp. 241-255.

*nota: En la edición el apellido del autor aparece como por error del modo que sigue: Gonoboff (sic.).

³²⁷ Daniel González Dueñas. (2002). *Las figuras de Cortázar*. México: Editorial Aldus /CONACULTA.

³²⁸ Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.)*, o la cachetada metafísica” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos, pp. 677-706.

*El texto de Harss originalmente se llama: “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica”. Hay que destacar que este ensayo crítico apareció en *Mundo Nuevo*, (París), 7, pp. 57-74 —según lo reporta a pie de página la edición crítica antes citada, pero sin dar la fuente completa— y posteriormente compilado en:

Luis Harss y Bárbara Dohmann. (1968). “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica” en: *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. En 2012 se reedita en Alfaguara.

³²⁹ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. México: Editorial Hermes.

³³⁰ Evelyn Picon Garfield (1992). “Cortázar por Cortázar” en: Cortázar, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos. pp. 778-789.

³³¹ Omar Prego Gadea y Julio Cortázar. (1997). *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara.

³³² En el apartado que dedico a la Edición crítica, edición anotada de *Rayuela* se abordan los algunos aspectos referentes al proyecto editorial de de Galaxia Gutemberg / Círculo de lectores. También en el apartado sobre la noción de *imago mundis* de Cortázar.

González Bermejo son realmente únicos. Son auténticas entrevistas donde Picon Garfield y González Bermejo logran situarse por decirlo así, tras bambalinas, y sólo acompañan a Cortázar en el escenario que han creado directamente ante el lector. Al respecto, González Bermejo justifica: *he preferido un montaje aproximativo por temas para facilitar cierto orden de lectura.*³³³ En cuanto a la entrevista con Luis Harss, el problema que enfrenta el lector y que es tema de discusión en otro apartado de esta investigación³³⁴ es que está redactada al estilo de una narración que, a pesar de que marca las citas de Cortázar, cuando Harss glosa una opinión, se confunden los discursos. Tal situación ha generado que en otros estudios de la crítica literaria se atribuya a Harss, lo que dijo Cortázar, o viceversa. Referente a *La fascinación de las palabras* de Omar Prego anuncia que su entrevista es un *exhaustivo diálogo*. Y lo es, pero porque a veces la pregunta de Prego excede a la respuesta de Cortázar. De hecho, en notables ocasiones es una formulación que anexa argumentos de las entrevistas anteriormente referidas.

Ahora bien, en segundo lugar y siguiendo la organización de este orden de lectura de los estudios que abordan la noción de *figura*, el lector a continuación encontrará situados aquellos críticos que se sirven de recursos teóricos y hermenéuticos del ámbito de la filosofía, incluso de la teología, y de modo recurrente, de los estudios orientales.

Hay que distinguir que es en la vertiente de estos estudios de orientación filosófica en la que sus críticos reconocen y legitiman en la

³³³Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. México: Editorial Hermes. p. 7.

³³⁴ Confrontar el apartado de “Recurrencias endémicas” y el caso específico de Carlos Fuentes y González Dueñas en el apartado correspondiente.

escritura de Cortázar la minuciosa construcción de un marco conceptual con el que a lo largo de su obra dilucida la tentativa *poético-existencial*³³⁵ que luego el propio autor nombrará, *antropofanía*³³⁶. Es en “Hacia una poética de la escritura”, el capítulo uno de esta investigación, donde sitúo mi análisis en el ámbito de los recursos hermenéuticos y de la filosofía que Cortázar plantea para la tentativa de una escritura *lo menos estética posible*³³⁷ que dé apertura a una narrativa que *se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal*³³⁸. A grandes rasgos esta es la voluntad que deposita Cortázar en originar una *antropofanía* en su escritura.

Autores como Davi Arrigucci Jr.³³⁹, Steven Boldy³⁴⁰, Joan Hartmann³⁴¹, Alfred Mac Adam³⁴², Néstor García Canclini³⁴³, Joaquín

³³⁵ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op.cit.*, p. 96.

³³⁶ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79, *Op.cit.*, pp. 412-413.

³³⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op. cit.*, p. 413.

Escribir lo menos literario posible.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 112. *Op. cit.*, p. 497.

³³⁸ Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento”. *Op. cit.* p.373.

³³⁹ Davi Arrigucci Jr., (1973). O escorpião enalacrado (a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Editora Perspectiva.

Existe su traducción:

Davi Arrigucci Jr., (2002) *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. México: Editorial FCE. / U. de G. /UNAM. trad. Romeo Tello.

³⁴⁰ Steven Boldy. (1980). *The novels of Julio Cortázar*. Cambridge University Press. pp. 82-83.

³⁴¹ Joan Hartmann. (1969). “La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar”. *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 35, núm. 69, (abril-septiembre 1969). pp. 539-549.

³⁴² Alfred J. Mac Adam. (1973). “La torre de Dánae” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). pp. 457-469.

³⁴³ Néstor García Canclini. (1968). *Cortázar. Una antropología poética*. Buenos Aires: Editorial Nova. Colecc. Arte y Ciencia de la expresión dirigida por Raúl H. Castagnino.

Roy-Cabrerizo³⁴⁴ y Lázsló Scholz³⁴⁵ son algunos de los críticos que figuran en un apartado especial que les dedico, sobre todo, cuando la noción de *figura* o elementos sustanciales de la poética de Cortázar son objeto de su reflexión.

Por último, en tercer lugar el lector encontrará a aquellos autores en cuyas aproximaciones a la noción de *figura* en Cortázar o a algún aspecto de su poética, privilegian recursos teóricos del ámbito de la filosofía y del arte en general y en específico, de la teoría del texto y de la imagen, y de las artes plásticas.

Autores como David Lagmanovich³⁴⁶, Carmen de Mora³⁴⁷, Raúl Silva-Cáceres³⁴⁸, Emma Speratti Piñero³⁴⁹, María Amparo Ibañez Molto³⁵⁰, Antonio Urrutia³⁵¹ y Malva Filer³⁵² son los que aparecen en este apartado.

³⁴⁴ Joaquín Roy-Cabrerizo. “Claves de Cortázar en un libro olvidado: *Buenos Aires. Buenos Aires*. en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). pp. 471-482.

³⁴⁵ Lázsló Scholz. (1977) *El arte poética de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Castañeda.

³⁴⁶ David Lagmanovich. (1992). “Claves de Julio Cortázar en *Divertimento* (1949) y *El examen* (1950)” en: *Actas del XXIX congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana*. Editor: Joaquín Mario Revill, pp. 361-376.

³⁴⁷ Carmen de Mora. (1986). «“Orientación de los gatos” (Apuntes para una poética)». en: *Coloquio internacional lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar. Centre de recherches Latino-Americaines. Université de Poitiers*. tomo II. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Espiral Hispano-americana. pp. 167-180.

³⁴⁸ Raúl Silva-Cáceres. (1997) *El árbol de las figuras. Estudios de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. Chile: LOM Ediciones. Colección texto sobre texto.

³⁴⁹ Emma Susana Speratti-Piñero. (1975). “Julio Cortázar y tres pintores belgas: Ensor, Delvaux, Magritte” en: *Nueva Revista de Filología Hispánica*. núm.2, tomo XXIV. México: Editorial Colegio de México. pp.541-553 y anexo de pinturas, pp. 554-569.

³⁵⁰ María Amparo Ibañez Molto. (1980). “Galería de arte en la obra de Julio Cortázar” en: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, España. (oct-dic. 1980, núms. 364-366. Dedicado a: Homenaje a Julio Cortázar). pp. 624-639.

Dichos críticos se basan en teoría literaria que vincula la literatura y la pintura. Algunos de dichos críticos restringen su estudio a un seguimiento literal y representacional de una referencia pictórica específica que Cortázar hace dentro de alguno de sus relatos.

Sin embargo, nadie como Malva Filer —de los críticos aquí seleccionados—, entabla una eficaz correspondencia con la poética de Cortázar y en especial, con su noción de figura. Filer muestra además mediante teorías de la imagen, las *relaciones significativas*³⁵³ y el

³⁵¹ Antonio Urrutia. “Los territorios plásticos de Julio Cortázar” en: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, España. (oct-dic. 1980, núms. 364-366 Dedicado a: Homenaje a Julio Cortázar). pp. 618-623.

³⁵² Crítica y catedrática del Brooklyn College, CUNY. Filer en sólo una década produce estudios precisos sobre Cortázar.

Cfr. Malva Filer. (1970) *Los mundos de Julio Cortázar*. New York: Las Américas Publishing; “The ambivalence of the hand in Cortázar’s fiction” en: Jaime Alazraki and Ivar Ivask, comps. (1978). *The final island: the fiction of Julio Cortázar*. Norman: University of Oklahoma Press. pp. 129-133 (hay traducción al español: Jaime Alazraki y Ivar Ivask, comps. (1981). *Julio Cortázar: La isla final*. Barcelona: Ultramar ediciones, trad. Montserrat Conill); “La búsqueda de la autenticidad” y “Las transformaciones del yo” en: Helmy Fuad Giacomán comp. (1972). *Homenaje a Julio Cortázar, variaciones interpretativas en torno a su obra*. Long Island City: Las Américas Publishing. pp. 195-206 y 261-276; “The novels of Julio Cortázar” en: *Hispanamérica*, 10, núm. 30, (dec. 1981), pp. 153-154; “Julio Cortázar in Barnard” en: *Revista Iberoamericana*, 48, núm. 120-121, (julio-diciembre, 1982), pp.755-757; “Palabra e imagen en la escritura de *Territorios*” en: *Revista Iberoamericana*, 49, núm. 123-124, (abril-septiembre, 1983), pp.351-368. “El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar” en: CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES. Université de Poitiers. *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. (1986). tomo I. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Espiral Hispano-americana. pp. 225-232; (2009). “Modos de lo fantástico en la narrativa de Carlos Fuentes. La noción de *figura* en *Una familia lejana*”. en: *Semiósis*. III época, núm. 4, (25-05-2009). pp. 59-69. ISSN: 0187-9316.

³⁵³ Expuesto ya en “Preliminares metodológicos” de esta investigación:

Es concebible el propósito no de acumular conocimientos rumbo a grandes síntesis sino de estructurarlos, de dar acogida no a la cantidad sino a la diversidad y la riqueza, de abrirse a espacios cada vez más amplios con ánimo no de hallar uniformidades sino relaciones significativas. [...] La experiencia de las literaturas se convierte en un enriquecimiento diferencial y la práctica de una actitud y un modo de combatir o de trascender la estandarización tecnológica.

*enriquecimiento diferencial*³⁵⁴ entre las artes temporales y las artes espaciales. Asimismo Filer cuestiona esa larga escisión³⁵⁵ desde perspectivas que las dialectizan³⁵⁶.

Hay que decir que mi investigación se suma a esta práctica de Filer en la aproximación a la obra de Cortázar. En el “Prefacio” de mi investigación he presentado los argumentos referentes a la necesidad de un replanteamiento de la obra de Julio Cortázar que evidencie cómo la tentativa poética de la escritura de Cortázar vincula siempre recursos interdisciplinarios de la filosofía y del arte.

Este estado de la cuestión *congrega* pues a aquellos críticos que, específica o tangencialmente, me permiten legitimar y sustentar una teoría de la imagen en la escritura de Julio Cortázar. Ana María Barrenechea, James E. Irby, Saúl Yurkievich, Mario Goloboff, Daniel González Dueñas, Davi Arriguucci Jr., Steven Boldy, Joan Hartmann, Alfred Mac Adam, Néstor García Canclini, Joaquín Roy-Cabrerizo, László Scholz, David Lagmanovich, Carmen de Mora, Raúl Silva-Cáceres, Emma Speratti Piñero, María Amparo Ibañez Molto, Antonio Urrutia y Malva Filer, son algunos de los nombres que figuran en este

Claudio Guillén. (2005). “Lo uno con lo diverso” en: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores. p 385.

³⁵⁴ Claudio Guillén. (2005). “Lo uno con lo diverso”. *Ibidem*. p 385.

³⁵⁵ Cfr. Antonio Monegal *et. al.* (2000). *Literatura y pintura*. E. B. Gilman, Á. Kibédi Varga, M. Krieger, J. Laude, H. Markiewicz, W. J. T. Mitchell, M. Riffaterre, W. Steiner. Introducción, traducción y compilación de A. Monegal. Madrid: Editorial Arco/Libros.

³⁵⁶ Cfr. Facundo Tomás. (2005). *Escrito, pintado. (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid: Editorial la Balsa de la Medusa.

apartado. Otros de ellos han sido incorporados en el cuerpo de mi investigación y en disquisiciones específicas, como ha sido el caso del apartado “Recurrencias endémicas” o como lo será en el apartado de la siguiente sección de este Estado de la Cuestión.

0.1.5.1

ANA MARÍA BARRENECHEA

La revista *Sur*³⁵⁷ en 1964 publica la reseña crítica de Ana María Barrenechea, “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero”³⁵⁸ que sienta un precedente lúcido de aproximación desde la teoría y la práctica que *Rayuela* misma propone. Barrenechea enuncia:

Cortázar ha escrito la novela que esperábamos de él, la que anunciaba “El perseguidor”. [...] Cortázar nos propone con Horacio Oliveira otro perseguidor en escala mayor y más compleja, con las posibilidades que el género novela le ofrece.

(Barrenechea: 1992, p. 677)

Barrenechea reflexiona sobre el concepto de *antinovela*³⁵⁹ en Cortázar, y así, paralelamente reseña los hechos narrativos presentes en *Rayuela*; Barrenechea resume algunas de las premisas con las que Cortázar destruye las formas novelísticas y el lenguaje tradicional que las sustenta en la práctica de su propia novela³⁶⁰. Aunque Barrenechea pone de relieve el trastorno tipográfico del libro, la interpolación de textos ajenos y los juegos del lenguaje acota que estos y otros recursos

³⁵⁷ Ana María Barrenechea. (1964). “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero” en: Revista *Sur*, núm. 288, (mayo-junio, 1964), pp. 69-73.

³⁵⁸ Ana María Barrenechea. (1992). “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos, pp. 677-680.

³⁵⁹ Barrenechea concluye este estudio señalando que *aunque [...] el autor haya buscado* desescribir, *la forma novela triunfa finalmente, porque ha querido realizar lo que expone por boca de Morelli: tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre*. Es decir, Barrenechea con base en el capítulo 79 de *Rayuela* identifica que en Cortázar el recurso de escritura es el medio, pero el fin es la realización de la *antropofanía* a la que Cortázar se refiere en este mismo capítulo.

³⁶⁰ Ana María Barrenechea. (1992). “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero”. *Ibidem*. p. 677.

que Cortázar practica no responden a un deseo de originalidad³⁶¹ sino a una *necesidad interna*³⁶² de renovación del lenguaje. Hay que decir que Barrenechea afinca su reflexión en la noción *del gran desorden*³⁶³ o lo que ella glosa como *desorden central*. Este *desorden central* abarca las técnicas de escritura³⁶⁴ de *Rayuela* y paralelamente la *excentración* que por razones metafísicas padece Horacio Oliveira en la novela. Y es aquí donde la participación de Barrenechea se vuelve funcional a mi tesis. En la cita que sigue queda manifiesto cómo Barrenechea es una de las pioneras en la crítica literaria sobre *Rayuela* que asume la tentativa —expuesta por Cortázar centralmente en los capítulos 66, 79 y 109— de la concepción de la novela en términos de *almanaque*³⁶⁵, de *materia en gestación*³⁶⁶, o de *dibujo fragmentario*³⁶⁷:

³⁶¹ Barrenechea responde a la crítica hecha a Cortázar desde *Rayuela* misma, haciendo referencia al capítulo 99.

³⁶² Ana María Barrenechea. (1992). “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero”. *Ibidem*. p. 678.

³⁶³ Barrenechea no señala que la siguiente anotación que ella hace glosa, principalmente las reflexiones de Oliveira en los capítulos 18, 36, 48 y 56: *El gran desorden es una vez metáfora de su concepción del absurdo de nuestra existencia, pero otras es el camino que debe seguirse, pues sólo con su instauración podrá —quizás— llegarse al orden y a la unidad anhelada, como sólo la excentración violenta permitirá volver a encontrar el camino que nos conduzca al centro.*

Ana María Barrenechea. (1992). “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero”. *Ibidem*. p. 679.

³⁶⁴ Barrenechea no señala que la siguiente anotación que ella hace glosa los capítulos 79 y 109, aunque es verdad que cierra su reflexión citando un fragmento del capítulo 109: [Cortázar] *quiere hacer estallar el orden literario cerrado e instaurar un orden abierto que ofrezca perspectivas múltiples y aún más, que sea el desorden central, rompiendo la articulación lógico-discursiva en un relato desconectado y fragmentario cuya mejor definición lo compara a un calidoscopio: una cristalización de elementos que no altere el desorden, que sea el desorden pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, imago mundi...*

Ana María Barrenechea. (1992). “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero”. *Ibidem*. p. 678.

³⁶⁵ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 66 en: *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 384.

³⁶⁶ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 66 en: *Rayuela*. *Ibidem.*, p. 413.

³⁶⁷ Esta noción que emplea Barrenechea y que vistosamente en su reseña aparece entre corchetes, como si tuviera la precaución ante el lector avisado —más tradicionalista que tradicional— que esta calificación digamos, plástica o visual de

Dentro de un cosmos estético que quiere ser el caos, la organización del relato y la invención idiomática cumplen una función y se justifican en el dibujo total [que es...] interpretar la vida como símbolo de otra cosa.

(Barrenechea: 1992, pp. 678-679)

En esta temprana crítica Barrenechea ya pone de relieve la importancia del capítulo 123 que será objeto de investigación más específico, en los futuros estudios que Barrenechea dedica al proceso de escritura de *Rayuela*. Barrenechea reconoce en Cortázar la necesidad de instaurar estrategias en la escritura que posibiliten la anulación de las barreras de tiempo y espacio, e identifica esa *sensación de compartir dos lugares y dos tiempos en una unidad*³⁶⁸ en el capítulo 123³⁶⁹.

Rayuela ya generaría una reacción de desconfianza ante su reseña y ante la novela que presenta: *La novela ha de presentarse, pues, como materia en gestación, como [dibujo fragmentario que invita al lector a participar activamente].*

Ana María Barrenechea. (1992). “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero”. *Ibidem*. p. 678.

Barrenechea no señala que esta noción de *dibujo fragmentario* que ella hace, glosa la idea de *los fragmentos eleáticamente recortados* con los que Morelli justifica sus incoherencia narrativas que tratan de producir el efecto de la vivencia de la realidad y por otro lado, Barrenechea glosa la idea también presente en este capítulo 109 sobre la concepción del libro de Morelli como *las líneas ausentes* en los *dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt*.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109 en: *Rayuela. Op. cit.*, pp. 491-492.

³⁶⁸ Ana María Barrenechea. (1992). “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero”. *Ibidem*. p. 679.

³⁶⁹ En “Génesis y circunstancias” Barrenechea retoma dos conceptos, el de *matriz* y el de *núcleo generador* con los que en su “Estudio preliminar” al *Cuaderno de bitácora de Rayuela* clasifica como *matriz*, al capítulo 123 de *Rayuela* y a su pre-texto que figura en la página 23 del *Cuaderno* junto con un gráfico que dibuja el mapa del sueño soñado. A su vez, Barrenechea clasifica como *núcleo* al capítulo suprimido de *Rayuela*, el denominado, 126.

La definición de dichos conceptos es como sigue: *Llamo matriz a un microtexto que ostenta una estructura homóloga a la estructura central del macrotexto y que la revela mejor por su escala y su mayor simplicidad. Contra otros usos de este término, el mío es un concepto estático en oposición al concepto dinámico de núcleo generador, como llamo al micro-texto cuyos componentes combinados y*

Sin embargo las contribuciones posteriores de Barrenechea distan de la sobria clarividencia de “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero”³⁷⁰ porque pese a que la materia de estudio de Barrenechea se centra no sólo en *Rayuela* sino que se amplía al estudio de las divergencias y de las concomitancias que mantiene con el *Cuaderno de bitácora de Rayuela*³⁷¹ —manuscrito que constituye la donación personal que le hace Cortázar en 1963 y que hoy acoge la Biblioteca Nacional de Buenos Aires—, el problema es que los resultados postreros de Barrenechea se convierten en un suerte de encasillamiento

transformados producen por el trabajo de la escritura el desarrollo de núcleos encadenados.

Ana María Barrenechea. (1983). “Estudio preliminar” en: *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Argentina: Editorial Sudamericana. p. 127. La definición aparece en las notas finales del libro. O bien, confrontar su transcripción en: Ana María Barrenechea. (1992). “Génesis y circunstancias” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos, p. 556.

Hay que decir que Barrenechea no hace mención que esta noción de *primer núcleo* del capítulo 126, seguido de la creación del capítulo 41, es Cortázar quien lo distingue en su “Nota de presentación” del capítulo mencionado.

Cfr. Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). pp. 387-398. La página que aquí se cita es la 387.

³⁷⁰ Ana María Barrenechea. (1992). “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos, pp. 677-680.

³⁷¹ Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. en: *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos. pp. 469-513.

Cito por esta edición porque de la versión original consultada en la Biblioteca personal de Cortázar en la Fundación J. March sólo me fue posible fotocopiar el estudio crítico de Barrenechea, que aquí abajo refiero, y además hacer mis notas personales para contrastar esta edición de Sudamericana que respeta el formato original del *Cuaderno* en oposición a la que aparece en la edición crítica aquí arriba citada.

Julio Cortázar. (1983). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Argentina: Editorial Sudamericana.

de nociones de Cortázar que busca ajustar en todas sus reflexiones a los esquemas de la *nueva crítica genética*³⁷².

La divergencia que aquí externo radica en tres patentes resultados: primero, la noción de *figura*, todo lo referente al *calidoscopio*, o la noción de *imago mundis* de Cortázar se convierten en una especie de muletilla teórica con la que Barrenechea presenta —y precipita en un discurso no sólo reiterativo sino literal, como en la siguiente cita al pie se constata— sus conclusiones. Muestra de ello son los resultados finales en “Los dobles en el proceso de escritura de *Rayuela*”³⁷³ que además respaldan aquí la segunda discrepancia por mi parte: aquí Barrenechea escinde la noción de *figura* en dos dimensiones, la que lleva a una *antropofanía* y la que es recurso de

³⁷² Tal es la preeminencia que le otorga al enfoque, que Barrenechea le dedica un capítulo descriptivo donde menciona teóricos y distingue algunas divergencias para contrastar la denominada *nueva crítica genética*, a pesar de que paradójicamente, el título de este apartado termina por llamarlo *crítica genética* a secas.

Cfr. Ana María Barrenechea. (1983). “La crítica genética” en: *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Argentina: Editorial Sudamericana. pp. 13-19.

³⁷³ Ejemplo de esa *muletilla teórica* es el cierre de “Los dobles en el proceso de escritura de *Rayuela*” que aquí transcribo. Nótese además que en tres ocasiones esta cita reaparece literalmente en textos distintos que aquí abajo refiero: *la constelación de dobles [...] es multiplicación, fragmentación, diversificación caleidoscópica, y al mismo tiempo, simetría, oposiciones bien delimitadas, esquema cerrado. Su inserción en una semiosis generalizada (x → y) intenta convencer de que debe leerse el desarrollo de la historia contada como interpretación de los signos del universo y a la novela como imago mundi. Se trataría nuevamente de la noción de figura, que puede sugerir a unos lectores la promesa de una antropofanía, y a otros, en cambio, el orden de un juego con sus leyes marcadas.*

Ana María Barrenechea. (1983^a). “Los dobles en el proceso de escritura de *Rayuela*” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 49, núm. 125, (octubre-diciembre 1983). pp. 809-828. Aquí se cita la página 828.

Esta cita reaparece literalmente en:

Ana María Barrenechea. (1983). “Estudio preliminar. La teoría en el *Cuaderno*” en: *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Argentina: Editorial Sudamericana. p. 93.

Esta cita reaparece literalmente en:

Ana María Barrenechea. (1992). “Génesis y circunstancias” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos, p. 565.

escritura, cuando la función de *figura* en Cortázar estriba precisamente en ser la concatenación armónica de las dos: *vivencia e imagen poética*.

Este alejamiento de Barrenechea de la noción de *figura* expuesto por Cortázar tiene su mostración más patente en una de las tres concomitancias que según Barrenechea identifica en el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* con la novela misma y que enumera del modo que sigue: *1) el deseo de realizar una obra que tenga el gesto amplio de la novela (en oposición al cuento) pero que rompa con las convenciones del lenguaje y del género, las haga estallar y construya con sus fragmentos una nueva figura (retórica)*³⁷⁴. Aquí Barrenechea no sólo reduce la noción de *figura* a lo meramente retórico sino que contradice una de las tentativas fundamentales de Cortázar que él mismo explicita: *pero si esta repulsión a la retórica (porque en el fondo es eso) sólo se debe a un desecamiento verbal, correlativo y paralelo a otro vital*³⁷⁵.

Barrenechea trueca el marco conceptual de Cortázar por una serie de conceptos, al punto que deriva, por ejemplo, en una noción retórica de *figura*³⁷⁶.

³⁷⁴ Ana María Barrenechea. (1983). “Estudio Preliminar. Los pre-textos de *Rayuela*” en: *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Argentina: Editorial Sudamericana. pp. 18-19.

Esta cita reaparece literalmente en:

Ana María Barrenechea. (1992). “Génesis y circunstancias”, *Ibidem.*, p. 552.

³⁷⁵ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 112 en: *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 497.

³⁷⁶ Aparte de la cita ya comentada, vale confrontar además, las reflexiones a las que deriva Barrenechea cuando analiza, precisamente, una de las anotaciones finales que Cortázar hace en la página 136 de su *Cuaderno* y en donde Cortázar delimita que el *drama* de *Rayuela* no debe responder a los *resortes usuales* de la literatura, y dice: *no Edipo no Antígona / no Swann/ no Sorel*, para luego determinar: *una agitación molecular [...] / Así una conducta equívoca (Oliveira) repercute en Traveler y Talita y debió repercutir en... [...]*. Pero Cortázar expone una preocupación por el personaje de Horacio Oliveira: *Ojo! No hinchar a O. No es él quien agita sino sus conductas*

Finalmente mi tercera divergencia es inherente a las dos primeras. Pero además, las citas³⁷⁷ que he reproducido de Barrenechea ilustran el patente exceso que hace de transcribirse a sí misma. Y no me refiero al ejercicio de citarse —tendencia propia a su estilo³⁷⁸— para legitimar que alguna argumentación suya es precursora de aportes ajenos que han tenido mayor revuelo³⁷⁹, ni a la tarea graduada y natural

[...] *O. no tiene ningún mérito ni grandeza.* Preocupación que Cortázar ya había externado en la página 109 de su *Cuaderno: el problema es que todo tiende a centrarse demasiado en H. O. Caemos en el soliloquio excesivo, la desmesura egocéntrica.*

* Por razones de no exceder esta nota al pie de por sí tan extensa, hago uso de diagonales para marcar el formato original del *Cuaderno*, el subrayado pertenece al original también.

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 511.

En contraste, Barrenechea deriva a una interpretación que no sólo se aleja de la llana preocupación que Cortázar externa sino que la contradice. A continuación transcribo el segmento en que Barrenechea se refiere a la página 136 del *Cuaderno*. Obvio la cita al fragmento del *Cuaderno* que aquí arriba ya he puesto: *C, 136 muestra las relaciones de los personajes como señales de una retórica que develaría la metafísica subyacente (o que se quiere que esté subyacente en el relato. [...] El pre-texto muestra que es imposible separar la semántica y la sintaxis de los actantes: el punto de vista de la enunciación y la figura que dibuja el enunciado en el proceso generativo. La página diseña las relaciones dinámicas de los actantes (conducta equívoca de A que repercute en B, C, ... N) y la metáfora narrativa (metáfora dinámica en sí y en su efecto) que quiere construirse para que repercute en el lector (drama, inquietud, insatisfacción, agitación molecular), todo a partir del héroe Oliveira (ambiguamente pasivo-activo).*

* Los subrayados aquí son míos.

Ana María Barrenechea. (1983). “Estudio Preliminar. Los dobles” en: *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Argentina: Editorial Sudamericana. p. 79.

³⁷⁷ Las más recientes contenida en “Estudio preliminar” y la anterior en “Los dobles en el proceso de escritura de *Rayuela*” aquí antes referidos.

³⁷⁸ En la naturaleza, digamos, compilatoria de su estudio, “Génesis y circunstancias” se convierte en un hilo argumental recurrente y dicho sea de paso, académicamente permisible. Pero aquí en este estudio, por ejemplo, ni en “Los pre-textos de *Rayuela*” hace notar que en dichos artículos, respectivamente, parcial o íntegramente transcribe “Los dobles en el proceso de escritura de *Rayuela*”.

³⁷⁹ *Cuando escribí [...] reconocí [...] la existencia [...] de una teoría de la vida y una teoría del lenguaje y de la literatura, teoría que implicaba [...] la fragmentación narrativa, del trabajo intertextual y de la función del lector antes de que se divulgaran hasta el agotamiento con la difusión de las teorías de Derrida y de la diseminación, de la intertextualidad, del dialogismo bajtiniano, de la crítica de la recepción.*

Ana María Barrenechea. (1992). “Génesis y circunstancias”. *Op. cit.*, p. 553.

de un investigador, que consiste en la publicación de avances de investigación, y que posiblemente luego integren un trabajo de mayor envergadura. Esta actitud recurrente a la transcripción, me parece, resta seriedad académica³⁸⁰ a un trabajo arduo al que Barrenechea dedicó tres décadas. De ahí que aquella disculpa final que en la reseña de 1964 Barrenechea misma presenta, me parece que pronostica estas divergencias que aquí explicito hacia algunos aspectos de sus trabajos ulteriores: *después de este análisis, los lectores [...] se encontrarán con la novela destrozada, y lo que es peor, empobrecida y falseada por la reducción a un esquema conceptual*³⁸¹.

³⁸⁰ Otra situación, quizá de cuidado editorial, es que el esquema de desarrollo que Barrenechea presenta en las primeras páginas de su estudio preliminar al *Cuaderno*, no coinciden con la redacción final que aparece en el Índice general del libro. Por ejemplo, el estudio preliminar señala: 2.2 Posible visión trascendente en una galería de cuadros de París, y en el índice aparece: Posible visión trascendente en París.

Cfr. Ana María Barrenechea. (1983). “Estudio Preliminar. Los pre-textos de *Rayuela*” en: *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Argentina: Editorial Sudamericana. pp. 9-10 y p. 289.

³⁸¹ Ana María Barrenechea. (1992). “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero”. *Op. cit.*, p. 679.

0.1.5.2

JAMES E. IRBY

Cortázar tiene en James E. Irby a uno de los más fidedignos intérpretes de su noción de *figura* situándola en el ámbito de dos de sus obras, *Los premios* y en *Rayuela*. En “Cortázar’s *Hopscotch* an the others games”³⁸² Irby brinda un contexto sobre las reacciones de la crítica en habla inglesa después de que en 1966 se publicara la traducción al inglés de *Rayuela*. Asimismo define la noción de *figura* a partir de Cortázar del modo que sigue, pero hay que agregar que además correlaciona dicha noción entablando una relación comparativa con el concepto de *romantic images* de Frank Kermode³⁸³:

In more recent works, without abandoning the basic premises of his art, Cortázar has discarded the overtly fantastic and moved toward larger forms in which characters are treated in broader and more detailed contexts of actuality, in which many styles or levels of discourse interplay, and in which his concern with means of expanding consciousness evolves into search for what he now calls figures.

(Irby: 1967, pp. 65-66)

³⁸² James E. Irby (1967). “Cortázar’s *Hopscotch* and the others games”. in: *Novel: a forum on fiction*. (Duke University Press). vol. 1, núm. 1 (autumn, 1967), pp. 64-70.

³⁸³ *These might be likened to enormous, complex romantic images, according to Frank Kermode’s well-known definition: intuitive constellations of meaning which comprise both the trivial and the extraordinary; simultaneous patterns out-side time and space which govern actions beyond all logic and personal motive; suprapersonal unities to be grasped in privileged overview from a realm of “pure coordinates”, “where everything is sign and not subject for description”.*

En efecto, la penúltima cita que destaca Irby de Kermode, corresponde a una parte del fragmento final del capítulo 116 de *Rayuela*.

James E. Irby (1967). “Cortázar’s *Hopscotch* and the others games”. *Op. cit.* p. 66.

Respecto a la recepción de la crítica, Irby expone la *entusiasta* opinión de C. D. B. Bryan³⁸⁴ para *The New Republic*; luego la postura apática de John Wain en *The New York Review of Books* que reduce a *Rayuela* a una derivación del *nouveau roman*³⁸⁵ y por último, Irby sitúa su propia perspectiva de análisis mencionando un estudio de Mac Adam señalando: *With the exception of Alfred J. Mac Adam's brief yet well-informed note in The New Leader no one probed Hopscotch with much depth or tried to see it in the light of Cortazar's other works*³⁸⁶. Luego Irby brinda un somero contexto biográfico de Cortázar y efectúa un puntual itinerario por su obra hasta *Las armas secretas*. Así, Irby distingue el equilibrio en el uso de un lenguaje coloquial argentino y a su vez minuciosamente elaborado de Cortázar, destaca su constante temática de la *otredad*, en donde convergen las transposiciones espacio-temporales y el tema del *doble*. Y con base en la entrevista que sostiene Cortázar con Harss³⁸⁷, Irby deriva a la noción de *figura* que ahí se explicita. En cuanto a la función de la noción de *figura* Irby destaca cómo pasa de serle útil a Cortázar a modo de una *alegoría* en *Los premios* a darle forma no sólo a las relaciones y a los personajes de *Rayuela* sino al modo en que está configurado el libro en sí mismo:

³⁸⁴ *An one extreme was C.D.B. Bryan [...] who enthusiastically called it: [Rayuela] is the most powerful encyclopedia of emotions and visions to emerge from post-war generation of international writers.*

James E. (1967). "Cortázar's *Hopscotch* an the others games". *Op. cit.* p. 64.

La reseña originalmente aparece en: *The New Republic* 154, (23 de abril de 1966)

³⁸⁵ *John Wain [...] found Hopscotch a monumentally boring derivation of the French New Novel and other such experiments.*

James E. Irby. (1967). "Cortázar's *Hopscotch* an the others games". *Op. cit.* p. 64.

³⁸⁶ James E. Irby. (1967). "Cortázar's *Hopscotch* an the others games". *Op. cit.* p. 64.

³⁸⁷ A lo largo de mi investigación también esta entrevista de Cortázar con Harss es una referencia continua.

Cfr. Luis Harss. (1992). "Cortázar (sic.)*, o la cachetada metafísica" en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.*

In Hopscotch, however, Cortázar tries to fashion a figura which will at once embrace not only character, relationship and setting, but also the book itself, its devices, its sources, and the reader's perception of it all.

(Irby: 1967, p. 67)

Respecto a esta primera percepción alegórica de Irby de la noción de *figura*, basta referir al lector al capítulo 18 de *Rayuela* donde Oliveira deja explícito que su percepción es *alegórica* para los demás, no para él: *si todo fuera extrapolable, si todo esto no fuera, en el fondo no fuera sino que estuviera ahí para que alguien [...]entrara [...]a un jardín alegórico para los demás, como los mandalas son alegóricos para los demás.*³⁸⁸ Fuera de esta discrepancia y con base en Cortázar, el resto de este estudio es una guía en mi investigación.

Así pues Irby destaca cómo si en *Los premios* es mediante la noción de grupo que interactúa, es decir, a través de la serie de personajes que desfilan por la novela, en *Rayuela* Cortázar concentra en Oliveira esta *vivencia* de la *figura*:

Though we are abundantly informed of certain characters' thoughts, Oliveira's in particular, we cannot see their inner natures or exact motives, which remain conjectural. [...]

Oliveira [...]wants to push through to the other side of everything, see his life and the world as a figura, be one with it all, with no dialectical give and take, no comforting resignation. [...] This he likens to his childhood games of hopscotch.

(Irby: 1967, p. 67)

³⁸⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 18. *Op. cit.*, p. 82.

Sin duda para Irby el mejor capítulo de *Rayuela* es el capítulo 41. Reconoce en Talita y Traveler *as the inverse doubles*³⁸⁹ de Oliveira y la Maga pero en su análisis va más allá de esta distinción. Asimismo es de los críticos que analiza las dos alternativas de lectura que Cortázar propone de *Rayuela*:

Once all the fragments are known, they can and should be reviewed in any variety of combinations, revealing in a more and more organic way their implicit network of parallelisms, echoes, contrasts. In the realm of “pure coordinates” there are no piecemeal progressions.

(Irby: 1967, p. 69)

Irby expone el valor de los *extra chapters* refiriéndose en específico a aquellos en los que se presentan la poética de Morelli, el escritor que admira Oliveira y el Grupo de la serpiente, pero además Irby presenta por vez primera, los niveles de escritura que establece entre Morelli, luego Oliveira y evidentemente Cortázar, escritor de *Rayuela* misma: *several additional chapters also present Morelli’s notes on literature, principally on how to write an anti-novel much like Hopscotch [...] wich the reader as voyant and not as voyeur should penetrate and fill out by inventig an order like the lost Eden or millenial harmony sought by Morelli, by Oliveira, by Cortázar*³⁹⁰.

Irby reflexiona a su vez sobre la disposición de los capítulos finales de *Rayuela* a partir del capítulo 56 y cómo producen en el lector

³⁸⁹ James E. Irby. (1967). “Cortázar’s *Hopscotch* an the others games”. *Op. cit.* p. 68.

³⁹⁰ James E. Irby. (1967). “Cortázar’s *Hopscotch* an the others games”. *Op. cit.* p. 68.

una sensación de ser “refracciones” de otros capítulos, situación que se convierte en una *vivencia* paralela a la que Oliveira padece en varios de ellos, como si la percepción del mundo fuera a través de un *calidoscopio*: *It is also pertinent to note how the chapters designated to follow 56 in unending alternation are like refractions of one another. [...]They show Oliveira [...]with his eyes closed, seeing kaleidoscopic lights and patterns*³⁹¹.

Entonces Irby entabla una correspondencia de dichos capítulos finales, del capítulo 54, con el capítulo 1³⁹² identificando en las imágenes del calidoscopio y en el acto de cerrar los ojos de Oliveira, el medio a través del cual Cortázar construye una escritura que se sostiene en la *figura*, pero es aquí donde Irby plantea los niveles de escritura que justifican no sólo que Oliveira es el protagonista, sino el escritor y el lector de *Rayuela* misma:

The kaleidoscope, of course, suggests the figura. Has Oliveira, hopelessly alienated as far as the others are concerned, finally found his multiple view, his “third eye”? If so, this would also mean that he is not only protagonist but author and reader of Hopscotch, since a “figural” view of life would make him at

³⁹¹ La cita completa es como sigue:

They show Oliveira humored like an invalid or madman, either by the asylum staff, his friends or the domestic Gekrepten, but always with his eyes closed, seeing kaleidoscopic lights and patterns or savoring sensations in a dark, different way.

James E. Irby. (1967). “Cortázar’s *Hopscotch* and the others games”. *Op. cit.* p. 69.

³⁹² *At the end of chapter 54 [Oliveira] feels he has attained the center of the mandala, “an extension without limit, the world beneath the eyelids that the eyes turned inward recognized and obeyed”. Already in chapter 1 he says, thinking of La (sic.) Maga, “I realized at once that, in order to see you as I wanted, I would have begin by shutting my eyes”. The kaleidoscope, of course, suggests the figura.*

James E. Irby. (1967). “Cortázar’s *Hopscotch* and the others games”. *Op. cit.* p. 69.

once creative intuitor and participant [...]. The novel's built-in circularity would then correspond to survey in memory, and its open, variable structure to the endless virtuality of the order envisioned, comprehensive yet never complete, always pointing beyond juxtaposed words to something else.

(Irby: 1967, pp. 69-70)

Pero además Irby agrega una perspectiva bastante personal, pero inédita en su singularidad conjeturando que quizá, Oliveira como escritor en cierto modo, es a Traveler a quien elige como el *lector cómplice* posible de dicha obra:

In this sense, Hopscotch would be not only a continuation of moribund Morelli's efforts, but a larger, verbal counterpart of Oliveira's absurd maze for Traveler, in which he tries to attract yet hold at bay son lecteur, son semblable, son frère, to jar him into seeing things differently and keep him from imposing common categories, as an ordinary reader who conveniently "identifies" with the protagonist might do.

(Irby: 1967, p. 70)

Entonces Irby denuncia cómo las críticas adversas a *Rayuela* residen en la ceguera de un mal lector que no sabe ver las *figuras* creadas “una vez que todos los fragmentos son conocidos”³⁹³ y que el lector puede establecer “paralelismo, ecos y contrastes” y llegar finalmente a las “puras coordenadas” de la obra:

³⁹³ Me refiero a un fragmento del estudio de Irby que ya he citado líneas arriba y que aquí traigo a colación algunas frases que traduzco del mismo. James E. Irby. (1967). “Cortázar's *Hopscotch* an the others games”. *Op. cit.* p. 69.

How can one judge a work which, in the name of complete freedom from mental habit, suggests that its obscurity or inertness may only be our inability to read between the lines, or to see figuras there, as in an enormous Rorschach test?

(Irby: 1967, p. 70)

Finalmente Irby concluye del modo que sigue:

Hopscotch is the first truly contemporary anti-novel in spanish, a worthy renewal in America of the mad quest proposed centuries ago in Spain by the greatest anti-novelist of all.

(Irby: 1967, p. 70)

En suma, “Cortázar’s *Hopscotch* an the others games” de Irby proporciona una mirada eficaz de *Rayuela*, pero sobre todo, una comprensión integral de la noción de *figura* de Cortázar.

0.1.5.3

SAÚL YURKIEVICH

“El collage literario: genealogía de *Rayuela*”³⁹⁴ de Saúl Yurkievich se centra en la *suma crítica*³⁹⁵ de tres de sus pasiones: la obra de Apollinaire, sobre quien realizó la tesis doctoral, *Modernidad de Apollinaire*³⁹⁶; la literatura de vanguardia, pero en específico la poesía, a la que dedicaba su cátedra universitaria; y la obra de Julio Cortázar, a la que consagró gran parte de su producción crítica³⁹⁷.

Este estudio no es sólo una genealogía de *Rayuela* sino que es una genealogía del *collage* literario en sí y además, traza el vínculo disciplinar que el *collage* establece entre la literatura y las artes plásticas del modo que sigue: *tanto pintores como poetas ponen en obra la misma interpenetración tempoespacial. Mientras los pintores buscan temporalizar el espacio pictórico, los poetas intentan espacializar el tiempo poético*³⁹⁸.

³⁹⁴ Saúl Yurkievich. (1994). “El collage literario: genealogía de *Rayuela*” en: *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Editorial Anaya & Mario Muchnik. pp. 107-121. Este ensayo apareció publicado originalmente en: Saúl Yurkievich. (1984). *Julio Cortázar: al calor de tu sombra*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Legasa. pp. 125-140.

³⁹⁵ Saúl Yurkievich. (1997) *Suma Crítica*. México: Editorial FCE.

³⁹⁶ Saúl Yurkievich. (1968). *Modernidad de Apollinaire*. Buenos Aires: Editorial Losada.

³⁹⁷ Cfr. Saúl Yurkievich. (1994). *Julio Cortázar: mundos y modos. Op. cit.*

Hay que decir que su producción sobre la obra de Cortázar rebasa esta valiosa compilación. Es quizá por ello que se le distinguió como el *crítico de cabecera* de Cortázar: <http://www.letraslibres.com/blogs/cortazar-papeles-inesperados>

De Yurkievich aquí también se abordan los siguientes estudios:

Saúl Yurkievich. (2005^a). “Un encuentro del hombre con su reino” en: Julio Cortázar. *Obra Crítica / I*. Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich; Saúl Yurkievich. (1992). “La pujanza insumisa” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. (1992). Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos. pp. 661-674.

³⁹⁸ Saúl Yurkievich. (1994). “El collage literario: genealogía de *Rayuela*”, *Op. cit.*, p. 108.

Así pues, “El collage literario: genealogía de *Rayuela*”, parte del creador de la poesía cubista de quien Yurkievich postula: *Guillaume Apollinaire inaugura la prolífica genealogía del collage literario*³⁹⁹; luego afirma: *el collage propiamente dicho tiene su momento crucial en 1922, [...] con The Waste Land de T. S. Eliot y Ulysses de James Joyce, [...] el collage alcanza la plena implantación tanto en el campo poético como en el narrativo*⁴⁰⁰. Además distingue cómo el *poliglotismo* y el *carácter intertextual multilingüe* en la poesía de Eliot, pero sobre todo de Pound, confieren al collage el *prototipo del collage poético que tendrá una vasta difusión tanto en la literatura anglosajona como hispanoamericana*⁴⁰¹. En cuanto al collage en la narrativa, Yurkievich distingue: *en el terreno de la narrativa, el continente apropiado para tal profusión heterotópica es la novela*⁴⁰². Y anota: *El Ulises de Joyce [...] participa de la estética del assemblage, concomitante de la del collage*⁴⁰³.

Yurkievich postula cómo los *prototipos de novelas collage* que ejemplifica —*Ulises* de Joyce; *Manhattan transfer* de Dos Passos; *Berlin Alexanderplatz* de Döblin— *parecen incitados por las grandes urbes*⁴⁰⁴. Yurkievich distingue además cómo recurren a la inserción de

³⁹⁹ Saúl Yurkievich. (1994). “El collage literario: genealogía de *Rayuela*”, *Op. cit.* p. 107.

⁴⁰⁰ Saúl Yurkievich. (1994). “El collage literario: genealogía de *Rayuela*”, *Ibidem.* p. 109.

⁴⁰¹ Saúl Yurkievich. (1994). “El collage literario: genealogía de *Rayuela*”, *Ibidem.* p. 111.

⁴⁰² Saúl Yurkievich. (1994). “El collage literario: genealogía de *Rayuela*”, *Ibidem.* p. 112.

⁴⁰³ Saúl Yurkievich. (1994). “El collage literario: genealogía de *Rayuela*”, *Ibidem.* p. 112.

⁴⁰⁴ Saúl Yurkievich. (1994). “El collage literario: genealogía de *Rayuela*”, *Ibidem.* p. 114.

fragmentos de otros discursos lo que genera una *heterogeneidad discursiva*⁴⁰⁵ y cómo cada autor opta por diferenciarlos gráficamente mediante el cambio de tipografía o apuesta por que la *diferencia estilística dé cuenta de su carácter* ajeno al otro discurso. Yurkievich no lo comenta, pero me parece que es aquí donde se origina la tentativa de Cortázar por conferir a *Rayuela* una estructura que combina los capítulos de orden propiamente narrativo con la naturaleza de algunos de los que integran los *Capítulos prescindibles* de *Rayuela*.

Yurkievich hace un recuento del modo que sigue: *En los ejemplos aquí considerados, el collage es netamente imago mundi: a realidad diversa, dispersa, difusa y profusa corresponde una figura heterogénea arbitraria, discontinua y fragmentaria*⁴⁰⁶. Me parece preciso remarcar esta observación con la que Yurkievich define al *collage* como *imago mundi* y además establece una correspondencia con la noción de *figura*. En el segundo apartado del presente estado de la cuestión analizaré cómo esta interpretación incide, en cierto modo, contra la poética de la imagen en la escritura de Julio Cortázar.

Después de disentir de la *logorrea*, del *revoltijo de la verbalización ambiental* con la que *William S. Burroughs* representa la *exacerbación del collage*⁴⁰⁷, Yurkievich da paso a situar el *collage* en el ámbito de la narrativa hispanoamericana. Identifica *El Señor*

⁴⁰⁵ Saúl Yurkievich. (1994). "El collage literario: genealogía de *Rayuela*", *Ibidem*. p. 115.

⁴⁰⁶ Saúl Yurkievich. (1994). "El collage literario: genealogía de *Rayuela*", *Ibidem*. p. 116.

⁴⁰⁷ Saúl Yurkievich. (1994). "El collage literario: genealogía de *Rayuela*", *Ibidem*. p. 116.

presidente (1946) de Miguel Ángel Asturias como uno de los primeros exponentes del *dispositivo collage*.

Entonces Yurkievich enuncia: *en la novelística hispanoamericana, [...], el paradigma de novela collage lo constituye Rayuela (1963) de Julio Cortázar*⁴⁰⁸. Yurkievich argumenta cómo el *collage* determina la escritura de *Rayuela* del modo que sigue:

El dispositivo collage rige la composición de Rayuela en todos sus niveles, no sólo la estructuración externa del relato, sino también la concatenación logicofactual, la caracterización de los personajes, la ambientación, la disposición rítmica, el manejo tonal, la armadura discursiva. El collage modela la historia y el discurso; condiciona la perceptiva y conforma la preceptiva de la novela. El collage determina aquí la aprehensión, la concepción y la representación del mundo; es matriz mental, motriz de lo verbal.

(Yurkievich: 1994, pp. 117-118)

Es inherente al estilo de Yurkievich estas enumeraciones puntuales en las que recurre a una paridad fonética pero con una ruptura de sentido⁴⁰⁹.

Ahora bien, en cuanto a la *estructuración externa* a la que Yurkievich se refiere aquí arriba, y mediante la que el *collage rige la composición de Rayuela*, Yurkievich aquí sí retoma los recursos que

⁴⁰⁸ Saúl Yurkievich. (1994). "El collage literario: genealogía de *Rayuela*", *Ibidem.*, p. 117.

⁴⁰⁹ Nótese el juego verbal entre la perceptiva y la preceptiva, o el cierre de la frase, por citar un ejemplo mediato.

ejemplificó en Joyce, en Dos Passos y en Döblin, e identifica cómo en *Rayuela* abundan los préstamos a textos preformulados, que quedan neutralizados por su complementariedad [...] o por traslaciones de sentido⁴¹⁰. Respecto a la inclusión de textos de diversa naturaleza en *Rayuela* Yurkievich anota: Cortázar halla en el collage el procedimiento que le permite saciar su gula de lector de todas las literaturas⁴¹¹. Asimismo de la estructura de *Rayuela* Yurkievich remarca su división en tres partes, aunque estrictamente hace sólo una única mención a la tercera parte, y luego sólo se ocupa de las dos primeras. Yurkievich incurre en el siguiente equívoco: del total de ciento cincuenta y un capítulos, noventa y cinco son prescindibles⁴¹². Los capítulos de *Rayuela* son 155, siendo 56 los que se leen en la forma lineal y corriente, y 99 capítulos los que corresponden a los prescindibles.

Hay que decir además que este error Yurkievich lo transcribe y por tanto lo reitera en 2004, en la “Nota a esta edición” de las *Obras completas* para Galaxia Gutenberg⁴¹³.

Este conteo por parte de Yurkievich tiene como objetivo mostrar cómo la *textualidad movediza* de los capítulos y el “Tablero de

⁴¹⁰ Saúl Yurkievich. (1994). “El collage literario: genealogía de *Rayuela*”, *Op. cit.* p. 118.

⁴¹¹ Saúl Yurkievich. (1994). “El collage literario: genealogía de *Rayuela*”, *Ibidem.*, p. 119.

⁴¹² Saúl Yurkievich. (1994). “El collage literario: genealogía de *Rayuela*”, *Ibidem.*, p. 118.

⁴¹³ Saúl Yurkievich. (2004^a). “Nota a esta edición” en: Julio Cortázar. (2004^a). *Novelas II. Obras completas*. tomo III. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores. Edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri. pp. 32-33.

*dirección” confirma rotundamente la estructura collage de Rayuela*⁴¹⁴, declara Yurkievich. Y así Yurkievich pasa a poner en relevancia cómo en la lectura de *Rayuela* que hace uso del “Tablero de dirección” acontece la omisión del capítulo cincuenta y cinco,⁴¹⁵ que inicialmente integra la serie de los imprescindibles⁴¹⁶. A este ingenioso recurso de Cortázar mediante el que el capítulo 155 “desaparece” (cuando en realidad su contenido se distribuye en el capítulo 129 y en el capítulo 133 de los capítulos prescindibles) Yurkievich le confiere un sentido negativo:

Relativizada a tal extremo la noción de capítulo, éste queda reducido a abalorio capaz de integrar cualquier enhebrado o taracea que puede ser colocada en cualquier encajamiento, que puede incorporarse a diferentes conjuntos de integración relativa y cambiable.

(Yurkievich: 1994, p. 118)

Discrepo de esta interpretación de Yurkievich que otorga un enfoque negativo a la *textualidad movediza* de los capítulos de *Rayuela* porque no hay tal condición *relativa y cambiable*. Cortázar prevee minuciosamente su acomodo (cuestión que se evidencia en la

⁴¹⁴ Saúl Yurkievich. (1994). “El collage literario: genealogía de *Rayuela*”, *Ibidem.*, p. 118.

⁴¹⁵ En el apartado anterior también he citado cómo Alegría subraya que esta *desaparición* del capítulo 55 en la lectura de *Rayuela* siguiendo el “Tablero de direcciones”: *el otro se lee combinando los capítulos de acuerdo con el “Tablero” y perdiendo en el proceso el capítulo 55.*

Fernando Alegría. (1992). “*Rayuela*: o el orden del caos” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos, p. 720.

⁴¹⁶ Agrega además: *la alterabilidad del orden y la prescindencia se hacen extensibles a cualquier capítulo.*

Saúl Yurkievich. (1994). “El collage literario: genealogía de *Rayuela*”, *Ibidem.*, p. 118.

correspondencia que Cortázar sostiene con Francisco Porrúa y que en la sección siguiente de esta investigación se detalla) y además, hay que aclarar que esta lúdica omisión del capítulo 55 no acontece en su totalidad. Si bien es cierto que como tal ya no figura en el “Tablero de dirección”, el capítulo 55 no desaparece, se transforma: porque en la lectura de *Rayuela* que sigue el “Tablero de dirección” el contenido narrativo del capítulo 55 queda distribuido y enhebrado en dos capítulos, el capítulo 129 y el capítulo 133. Cuestión que no especifica Yurkievich.

Finalmente Yurkievich concluye este estudio como sigue: *Rayuela consume la aclimatación del collage a la narrativa en lengua española. Nutrida es la lista de narradores hispanoamericanos tributarios de este modelo; ella crece sin cesar*⁴¹⁷.

Otra de mis discrepancias hacia Yurkievich reside en que se sirve del marco conceptual de Cortázar, específicamente de las nociones de *figura*, *imagen calidoscópica* e *imago mundis* (aunque Yurkievich es de los teóricos que la reemplaza por *imago mundi*) y todas estas nociones las vierte en el concepto de *collage* que es el fundamento teórico sobre el que Yurkievich sostiene un notable número de sus estudios.

Tal es esta recurrencia endémica en Yurkievich, y aquí mi principal discrepancia, que incluso hace de la noción de *collage* una concomitancia con *Rayuela* al punto que en dos diferentes estudios

⁴¹⁷ Saúl Yurkievich. (1994). “El collage literario: genealogía de *Rayuela*”, *Op. cit.* p. 120

incurre literalmente en la misma definición: en una delimita la noción de *collage* y en la otra, engloba la noción de *Rayuela*. Me refiero al estudio “Los avatares de la vanguardia”⁴¹⁸ y a “Salir a lo abierto”⁴¹⁹.

⁴¹⁸ En el siguiente pie de página transcribo el ejemplo.

Saúl Yurkievich. “Los avatares de la vanguardia” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 48, núm. 118-119, (enero-junio 1982). pp. 351-366.

⁴¹⁹ Saúl Yurkievich. (1994). “Salir a lo abierto” en: *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Editorial Anaya & Mario Muchnik. pp. 11-23.

En la medida que mi objeto de estudio sobre la poética de la imagen en la escritura de Cortázar atañe directamente a *Rayuela*, más que a la noción de *collage*, opto por transcribir aquí primero la cita de “Salir a lo abierto” porque ahí el sujeto de estudio de Yurkievich es *Rayuela*. La cita transcrita es demasiado larga y por ello he preferido subrayar las palabras clave que en “Los avatares de la vanguardia” Yurkievich sustituye: entonces en lugar de la palabra *Rayuela* aparece la palabra *collage*; hay otras variantes de palabras en la redacción que no interesan al objeto crítico de mi observación: hacer patente que en Yurkievich es la noción de *collage* la que gobierna su texto y que en ambos estudios se mantiene intacta.

La cita es como sigue:

Rayuela pone en funcionamiento una retórica descompuesta, una contrarretórica que la descompagina para permitir la irrupción desestructurante de los otros discursos, de los antagónicos; suscita un smog semántico, una polución de acontecimientos verbales de valor indeciso que desdibujan lo literario, que los disuelven en los otros discursos o que lo difunden demasiado, que lo generalizan impidiendo su identificación. Así, la lengua ya no lamina, ya no alisa lo real unificándolo con la escritura uniforme; evidencia su disparidad, su rivalidad, su discontinuidad. Al fin, el collage testimonia acerca de las condiciones de ligazón y de ruptura de toda palabra viva, de toda experiencia en vivo. La obra no funciona ya como totalidad autosuficiente, como una correspondencia de partes que siempre remiten al todo; de textura ahora mixta, estrellada y estallada, se deja invadir por las otras inscripciones, por la bullanga colectiva, por el fragor del extratexto, por el ruido de fondo. Se vuelve manifiestamente encrucijada intertextual, travesía de distintos vectores simbólicos, campo de contienda ideológica, mundo tumultuoso, de integración precaria.

Saúl Yurkievich. (1994). “Salir a lo abierto” en: *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Editorial Anaya & Mario Muchnik. p. 20.

El collage pone en funcionamiento una retórica descompuesta, una contrarretórica; abre el texto a la irrupción desestructurante de los otros discursos, de los antagónicos; suscita una polución de acontecimientos verbales de valor indeciso que desdibuja lo literario, que lo disuelve en los otros discursos o que, al generalizarlo, impide su identificación. La lengua ya no lamina, ya no alisa lo real; evidencia su disparidad, su rivalidad, su discontinuidad. El collage testimonia acerca de las condiciones de ligazón y de ruptura de toda palabra viva. El texto se desenuncia por exceso de enunciados y por multiplicación de autoría. La obra no funciona ya como totalidad autosuficiente, como una correspondencia de partes que siempre remiten al todo; de textura ahora mixta, estrellada y estallada, se deja invadir por las otras inscripciones, por la bullanga callejera, por el fragor del extratexto, por el ruido de

Hay que decir, a modo de contexto, que en “Los avatares de la vanguardia” Yurkievich aborda la *vertiente renovadora del modernismo y su prolongación en la vanguardia*⁴²⁰ de la poesía latinoamericana: así, la obra de Darío, Lugones, Herrera y Reissig, Huidobro, Vallejo y Neruda, son el objeto de estudio de Yurkievich.

En “Salir a lo abierto” Yurkievich historia la producción literaria de Cortázar. Distingue *dos textualidades en pugna*⁴²¹ en la escritura de Cortázar, a saber: *la abierta de las narraciones y la cerrada de los cuentos*. [...] *El cuento se cierra hacia su inherencia literaria, la narración se abre a la trascendencia mundana*⁴²². Estas nociones de *obra abierta*⁴²³ y la concepción del cuento como *un ciclo perfecto* [...] *la esfera tiene que cerrarse*⁴²⁴ son propuestas por Cortázar. En “Algunos aspectos del cuento”⁴²⁵ o en “Del cuento breve y sus alrededores”⁴²⁶ Cortázar alude a la narrativa del cuento en comparación y por contraste con la narrativa de la novela, pero no me parece que las sitúe en *pugna* como lo plantea Yurkievich. Además,

fondo. Se vuelve manifestamente encrucijada intertextual, travesía de distintos vectores simbólicos, campo de contienda ideológica, integración precaria. En el collage, la heterogeneidad es la estrategia de su constitución como módulo.

Saúl Yurkievich. “Los avatares de la vanguardia” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 48, núm. 118-119, (enero-junio 1982). pp. 355.

⁴²⁰ Saúl Yurkievich. (1982) “Los avatares de la vanguardia”, *Op. cit.*, p. 359.

⁴²¹ Saúl Yurkievich. (1994). “Salir a lo abierto” *Op. cit.*, p. 11.

⁴²² Saúl Yurkievich. (1994). “Salir a lo abierto” *Ibidem.*, pp. 11 y 21.

⁴²³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, pp. 412-413.

⁴²⁴ *Cfr.* Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, p. 29.

⁴²⁵ Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento” en: *Obra crítica. Obras completas*. tomo VI. Barcelona: Editorial Galaxia Gutemberg. Círculo de lectores. Edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri. Prólogo de Saúl Sosnowski. pp. 370.-386. El ensayo data de 1963.

⁴²⁶ Julio Cortázar. (1992b). “Del cuento breve y sus alrededores” en: *Último Round*. tomo I. México: Siglo XXI Editores. pp. 59-82.

Yurkievich refiere sólo este último ensayo de Cortázar, señalando: *su preceptiva está expuesta en el ensayo “Del cuento breve y sus alrededores”, donde insiste en la autosuficiencia y en la esfericidad*⁴²⁷. Al respecto, en el capítulo siguiente de mi tesis planteo cómo Cortázar hace de la poética del cuento uno de los fundamentos epistemológicos con que él mismo estructura *Rayuela*.

Yurkievich plantea la siguiente tesis: *la cuentística es la obra vertebral de Julio Cortázar*⁴²⁸, pero a su vez aclara: *no es la producción propiamente cuentística la que nos permite conocer a Cortázar, [...] es en las otras narraciones donde puede desplegar [...] la apertura al mundo multívoco, a la polifonía exterior o a la palabra proliferante*⁴²⁹.

Entonces Yurkievich caracteriza estas *narratividades* de Cortázar del modo que sigue: distingue la naturaleza de los *protorrelatos [...] este fabular sin historiar (Historias de cronopios y de famas)*⁴³⁰; identifica la *estética de lo inacabado, discontinuo y fragmentario [...], ese mosaico simultaneísta*⁴³¹ de las *novelas collage (Divertimento, Rayuela, 62 Modelo para armar, Libro de Manuel*⁴³²); y reconoce el *montaje de la diversificación*⁴³³ [...], el *mosaico*

⁴²⁷ Saúl Yurkievich. (1994). “Salir a lo abierto” *Op. cit.*, p. 15.

⁴²⁸ Saúl Yurkievich. (1994). “Salir a lo abierto” *Ibidem.*, p. 16.

⁴²⁹ Saúl Yurkievich. (1994). “Salir a lo abierto” *Ibidem.*, pp. 16-17.

⁴³⁰ Yurkievich aclara: *este tipo de relato se instala en una zona incierta desde el punto de vista de la atribución genérica.*

Saúl Yurkievich. (1994). “Salir a lo abierto” *Ibidem.*, p. 17.

⁴³¹ Saúl Yurkievich. (1994). “Salir a lo abierto” *Ibidem.*, pp. 17 y 19.

⁴³² Especialmente Yurkievich se centra en el *Libro de Manuel* en las *variantes espaciales y tipográficas*, en suma en la *diagramación* con la que Cortázar efectúa un *montaje cinematográfico [...] que desplaza el conjunto cerrado de la obra literaria hacia el espacio verbal abierto.*

Saúl Yurkievich. (1994). “Salir a lo abierto” *Ibidem.*, pp. 21-22.

⁴³³ Saúl Yurkievich. (1994). “Salir a lo abierto” *Ibidem.*, p. 17.

caleidoscópico, en suma, *la miscelánea de los libros-almanaque (La vuelta al día en ochenta mundos y Último round)*. Yurkievich resume: *Mediante el collage, todo halla cabida.*⁴³⁴

En 1994 aparece la *Obra crítica* de Cortázar organizada en tres volúmenes que compilan respectivamente, *La teoría del túnel* (1947), edición a cargo de Yurkievich; la obra crítica anterior a *Rayuela* (1963), edición de Jaime Alazraki; y la obra crítica posterior a *Rayuela*, a cargo de Saúl Sosnowski⁴³⁵.

Los dos textos de Yurkievich que acompañan a *Teoría del túnel* de Cortázar se han convertido para la crítica de la crítica en una referencia imprescindible. Y son en mi investigación, criterios fundamentales. En la nota preliminar⁴³⁶ a *Teoría del túnel* —que funciona como presentación general a los tres tomos en Alfaguara de la *Obra crítica*—, Yurkievich efectúa dos observaciones que se convierten en directrices en mi investigación. En la primera de ellas comenta:

Estos escritos constituyen un complemento imprescindible de los propiamente literarios porque explicitan las concepciones y valoraciones que rigen la génesis de la literatura cortazariana.

⁴³⁴ Saúl Yurkievich. (1994). “Salir a lo abierto” *Ibidem.*, p. 19.

⁴³⁵ Yurkievich expone en el texto preliminar que aparece en *Teoría del túnel* y que hace de nota de presentación a los tres volúmenes: *Rayuela es la línea divisoria entre los otros dos volúmenes de obra crítica de Julio Cortázar. Ambos se proponen reparar el inconveniente y el desorden ocasionados por la dispersión de los textos en muy diversas y distantes publicaciones.*

Cfr. Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. en: *Obra Crítica / I*. Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich. pp. 7-8.

⁴³⁶ Saúl Yurkievich. (2005^a). *Op. cit.*, p. 7-9.

Permiten completar la figura de Cortázar, recuperar otras facetas de ese maravilloso poliedro que es su obra íntegra, conocer mejor al hombre que estas páginas trasuntan enteramente.

(Yurkievich: 2005^a, p. 7)

Y en la segunda, observa:

Teoría del túnel [...] explicita y justifica la poética que está implícita en su novelística y por su carácter preliminar, [...] muestra que la práctica del género en Cortázar está antecedida por una minuciosa formulación teórica. Gran parte de este bagaje reflexivo será luego incorporado a Rayuela.

(Yurkievich: 2005^a, p. 8)

Por su parte en “Un encuentro del hombre con su reino”⁴³⁷ Yurkievich hace un minucioso desglose de los contenidos expuestos en la *Teoría del túnel* por Cortázar. Pero además Yurkievich postula cómo *Teoría del túnel* es el *ideario* que precede a *Rayuela*: *Aún con escasa experiencia de novelista, Cortázar empieza por especular en torno de una teoría novelesca a la vez recapitulativa y operativa*⁴³⁸ Yurkievich agrupa en una *premisa*, en una *convicción* y en un *precepto* la *empresa novelesca* de Cortázar. El problema es que ante el lector común no se le indica que dichas enunciaciones son de Cortázar. Por esta razón aquí acotó las referencias a pie de página:

La empresa novelesca de Cortázar comporta el desafuero de lo literario. [...] Para acometer esta tarea [...] se basa en una

⁴³⁷ Saúl Yurkievich. (2005^a). “Un encuentro del hombre con su reino” *Op. cit.*, pp. 15-30.

⁴³⁸ Saúl Yurkievich. (2005^a). “Un encuentro del hombre con su reino” *Ibidem.*, p. 20.

premisa —la condición humana no se reduce a lo estético⁴³⁹—, en una convicción —el lenguaje puede enunciar inmediata y enteramente lo humano⁴⁴⁰— y en un precepto —la literatura debe manifestarse como el modo verbal del ser del hombre⁴⁴¹.

(Yurkievich: 2005^a, p. 22)

Yurkievich identifica la noción de *novela-poema* de Cortázar y se centra en la atención que pone Cortázar en *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont y en *Una temporada en el infierno* de Rimbaud. De lo determinante que fue Rimbaud para Cortázar señala: *Rayuela es su Saison en enfer y el culto a Rimbaud condiciona por igual su actitud de vida como su relación con la escritura, el afecto y el efecto que para Julio son la misma cosa⁴⁴²*. Asimismo, Yurkievich identifica cómo Cortázar hace además de la noción de novela en *Teoría del túnel*, una *proyección filosófica⁴⁴³: concibe la novela como exploración epistemológica, quiere volverla portadora de los interrogantes últimos acerca del sentido y el destino⁴⁴⁴*. En suma, Yurkievich justifica la tentativa de Cortázar desde los argumentos del propio Cortázar: *La novela debe ser para Cortázar una acción existencial [...]. Su poética más que un (sic.) estética consiste en una mayéutica; aspira a conjugar surrealismo[...]con existencialismo [...]y culmina en un humanismo que no reconoce límites a la posibilidad humana⁴⁴⁵*.

⁴³⁹ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, p. 62.

⁴⁴⁰ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Ibidem.*, p. 63.

⁴⁴¹ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Ibidem.*, p. 67.

⁴⁴² Saúl Yurkievich. (2005^a). “Un encuentro del hombre con su reino” *Ibidem.*, p. 26

⁴⁴³ Saúl Yurkievich. (2005^a). “Un encuentro del hombre con su reino” *Ibidem.*, p. 27.

⁴⁴⁴ Saúl Yurkievich. (2005^a). “Un encuentro del hombre con su reino” *Ibidem.*, p. 27.

⁴⁴⁵ Saúl Yurkievich. (2005^a). “Un encuentro del hombre con su reino” *Ibidem.*, p. 29.

Me permito una larga transcripción que corresponde a la conclusión de Yurkievich. Me parece que hace patente el recurso puntual de Yurkievich por mostrar una *genealogía* integral en la obra de Cortázar, que se sostiene en *Teoría del túnel* del modo que sigue:

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 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 juicioso y minuciosamente concebido por un texto preliminar que lo explica y justifica.

(Yurkievich: 2005^a, pp. 29-30)

En suma, la mayor contribución de Yurkievich la sitúo en la tarea ejemplar que tuvo en el cuidado de la edición de la obra inédita de Cortázar; quehacer interrumpido por su trágico deceso. Y su otra gran aportación la centro en los estudios que acompañan la *Obra crítica* de Editorial Alfaguara recién referidos y los estudios que aparecen en la *Obras Completas de Julio Cortázar* ⁴⁴⁶ de la Editorial Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.

⁴⁴⁶ Saúl Yurkievich. “Nota a esta edición” en: Julio Cortázar. (2004^a). *Novelas II. Obras completas*. tomo III. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de

Debo decir que mis anotaciones críticas al estilo de Yurkievich en otros estudios aquí referidos, no competen a su valor y al contenido crítico de los mismos. Mi crítica en sí reside a que a menudo dicho estilo característico de Yurkievich, en el que tiende a un encabalgamiento metafórico o a una enumeración adjetival⁴⁴⁷; o a la pérdida de distanciamiento con la voz y con el marco conceptual de Cortázar⁴⁴⁸, opaca el sentido de su interpretación. También mi crítica se centra cuando las argumentaciones de Yurkievich afectan el sentido primigenio de una noción de Cortázar.

lectores. Edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri. Prólogo de Julio Ortega. p.39.

⁴⁴⁷ Recurro a muestrear algunos ejemplos: *En Cortázar [...] sus luchas con la hidra literatura, hidra por supuesto policéfala, alternativamente prepondera la cabeza que acata o [...]cabeza que se extrovierte hacia una realidad efervescente, mudadiza, incidental, excitante, catastrófica, cabeza de la presencia y cabeza de la ausencia, cabeza lírica y cabeza épica, cabeza inmemorial y cabeza histórica, [...] cabeza de la oscurvidencia y cabeza de la clarividencia, cabeza esotérica/cabeza exotérica, cabeza poética/ cabeza política.*

Saúl Yurkievich. (1994). "Salir a lo abierto" *Op. cit.*, p. 11.

Delirante descarte del pensamiento abstracto, volatilizador de lo sensorial, aplanador de lo cualitativo, el frenesí bestial restablece la percepción inmersa, participante, precodificada, precategórica, prelógica: no logos sino neuma, no sema sino soma, semen.

Saúl Yurkievich. (1992). "Eros ludens" en: Julio Cortázar. *Rayuela. Edición Crítica. Op. cit.*, p. 764.

⁴⁴⁸ Los ejemplos son abundantes, pero me limito a algunos. En la conclusión de "La pujanza insumisa" se lee:

Cortázar trama la historia de Rayuela para zafarse de la historia, [...] para alcanzar el espacio donde sopla el viento primordial que viene de abajo y de adentro, donde lo diverso y lo disperso acceden a la concordante condición de figura.

Saúl Yurkievich. (1992). "La pujanza insumisa" en: Julio Cortázar. *Rayuela. Edición Crítica. Ibidem.*, p. 674.

En las citas aquí transcritas el subrayado es mío: las nociones empleadas pertenecen a Cortázar y aparecen respectivamente en los capítulos 93, 67 y 109 de *Rayuela*. No es que discrepe de su uso, el problema es que Yurkievich las inserta en párrafos donde incluso viene de entrecomillar una frase de Cortázar y por ende, al situar estas referencias sin ningún marcador que las distinga dentro sus enumeraciones, sucede que la noción pierde un contexto referencial y pasa a parecer una noción que le pertenece a Yurkievich.

Por el contrario, subrayo la “Nota preliminar” a *Teoría del túnel* y “Un encuentro del hombre con su reino”⁴⁴⁹ como las aportaciones en las que Yurkievich asoma con espléndido rigor académico.

⁴⁴⁹ Saúl Yurkievich. (2005^a). “Un encuentro del hombre con su reino” *Op. cit.*, pp. 15-30.

0.1.5.4

MARIO GOLOBOFF

En su estudio “El *hablar con figuras* de Julio Cortázar”⁴⁵⁰, Mario Goloboff delimita su corpus de análisis a los capítulos 82, 79, 115, 141 y 97⁴⁵¹ de *Rayuela* y a extractos de los monólogos de Persio, protagonista de *Los premios*. Hay que decir que Goloboff inscribe su marco conceptual en la teoría de la literatura de los formalistas rusos respecto a la denominación de *ritmo* y al análisis del mismo no sólo en la producción poética sino en la narrativa, y específicamente, desde la perspectiva y las aportaciones de Tinianov (que Goloboff luego iguala con los futuros estudios de Benveniste), además de Schlovsky, pero, sobre todo, diferenciándolas de la concepción de *ritmo* meramente fónica o acústica de Tomachevski y Brik:

Fue, empero, Tinianov [...] quien reparó de una manera definitiva en las diferencias existentes entre lo corporal del ritmo [...] y lo meramente auditivo.[...]Destacó el carácter paritariamente literario de algunos signos no fónicos en literatura[...], la composición gráfica de ciertos poemas, [...] con ello revelaba Tinianov el carácter significativo de la composición visual [...]. A partir de allí no le resultaría ya difícil subvertir las antiguas ideas sobre el ritmo, y presentar la suya como la de una disposición más espacial que temporal, más óptica que acústica.

(Goloboff: 1986, pp. 242-243)

⁴⁵⁰ Mario Goloboff*. (1986). *El “hablar con figuras” de Cortázar*. en: CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES. Université de Poitiers. *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. (1986). tomo I. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Espiral Hispano-americana. pp. 241-255.

*nota: En la edición el apellido del autor aparece como (*sic.*) Gonoboff.

⁴⁵¹ Me he permitido clasificarlos por el orden de importancia que les conceden en y para sus argumentaciones.

La preeminencia que da Goloboff a la composición visual con base a su marco teórico que aquí expongo, otorga a mi investigación un respaldo teórico que legitima el carácter espacial de la noción de *figura* en la obra de Cortázar y brinda a mi análisis posibles herramientas para abordarla. Es así como Goloboff da pie a un recuento teórico y enseguida expone la *hipótesis* que rige su estudio:

Es pues en su resultado gráfico donde vamos a percibir el ritmo que en literatura puede manifestar una determinada producción, y es a través de ese ritmo (ahora observado espacialmente) como nosotros mismos buscaremos, en la actividad de la lectura, los pasajes entre lo que una voluntad escribe y lo que una cierta disposición dibuja. Diremos entonces que esos movimientos que advertimos en el ordenamiento de los significantes son sin duda movimientos también significantes. [...] Es con este enfoque que examinaremos la hipótesis de que en Rayuela sea el ritmo el elemento generador y el más importante de todos aquellos que integran su organización, los que, sin dejar de estar presentes, aparecen subordinados a él.

(Goloboff: 1986, pp. 243-244)

A continuación Goloboff, ilustra en *Rayuela* el doble movimiento: el del ejercicio de la lectura que el lector ejecuta paralelamente al sistema de desplazamiento al que *Rayuela* obedece por el diseño de su espacio gráfico:

Así el conjunto de la novela se presenta como un sistema de desplazamiento [...] influido por [...] el ritmo. Eso explica que

en otros órdenes [...] considerados temáticos encontremos diversos tipos de desplazamientos: entre lugares geográficos, entre sitios metafísicos, entre personajes femeninos, etc. Lo que en el campo gráfico se plantea como un allá, un acá, un otros lados, es lo que en el plano de actividad de lectura se ejecuta [...] en esos traslados, [...] en el en apariencia inocente hecho de saltar de un lado a otro reconstituye el elemento fundamental de la novela, el ritmo. [...]

Entre su decir y su escribir, diremos que Rayuela ofrece [...] un modelo de constitución de sí misma: son sus propios traslados los que se encuentran explicitados en este modelo.

(Goloboff: 1986, p. 246)

Ahora bien, habiendo especificado el enfoque teórico de Goloboff, y la reciente delimitación conceptual que realiza (*desde este punto de vista, la idea de ritmo aparece profundamente ligada a la noción de forma*⁴⁵²), no resulta extraño que Goloboff recurra a reflexiones sobre la relación entre el contenido y la forma; y además, la preeminencia de esta última como sigue: *Convengamos entonces en que no puede ser el tema sino el dibujo del tema el que conduce y conforma esta novela*⁴⁵³.

Goloboff retoma la noción espacial de *ritmo* de Tinianov que es como sigue: *la composición gráfica tiene su propio significado. [...] Con el desmantelamiento de la gráfica habitual emergen imágenes sonoras y motrices que se interponen entre grafema y significado [...]* ⁴⁵⁴, y emplea esta noción no sólo para situar *Rayuela* en el contexto

⁴⁵² Mario Goloboff. (1986). *El "hablar con figuras" de Cortázar. Op. cit.* p. 243.

⁴⁵³ Mario Goloboff. (1986). *El "hablar con figuras" de Cortázar. Op. cit.* p. 251.

⁴⁵⁴ Mario Goloboff. (1986). *El "hablar con figuras" de Cortázar. Op. cit.* p. 248.

de la novela contemporánea sino en la tradición poética de los futuristas:

Acá, simplemente, queremos señalar que su distribución espacial la conecta con la novela poética, que ella misma pretende ser. [...] Porque lo que conviene destacar es que, por encima de las propuestas expresas del narrador, de Morelli o de los personajes, es el dibujo de esta novela lo significativo.

(Goloboff: 1986, p. 248)

Goloboff compara y contrasta la noción de figura en *Los premios*⁴⁵⁵ y *Rayuela* asentando: *El cambio que se produce en el pasaje de Los premios a Rayuela no radica pues en la aparición de una programática, sino en su concreción: la primera hablaba de figuras, pero con figuras sólo habla esta última.*⁴⁵⁶ Es a partir de aquí que Goloboff vincula y luego iguala la noción de *ritmo*, que es el eje argumental de su estudio, con la noción de *figura*. No obstante nunca justifica esta correspondencia que establece más allá de situar el concepto de *ritmo* en el ámbito espacial, territorio inherente a la noción de *figura*:

*Esta preocupación por el dibujo aparecía de modo más programático en la novela de Julio Cortázar anterior a Rayuela, Los premios*⁴⁵⁷. *En ella, y a través de las meditaciones de Persio, se advertía la búsqueda de una figura que trascendiera en otra lengua, [...] Recordemos cómo se*

⁴⁵⁵ El propio Cortázar en la entrevista/ensayo con Luis Harss y posteriormente en la entrevista con González Bermejo puntualiza en *Los premios* el punto de partida sobre la noción de *figura*.

⁴⁵⁶ Mario Goloboff. (1986). *El "hablar con figuras" de Cortázar. Op. cit.* p. 251.

⁴⁵⁷ [Cortázar] *trabaja, [...] con los propios elementos del lenguaje escrito, tanto más cerca del dibujo que de la voz, como la misma búsqueda de Persio nos lo hace sentir.* Mario Goloboff. (1986). *El "hablar con figuras" de Cortázar. Op. cit.* p. 250.

manifestaba en Persio la necesidad de un ritmo puramente espacial hasta el punto de asignar figuras al vocabulario, dibujos a las letras y a las palabras.

(Goloboff: 1986, p. 250)

Luego Goloboff se centra en el capítulo 82 de *Rayuela* porque es ahí donde sitúa las reflexiones de Cortázar sobre las nociones de *ritmo* y *figura* como recursos de escritura. Goloboff plantea la existencia de una *búsqueda anecdótica* en *Rayuela*, concepto que Goloboff vuelve intermediario entre lo que él nomina *búsqueda expresa* y *búsqueda tácita* en la novela⁴⁵⁸. Para ello, hace uso también del capítulo 82 de *Rayuela* y del marco conceptual funcionalista ruso que expuso líneas atrás:

En esta generación está contenido el secreto de la figura: la figura puede ser la escritura misma que se dibuja. [...]

Hablar con figuras es, ya está claro, escribir. Pero escribir no es hablar. En la franja donde esta diferencia se instala y se nutre es donde se lee el sentido de Rayuela.

(Goloboff: 1986, pp. 253-254)

En suma, Goloboff traza una exposición de la teoría literaria rusa que él vincula con dos nociones elementales del marco conceptual de Cortázar: la noción de *ritmo* y la noción de *figura* comparando cómo esta última se manifiesta en dos de sus novelas, *Los premios* y *Rayuela*. Hay que notar por tanto, que pese al título del estudio, la noción elemental es la de *ritmo*:

⁴⁵⁸ Mario Goloboff. (1986). *El "hablar con figuras" de Cortázar*. *Op. cit.* p. 252.

En Rayuela, el carácter preponderante que asume el ritmo no deja de ser también expresamente marcado [en el capítulo 82:] imposible una mención más detallada de los pasos de la escritura, de su carácter naciente, y de la paternidad del ritmo.

(Goloboff: 1986, p. 251)

0.1.5.5

DANIEL GONZÁLEZ DUEÑAS

*Las figuras de Cortázar*⁴⁵⁹ es un ensayo⁴⁶⁰ de Daniel González Dueñas de estilo poético propio de un escritor con su trayectoria literaria⁴⁶¹. De ahí que ciertos pasajes del texto y que el título de los apartados de su estudio sean casi en su totalidad, paráfrasis de Cortázar o una cita literal del mismo que aluden a algún aspecto de la noción de *figura*. Pero a su vez, González Dueñas agrega a su análisis del *tema de las figuras* un auténtico seguimiento de las fuentes externas de referencia que a su vez Cortázar hace a propósito de nociones que incorpora en su obra, sobre todo en *Los premios* y en *Rayuela*.

Por ejemplo, el sentido del *movimiento brownioideo* que aparece en el capítulo 34 de *Rayuela* hace que González Dueñas se remita a los estudios de Robert Brown (de ahí el apelativo científico del término), y además González Dueñas establece una analogía del *movimiento brownioideo* con la expresión *agitación molecular*⁴⁶² que Cortázar usa en su *Cuaderno de bitácora*.

⁴⁵⁹ Daniel González Dueñas. (2002). *Las figuras de Cortázar*. México: Editorial Aldus /CONACULTA.

⁴⁶⁰ Premio Nacional de Ensayo Literario José Revueltas 1998.

⁴⁶¹ Por ejemplo, en la reseña crítica que González Dueñas hace de la pieza dramática de Cortázar, *Nada a Pehuajó*, comenta:

Gina, la compañera de Franco, etérea golondrina desconocedora del aire que sostiene sus alas, exclama que le duele la cabeza.

Esta imagen de Gina es una evidente “adaptación” a la imagen que hace Oliveira en el párrafo final del capítulo 21 de *Rayuela*, presentado poéticamente a la Maga como una golondrina.

Daniel González Dueñas. (2002). *Las figuras de Cortázar*. *Op. cit.* p. 36.

Respecto a la obra de teatro de Cortázar recién comentada:

Cfr. Julio Cortázar. (1984). *Nada a Pehuajó (un acto)*. *Adiós Robinson*. México: Editorial Katún. Colección Imaginación y realidad, dirigida por José Luis Balcárcel.

⁴⁶² Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 511.

En suma, resulta enriquecedor cómo González Dueñas muestra que ninguna noción elegida por Cortázar en su obra está de más. Todas las nociones interactúan creando un tejido de relaciones alrededor de la noción de *figura*. El problema, considerando que el estudio de González Dueñas es un ensayo y no una edición anotada, es que resulta también un tanto oneroso para el lector seguir una exposición histórica del desarrollo de algún concepto, por ejemplo, el del *movimiento browniano* que comienza en el siglo XIX con Brown y le sigue por pleno siglo XX con Einstein, von Smoluchowski, Perrin, Markov, Rasch, Choppin y finalmente con Wiener y sus estudios. Además de sus variaciones al concepto de *procesos estocásticos*⁴⁶³. Todo ello, para volver al texto del capítulo 34 de *Rayuela* donde el propio protagonista, Oliveira, le explica sencillamente a la Maga, dentro de su monólogo interior, lo que es un *movimiento browniano*.

A pesar de esta observación que hago, el estudio de González Dueñas tiene el mérito de interrelacionar en sus reflexiones distintos pasajes de la obra de Cortázar como principal evidencia de los argumentos que propone: *¿por qué no citar en el sentido de convocar una lectura integral no necesariamente contemplada en la multitud de lecturas críticas de una obra muy atendida, y quizá por ello invisibilizada?*⁴⁶⁴ González Dueñas sitúa por ello *Las figuras de Cortázar* en el ámbito de la crítica:

En ningún modo es el primer trabajo ni será el último en optar por una crítica menos comparativa que figurativa, menos sancionadora que intersticial.

⁴⁶³ Daniel González Dueñas. (2002). *Las figuras de Cortázar*. *Op. cit.* p. 28 y pp. 42-52, pp. 163-165.

⁴⁶⁴ Daniel González Dueñas. (2002). *Las figuras de Cortázar*. *Op. cit.* p. 14.

(González Dueñas: 2002. p. 19)

Y a su vez plantea el problema central que él ha identificado en la crítica cortazariana que lo precede: *acaso el tema por excelencia de Julio Cortázar (y a la vez el peor leído): el de las figuras*⁴⁶⁵.

Así pues, este recurso de González Dueñas por mostrar las teorías sobre las que Cortázar se basa, lo realiza también sobre el término de *conciencia analógica* que aparece expuesto en el capítulo 86 de *Rayuela*: González Dueñas presenta las correspondientes teorías en este caso, de Pauwels y Bergier.⁴⁶⁶ Nombro por tanto a algunos de los autores o creadores de distinta índole que desfilan en este estudio; algunos de ellos por ser mencionados por Cortázar y otros, son una base argumental de González Dueñas: Boecio, Giordano Bruno, Bachelard, Watts, Borges, Buñuel, Bergman, Keats, Braudel, Onetti y Lezama Lima.

A la perspectiva crítica de la crítica hacia la obra de Cortázar, González Dueñas dedica el apartado “La informalizable interpretación de las figuras”⁴⁶⁷, capítulo del que hay que señalar dos aspectos: en primer lugar, gran parte de su discrepancia con algunos textos críticos que lo preceden, por ejemplo, el de Barrenechea o el de Goloboff, se debe en gran parte a que González Dueñas descontextualiza la reflexión del crítico que critica, incluyendo la cita que transcribe. Veremos un caso similar más adelante con Lázsló Scholz. En segundo lugar,

⁴⁶⁵ Daniel González Dueñas. (2002). *Las figuras de Cortázar*. Op. cit. p. 27.

⁴⁶⁶ Cfr. Daniel González Dueñas. (2002). *Las figuras de Cortázar*. Op. cit. pp. 162-169.

⁴⁶⁷ Cfr. Daniel González Dueñas. (2002). *Las figuras de Cortázar*. Op. cit. pp. 53-60.

González Dueñas es de los estudiosos que, a causa del estilo propio de Carlos Fuentes en su estudio “*Rayuela: la novela como caja de Pandora*”⁴⁶⁸ confunde la voz de Cortázar con la de Fuentes, atribuyendo por tanto a este último lo que en efecto, es una idea expuesta por Cortázar a Luis Harss en la entrevista “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica”⁴⁶⁹.

De modo que la resolución final de González Dueñas sobre la noción de *figura* abordada por Carlos Fuentes pierde su vigencia:

Captar la noción de modo integral resulta menos arduo para un novelista (es decir, alguien que no “trata” a la forma y al fondo, sino es tratado por ambos como un todo indesligable). Así, Carlos Fuentes afirma: “Para des-escribir, Cortázar inventa un contralenguaje capaz, no de reemplazar las imágenes, sino de ir más allá de ellas, a las puras coordenadas, a las figuras, a las constelaciones de personajes”. Fuentes hace suya de inmediato esta exigencia activa; en cambio, aun los críticos más lúcidos no parecen capaces de ir sino hacia una interpretación pasiva.

(González Dueñas: 2002. pp. 53-54)

⁴⁶⁸ Carlos Fuentes. (1992). “*Rayuela: la novela como caja de pandora*” en: Julio Cortázar. *Rayuela* Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. *Op. cit.*, pp. 703-706.

Originalmente publicado en:

Carlos Fuentes (1964) *La nueva novela Latinoamérica (S/Cortázar: La caja de Pandora)*. en: La Cultura en México, suplemento del periódico Siempre núm. 128, (29 / julio / 1964). pp. VII y XIV-XV.

Carlos Fuentes (1967). “*Rayuela: la novela como caja de pandora*” en: *Mundo nuevo*, núm. 9, marzo 1967, pp. 67-69. (traducción de *La Quinzaine Littéraire*).

⁴⁶⁹ Cfr. Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica” en: Cortázar, Julio. *Rayuela. Edición crítica. Op.cit.*, pp. 691-692.

He transcrito esta cita en toda su extensión como muestra y respaldo de la observación crítica que realizo en el apartado “Recurrencias endémicas” sobre lo que acontece cuando no existe un idóneo distanciamiento crítico y se *confunde* la voz de Cortázar. Asimismo, vuelvo a sacar a colación este aspecto específico de Carlos Fuentes en el capítulo primero de esta tesis.

En cambio, una de las mejores contribuciones de González Dueñas y que nadie ha situado con el cuidado que él efectúa es el análisis de la noción de *grupo* a través de la obra de Cortázar: en la noción de *grupo* se deposita una de las formas más fidedignas de Cortázar en que la idea de *figura* se encarna. Y sobre todo, porque González Dueñas identifica la correspondencia que Cortázar establece entre la noción de *figura* (que en un período anterior aludía a ella en su forma plural) y la de *constelaciones*. De ahí que en el apartado “Constelaciones”⁴⁷⁰ González Dueñas explore sobre todo, la novelística de Cortázar, donde queda manifiesta esta fenomenología del grupo: por ejemplo, en *Los premios* y el grupo de pasajeros; en *Rayuela* y el *Grupo de la Serpiente*; el grupo de la *Zona* en *62. Modelo para armar*; en *Divertimento*, el *Vive como puedas*; el de la *Joda* en el *Libro de Manuel*. También González Dueñas se centra en aquel miembro del grupo que se convierte en *espectador* o *testigo* de esa *constelación humana*, este miembro además inviste la voz de narrador, como es el caso de Persio, Oliveira, “mi paredro”, el Insecto, “el que te dije” respectivamente en las novelas recién enumeradas.

⁴⁷⁰ Cfr. Daniel González Dueñas. (2002). *Las figuras de Cortázar*. *Op. cit.* pp. 53-60.

Esta inédita contribución de González Dueñas la completa precisamente porque entre los individuos representados, en primer término, por los narradores antes enumerados González Dueñas identifica el vínculo que Cortázar establece, de cada uno de estos individuos, en el desarrollo respectivo de cada novela, con una entidad colectiva: *Para Julio Cortázar, lo equívoco en el individuo se exorciza en lo colectivo: sólo la humanidad puede salvar al hombre*⁴⁷¹.

A pesar de que González Dueñas distingue la diferencia que Cortázar enuncia entre la noción de *figura* y la de *imagen* en el capítulo 116⁴⁷² de *Rayuela* comete el craso error de convertir en homónimas la noción de *imago mundis* y la de *imagen del mundo*. Cuestión que no es posible porque la declinación latina de *imago mundis* que González Dueñas conserva de la versión de *Rayuela* que consulta, no equivale en todo caso, a su traducción al español como *imagen del mundo*. Al respecto dedico todo un apartado en la segunda parte del presente estado de la cuestión.

Así, González Dueñas señala:

Decir “imagen” es aceptar la inmovilidad [...] y peor aún, resignarse a la fatalidad de la fijación. [...] Por el contrario, decir “figura” implica atisbar el continuo más allá de toda fijación ilusoria. [...] No “imagen del mundo”: figura del mundo. Un poema que merezca este nombre no tiene “imágenes” [...] sino figuras [...].

(González Dueñas: 2002. pp. 165-166)

⁴⁷¹ Daniel González Dueñas. (2002). *Las figuras de Cortázar*. *Op. cit.* p.76.

⁴⁷² *Acostumbrarse a emplear la expresión figura en vez de imagen, para evitar confusiones.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Op. cit.*, p.504.

En suma el error de interpretación de González Dueñas es doble. Consiste en primer lugar, en volver equivalentes la noción “a secas” de *imagen* y la supuesta traducción de *imago mundis* por *imagen del mundo*. Pero además, como ya comenté, *imago mundis* no significa en esta declinación latina *imagen del mundo*. González Dueñas no identifica, aun cuando él mismo cita el capítulo 109 esta entrañable correspondencia que Cortázar entabla, entre la noción de *figura* y la de *imago mundis*⁴⁷³.

⁴⁷³ ...y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, imago mundis...

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 533.

0.1.5.6

DAVI ARRIGUCCI JR.

En 1973 Davi Arrigucci Jr. publica *O escorpião encalacrado (a poética da destruição em Julio Cortázar)*⁴⁷⁴. En 2002 se difunde su traducción:⁴⁷⁵ *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. Ignoro la causa de la falta de difusión y sobre todo de la ausencia de un reconocimiento a este notable estudio; tal vez sea la frontera idiomática del portugués o por el título principal de su estudio, “*el alacrán atrapado*” que, en efecto, es homenaje a Cortázar aludiendo a una imagen del capítulo 28 de *Rayuela*⁴⁷⁶ y que Arrigucci Jr. especifica en el epígrafe inicial de su obra, pero quizá muchos pasan por alto. De hecho este estudio no aparece en la Bibliografía⁴⁷⁷ de la Edición crítica de *Rayuela* (1991) para la colección Archivos, que coordina Yurkievich junto a Julio Ortega. Sin embargo este estudio de Arrigucci Jr. sí está referido en la edición de *Rayuela* de Biblioteca Ayacucho⁴⁷⁸; en el anexo bibliográfico de la entrevista de González

⁴⁷⁴ Davi Arrigucci Jr., (1973). *O escorpião encalacrado (a poética da destruição em Julio Cortázar)*. São Paulo: Editora Perspectiva.

⁴⁷⁵ Davi Arrigucci Jr., (2002) *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. México: Editorial FCE. / U. de G. / UNAM. trad. Romeo Tello.

⁴⁷⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 28. *Op. cit.*, p. 170.

⁴⁷⁷ Aunque es cierto que se advierte como criterio de selección estudios exclusivos sobre *Rayuela*. El estudio de Arrigucci Jr. aborda otros aspectos de la obra de Cortázar (y de la de Borges) pero se centra o gira alrededor de *Rayuela*.

⁴⁷⁸ Julio Cortázar. (2004). *Rayuela*. Caracas: Editorial Biblioteca Ayacucho.

Me permití seleccionar esta edición de Biblioteca Ayacucho como obra de consulta básica de *Rayuela* misma porque está *basada en la segunda de la editorial Sudamericana (Buenos Aires 1978 sic.)*, cuya primera edición fue corregida por el propio autor, —y según lo reporta Biblioteca Ayacucho en “Criterio de esta edición”**— *se ha mantenido, hasta donde nos ha sido posible, la misma disposición tipográfica que guarda el original*. Además hago uso de esta edición para cotejar la “Cronología” y la “Bibliografía”.

* la segunda edición de *Rayuela* data de 1965.

** *Cfr.* Julio Cortázar. (2004). “Criterio de esta edición”. *Ibidem.*, p. XCIX.

Bermejo, *Conversaciones con Cortázar* (1978)⁴⁷⁹, edición al cuidado del propio Cortázar; y finalmente, Sara de Mundo Lo también lo recoge en su *Julio Cortázar. His work and his critics. A bibliography*⁴⁸⁰.

Mi interés y reconocimiento hacia el estudio de Davi Arrigucci Jr. es doble: en primer lugar, nadie como Arrigucci Jr. aprehende en su análisis la noción de *figura*. En segundo lugar, su estudio —*El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*— explicita la voluntad de identificar los principios fundamentales de una poética en Cortázar que, en su caso, Arrigucci Jr., delimita su investigación a lo que él denomina *destrucción*, pero que en el itinerario de la lectura de su estudio se comprende que es un espléndido trayecto por algunos aspectos del *eros* y *tanatos* de Cortázar. Además en sus conclusiones comenta:

La crítica es un enorme y probablemente vano esfuerzo por conquistar la unidad de la obra, perdida desde el instante en que comienza la destrucción por el análisis.

(Arrigucci Jr.: 2002, p. 423)

Hay que decir que *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar* está dividido en dos grandes apartados. En el primero de ellos Arrigucci Jr. gira en torno a cómo el jazz, la poesía y el juego se desempeñan como elementos fundamentales en la escritura de Cortázar para *este proyecto de construcción literaria*.⁴⁸¹ Asimismo Arrigucci Jr.

⁴⁷⁹ Gladis Anchieri. (1978). “Bibliografía” en: Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, pp. 149-190.

⁴⁸⁰ Sara de Mundo Lo (1985). *Julio Cortázar. His work and his critics. A bibliography*. Urbana, Illinois: Albatros. 274 págs.

⁴⁸¹ Davi Arrigucci Jr., (2002) *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar. Op. cit.*, p. 101.

dedica una sección de su estudio a situar la ascendencia literaria de Cortázar situándolo en el *linaje del [...] pre-romanticismo*, del simbolismo hasta los aspectos referentes al surrealismo; identifica además, el reconocimiento y deuda de Cortázar con Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud entre otros escritores de la literatura francesa y universal. Luego Arrigucci Jr. brinda un contexto general de “Cortázar y la narrativa hispanoamericana”⁴⁸² para luego dedicar en la última sección un estudio comparativo de las *convergencias y divergencias* entre la escritura de Borges y de Cortázar, situando al primero en la *estética* de lo que Arrigucci Jr. denomina “del círculo” y al segundo, en la “de la espiral”⁴⁸³ concluyendo:

Esa diferencia básica en relación entre el narrador y lo narrado señala no sólo dos modos distintos de narración, sino, fundamentalmente, dos visiones del mundo distintas. [...] Entre esta espiral que se arriesga y el círculo borgeano, la diferencia de la esperanza, la posibilidad del encuentro...

(Arrigucci Jr.: 2002, p. 254 y p. 266)

Es dentro de este contexto en el que Arrigucci Jr. presenta la noción de *figura* de Cortázar:

El término figura remite, en toda la obra de Cortázar, a una compleja unidad de sentido, entrañada en la propia visión de la realidad que tiene el autor.

(Arrigucci Jr.: 2002, p. 265)

⁴⁸² Cfr. Davi Arrigucci Jr., (2002) *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar. Op. cit.*, pp. 150-211.

⁴⁸³ Cfr. Davi Arrigucci Jr., (2002) *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar. Op. cit.*, pp. 213-266.

Y a continuación agrega:

Imagen desequilibradora de aquello que la costumbre acepta como real, en la figura encuentran el máximo desarrollo la porosidad del universo cortazariano y las extrañas relaciones de duplicidad en el campo psicológico. La visión figurada relaciona, lúdicamente, personas, cosas, acciones, lo cotidiano y lo imaginario, independientemente de las categorías lógicas que los separan y aíslan.

(Arrigucci Jr.: 2002, p. 265)

En la cita anterior Arrigucci Jr. une la noción de *figura* con otras dos nociones, el concepto de lo *fantástico* (*Imagen desequilibradora de aquello que la costumbre acepta como real...*) y el tema del *doble* (*en la figura encuentran el máximo desarrollo, [...] y las extrañas relaciones de duplicidad*) que ordinariamente la crítica literaria restringe al ámbito del análisis de los cuentos de Cortázar. Es decir, Arrigucci Jr. sigue al propio Cortázar quien, respecto al tema del doble, en la entrevista con Harss y luego en entrevista con González Bermejo entabla una correspondencia entre la noción del *doble* y la de *las figuras*⁴⁸⁴, y en estas dos entrevistas Cortázar explica además su experiencia personal de lo *fantástico* o de la vivencia de *las figuras*⁴⁸⁵.

⁴⁸⁴ Cortázar comenta:

Los dobles son como sus figuras, o más bien a la inversa, las figuras serían en cierto modo la culminación del tema del doble, en la medida en que se demostraría o se trataría de demostrar una concatenación, una relación entre diferentes elementos que, vista desde el criterio lógico, es inconcebible.

Luis Harss. (1992). "Cortázar (*sic.*) o la cachetada metafísica" en: Cortázar, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos. p. 699.

⁴⁸⁵ Ernesto González Bermejo, (1978). *Op. cit.* pp. 39-57 y 81-97.

Es importante señalar que Arrigucci Jr. hace una muestra representativa de la *visión figurada* antes referida mediante el relato de “Reunión” del modo que sigue: *insólitas articulaciones entre elementos dispares de repente, cobran sentido, coagulándose en una imagen significativa*⁴⁸⁶.

Aunque Arrigucci Jr. se refiere al relato de “Reunión” y a cómo la noción de figura se manifiesta en lo que Arrigucci Jr. denomina *visión figurada*, me parece importante destacar que su interpretación es extensible para aprehender el sentido de *figura* en la poética cortazariana:

Así, esa imagen intuitiva que compone la unidad a partir de lo fragmentario, [...] pero que acaba apuntando a la médula de la realidad, constituye una verdadera matriz de la visión del mundo y del arte de Cortázar. Convirtiéndose en principio formal de la poética cortazariana, la visión figurada encuentra en el salto analógico, responsable de la imagen poética, la ley fundamental de su juego de contactos insólitos y, en la técnica del montaje, un procedimiento ideal de aprehensión simultánea de un mundo fragmentario y caótico. Realizarla en la obra es lanzarse a una empresa literaria que se quiere trascender en cuanto literatura, rumbo a la realidad.

(Arrigucci Jr: 2002, pp. 265-266)

En la segunda parte de su estudio Arrigucci Jr. se centra en el análisis de la *nouvelle* “El perseguidor”, de “Las babas del diablo” —ambos

⁴⁸⁶ Davi Arrigucci Jr., (2002) *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar. Op. cit.*, p. 265.

reunidos en la colección de relatos *Las armas secretas*— y en *Rayuela*. Otro mérito de la investigación de Arrigucci Jr. reside en cómo desglosa, por ejemplo, con minucioso cuidado el capítulo 116 de *Rayuela* identificando paso a paso los aspectos relevantes que Arrigucci Jr. sitúa en el texto, con relación a la poética de Cortázar:

El comentario de Morelli a las citas remite a la noción medular de figura, cuya importancia en la obra de Cortázar ha sido reiteradamente señalada. Aquí, permite comprender cómo una visión de realidad y un principio de construcción literaria se vinculan inextricablemente. Situándose en un “otro tiempo” donde todo accede a la condición de figura, [...] el artista podría establecer una conexión entre los múltiples elementos de una realidad multifacética y heterogénea, los cuales potenciados como signos figurados, apuntarían a una visión trascendente del hombre. La figura se consumiría en una antropofanía, por así decirlo.

(Arrigucci Jr.: 2002, p. 388)

Entonces Arrigucci Jr. agrega: *Tal concepción se asemeja, de hecho, hasta cierto punto, a la interpretación figural de la realidad en la Edad Media, como escribió Auerbach.* Arrigucci Jr. se remite a *Mimesis*⁴⁸⁷ de Erich Auerbach.

Hay que decir al respecto que Davi Arrigucci Jr. comparte aspectos elementales con el estudio de Steven Boldy⁴⁸⁸ (y lo precede

⁴⁸⁷ Cfr. Erich, Auerbach. (1982). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* México: Editorial FCE. Trad. Eugenio Ímaz y I. Villanueva.

⁴⁸⁸ Cfr. Steven Boldy. (1980). *The novels of Julio Cortázar*. Cambridge University Press. pp. 82-83.

originariamente) y con el de Joan Hartmann⁴⁸⁹ (estudios que se verán en sus respectivas secciones) referentes a la noción de *figura* de Cortázar y su concomitancia con ciertos aspectos del arte medieval y de la teoría sobre *la interpretación figurada*⁴⁹⁰ de Erich Auerbach expuestas en *Mimesis* y en *Figura*.⁴⁹¹ También debo decir que respecto a *la interpretación figurada* de Erich Auerbach he presentado un análisis en el Anteproyecto de Defensa de la presente Tesis y que algunos elementos del mismo, han sido incorporados dentro de esta investigación en el siguiente apartado, el cual lo dedico a la noción de *imago mundis* de Julio Cortázar.

En suma, aunque Arrigucci Jr. pone en relación la *visión figurada* o *concepción figurada*⁴⁹² con el concepto de *la interpretación figurada* de Erich Auerbach, distingue sus paralelismos, pero remarca también su profunda diferencia:

La concepción figurada de Morelli, ligada también a un lenguaje paratáctico y fragmentario [...] excluye, no obstante, cualquier divinidad unificadora, dejando sin consumación la figura, como una potencialidad abierta a la búsqueda del eslabón final, que jamás se encuentra, aunque se crea entreverlo por momentos, en el propio plano de la tierra.

⁴⁸⁹ Cfr. Joan Hartmann. (1969). "La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar". *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 35, núm. 69, (abril-septiembre 1969). pp. 539-549.

⁴⁹⁰ *La interpretación figurada establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale a otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume. Los polos de la figura están temporalmente separados, pero ambos se sitúan en el tiempo, en calidad de acontecimientos o figuras reales.*

Erich Auerbach. (1998). *Figura*. Madrid: Editorial Mínima Trotta. p.99.

⁴⁹¹ Erich Auerbach. (1998). *Figura*. Madrid: Editorial Mínima Trotta.

⁴⁹² Son las dos expresiones de las que hace uso Davi Arrigucci Jr. para referirse a la aplicación de la *de figura* como recurso por parte de Cortázar.

(Arrigucci Jr.: 2002, p. 390)

En los siguientes dos apartados se correlacionará esta perspectiva aquí presentada de Davi Arrigucci Jr. con la de Boldy y con la de Hartmann.

0.1.5.7

STEVEN BOLDY

En 1980 Steven Boldy⁴⁹³ publica *The novels of Julio Cortázar*, un estudio en el que le dedica a la noción de *figura* el apartado “The emergence and articulation of impersonal force through the *figuras*”.

En primera instancia hay que destacar que para la interpretación de las *figuras* en *Rayuela* de Cortázar, Boldy se sitúa absolutamente en el lado de Buenos Aires, es decir, “Del lado de acá”, pero mirando hacia allá: *Oliveira increasingly comes to realize that his experiences in Paris are not a closed episode. In a sense, he is still there.* No es una cuestión que él determina: es la *situación* la que lo determina. Lo que deseo es precisamente remarcar lo que he desarrollado en contra de las “Recurrencias endémicas” de la crítica referente a que la mayoría se queda sólo del lado de París y en la historia amorosa de Oliveira y la Maga. Con Boldy sucede en este apartado lo opuesto: integra París a partir de Buenos Aires. Y es que como he señalado ya en mi análisis antes referido, la verdadera realización o el cumplimiento final de *las figuras* en Cortázar acontece en Buenos Aires y en la *vivencia* de los tres: Oliveria, Traveler y Talita. De ahí que Boldy determine precisamente en este apartado de su estudio que son en los capítulos narrativos 48, 44, 46, 47 y 56, y en los capítulos prescindibles (y de orden teórico) 79 y 116 donde se manifiestan *las figuras* mediante la aparición y articulación de esa “fuerza impersonal” entre los personajes; también a través de esa *conducta* hasta cierto punto *involuntaria* (*his behaviour in Buenos Aires is not totally willed [...]*

⁴⁹³ Steven Boldy. (1980). *The novels of Julio Cortázar*. Cambridge University Press. pp. 82-83.

he himself is unaware)⁴⁹⁴ que padece Oliveira y desencadena todas las situaciones finales de *Rayuela*; y el llamado que vivencia Oliveira o la presencia que Traveler detecta de una nueva conciencia (*new consciousness*):

The recognition of this force is combined in Oliveira and Traveler with an awareness of their whole relationship as a series of chemical reaction alien to their consciousness. [...] It was this chemistry which opened up the possibility of the "foreign forces" which would create a new homo, [...] This forces is articulated and repropose to man through the figures becomes clearer as the relationship of Oliveira and Traveler [...]. Both of them and Talita are "dancing a slow, interminable figure".

(Boldy: 1980. p. 83)

Otro mérito en este estudio de Boldy consiste en cómo combina los capítulos propiamente narrativos y las *morellianas* o de naturaleza teórica para llegar a sus interpretaciones. Por ejemplo, Boldy entrelaza el pasaje narrativo del capítulo 46 con el fragmento de una *morelliana* del capítulo 79 cuando reflexiona sobre la *conducta* hasta cierto punto *involuntaria* de Oliveira en la que sin saberlo se convierte en el medio y en el fin que logra *abolir* el *dualismo*⁴⁹⁵ y logra alcanzar cierto tipo de *armonía*:

⁴⁹⁴ Steven Boldy. (1980). *The novels of Julio Cortázar*. *Op. cit.* p. 82.

⁴⁹⁵ A propósito del fenómeno del *dualismo* en *Rayuela*, Boldy anota:

This lack of consciousness is a large step forward and indicates the disappearance of the dualism which had distinguished him from la Maga. [...]

All this produces in the characters a feeling that they are not free. [...] They have the sensation that they are pieces in a chess game. [...] The aim of the game, as seen by Oliveira, is to abolish the dualism formed by the two friends, thus re-establishing the lost totality of man.

As Morelli says of his own narrative: “There is no message, there are messengers and that is the message”. Analogously, he [Oliveira] no longer consciously searches for harmony; the search happens through him or, more radically, he is the search: “No idea. I’m not even looking for it. It all just happens to me”.

(Boldy: 1980. p. 82)⁴⁹⁶

Finalmente y en correlación al concepto de *interpretación figural* de Erich Auerbach que establece Davi Arrigucci Jr. con la poética de Cortázar (en el apartado anterior ya descrito), hay que decir que Steven Boldy también identifica que Cortázar sitúa en las notas de Morelli del capítulo 116⁴⁹⁷ de *Rayuela* cómo el uso de las *figuras* como recurso de escritura es *paralelo* con el arte de la Edad Media:

The use of figuras, Morelli points out is a parallel with the art of the Middle Ages. Thus, Cortázar’s figuras seem to be connected with the use of the term in Auerbach’s essay “Figura”⁴⁹⁸ [...] The important point for the purposes of our

Steven Boldy. (1980). *The novels of Julio Cortázar*. Op. cit. pp. 82-83.

⁴⁹⁶ El agregado entre corchetes es mío.

⁴⁹⁷ *Basta de técnicas puramente descriptivas, de novelas “del comportamiento”, meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes. [...] Concentrarse en la imagen plástica [...] un retorno del arte moderno a la Edad Media. Ésta había entendido el arte como una serie de imágenes, sustituidas durante el Renacimiento y la época moderna por la representación de la realidad. [...] Acostumbrarse a emplear la expresión figura en vez de imagen, para evitar confusiones. [...] No se trata de una vuelta a la Edad Media ni cosa parecida. Error de postular un tiempo histórico absoluto. Hay tiempos diferentes aunque paralelos. En ese sentido, uno de los tiempos de la llamada Edad Media puede coincidir con uno de los tiempos de la llamada Edad Moderna. [...] Y desde ese otro tiempo donde todo accede a la condición de figura, donde todo vale como signo y no como tema de descripción.*

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116 en: *Rayuela*. Op. cit. pp. 503-504.

⁴⁹⁸ La cita continúa del modo que sigue, definiendo la *interpretación figural* de acuerdo con Auerbach:

discussion is that the figura is formed by a repetition and demands at least two terms: a prefiguration (umbra, imago), and a repetition or fulfillment (veritas).

(Boldy: 1980. p. 83)

Entonces Boldy pasa a situar esta teoría de Auerbach en el contexto de *Rayuela*:

As the presence of la Maga in Buenos Aires makes itself felt, and Talita becomes la Maga in the same way as Traveler is Oliveira (“I know it’s Talita, but a second ago it was la Maga. It’s both of them, like us”), we see that the figura forming in Buenos Aires is the repetition of what happened in Paris, a repositing to the characters of the force which could not be utilized there, but which, through the purification of Oliveira an the death of la Maga, has been released.

(Boldy: 1980. p. 83)

Boldy incide también en la errónea perspectiva de dar por muerta a la Maga —como otros autores referidos en el apartado de las “Recurrencias endémicas”— o al menos no fundamenta este argumento. Tampoco queda claro por qué en este punto de su reflexión Boldy confunde o al menos iguala, la noción de *repetition* con la de *fulfillment*; por ello me permito para cerrar este apartado y efectuar esta aclaración conceptual, recurrir directamente a Auerbach. Así pues,

Figural interpretation was taken up and developed by Christian biblical exegetes to demonstrate how the Old Testament, besides a history of the Jewish people, was also a prefiguration of the New Testament.

Steven Boldy. (1980). *The novels of Julio Cortázar*. *Op. cit.* p. 83.

siguiendo el concepto de *interpretación figural*⁴⁹⁹ de Auerbach, los acontecimientos del lado de Buenos Aires no son una repetición o una *mala copia*⁵⁰⁰ de los acontecimientos de París. En todo caso, siguiendo la teoría de Auerbach, estas situaciones que padecen los personajes del lado de Buenos Aires son el *cumplimiento* (fulfillment) de un *pasado figural*⁵⁰¹.

En suma me parece que las *vivencias* que comparten “Del lado de acá” Oliveira, Talita y Traveler, y además, la *situación*⁵⁰² que les acontece íntimamente a cada uno de los tres, *reconfigura* el sentido narrativo tradicional haciendo de *Rayuela* misma la tentativa de esa obra de la que Morelli habla en el capítulo 116 y en *cuyo término está esperando el hombre mismo*⁵⁰³.

En el siguiente apartado dedicado a Hartmann se pondrá en correlación la perspectiva que Boldy aquí destaca de *las figuras* de Cortázar como una articulación de reacciones o conductas hasta cierto punto involuntarias o que responden a una “fuerza impersonal” entre los personajes.

⁴⁹⁹ *La interpretación figural establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale a otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume. Los polos de la figura están temporalmente separados, pero ambos se sitúan en el tiempo, en calidad de acontecimientos o figuras reales.*

Erich Auerbach. (1998). *Figura*. Madrid: Editorial Mínima Trotta. p.99.

⁵⁰⁰ Cotejar la perspectiva de Carlos Fuentes y de Saúl Yurkievich que compilo y confronto en el apartado “Recurrencias endémicas” de este estado de la cuestión.

⁵⁰¹ *Lo futuro se presenta como ya acontecido, como un pasado figural.*

Erich Auerbach. (1998). *Figura*. Madrid: Editorial Mínima Trotta. p.85

⁵⁰² *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 éstos dejan de ser personajes para volverse personas.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 115 en: *Rayuela*. *Op. cit.* p. 502.

⁵⁰³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116 en: *Rayuela*. *Op. cit.* p. 504.

0.1.5.8

JOAN HARTMANN

En 1969 *Revista Iberoamericana* publica el estudio “La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar”⁵⁰⁴ de Joan Hartmann. Su *corpus* de análisis integra relatos de Cortázar contenidos en *Final de juego* (1956 y 1964), *Las armas secretas* (1959) y *Todos los fuegos, el fuego* (1966). Paralelamente a la selección de dichos relatos para la *búsqueda de las figuras*, Hartmann hace uso de la entrevista de Harss⁵⁰⁵ a Cortázar y al capítulo 82 de *Rayuela*. Además, extratextualmente a la obra de Cortázar, Hartmann se sitúa en la perspectiva de Hans Meyerhoff⁵⁰⁶ con relación a la *fragmentación del concepto de tiempo en el mundo moderno: el fracaso del concepto medieval de la eternidad*. Esta *fragmentación* Hartmann la identifica como un problema. Entonces Hartmann propone como objeto de estudio mostrar a través del análisis de una selección de relatos. los *recursos* de escritura de Cortázar mediante los cuales presenta su percepción del *tiempo* y de la *realidad* y además, mediante los cuales Cortázar traza su *búsqueda de una teoría de la unidad en un mundo múltiple y variado*⁵⁰⁷:

⁵⁰⁴ Joan Hartmann. (1969). “La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar”. *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 35, núm. 69, (abril-septiembre 1969). pp. 539-549.

⁵⁰⁵ Cfr. Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic)*, o la cachetada metafísica” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.*

⁵⁰⁶ Cfr. Hans Meyerhoff. (1965). *Time in literature*. Berkeley: University of California Press.

⁵⁰⁷ Joan Hartmann. (1969). “La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar”. *Op. cit.* p. 540.

Esta percepción de Hartmann se consolida a tal punto que se vuelve la conclusión de su estudio del modo que sigue:

Cortázar, en su persistente lucha por una visión totalizadora y unificadora del hombre como parte de un sistema cósmico de supra-relaciones, es un nuevo Pitágoras en busca de la armonía en un mundo fragmentado.

Joan Hartmann. (1969). “La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar”. *Op. cit.* p. 549.

Esbozemos la progresión: vemos en “La noche boca arriba” la idea de un retorno a un doble anterior, en “Las armas secretas”⁵⁰⁸ la idea de un doble anterior que existe dentro del yo actual, y en “Una flor amarilla”⁵⁰⁹ la de las figuras cíclicamente repetidas. Estos conceptos se amplían en “Todos los fuegos el fuego” con la idea de que la vida del hombre, fuera del tiempo y del espacio y más allá de sus límites de su propia conciencia y razón, se vincula estructural y geoméricamente a las vidas de una “constelación” de seres.

(Hartmann: 1969, p. 544)

Así, Hartmann identifica los *recursos oníricos*, la *utilización de tema del doble*, y el uso de *las figuras* como *recursos* de escritura de Cortázar. El mérito en su análisis es que distingue el tratamiento de los mismos en diferentes relatos. El disentimiento de mi parte a causa de su enfoque, como se evidencia en la cita, (*Esbozemos la progresión*), es que Hartmann obedece a una perspectiva “evolutiva”⁵¹⁰ en la obra de

⁵⁰⁸ Este apartado se dedica a identificar el tratamiento que hace de la noción de *figura* de Cortázar la crítica que me precede. No es aquí lugar el mejor lugar para disentir de la interpretación al relato en mención, pero me parece que no hay tal “doble anterior”, el relato hace constar que es un tema de “posesión” más parecido al tratamiento de “Lejana”, pero aquí no hay un traslado de un cuerpo al otro, sino que en “Las armas secretas” el ente del soldado nazi posee a Pierre.

⁵⁰⁹ También Hartmann hace una notable observación:

Es significativo que Cortázar, en “Una flor amarilla” no emplea recursos oníricos para introducir su idea de las figuras, ni para diferenciar decisivamente entre un mundo fantástico y el mundo “real”. Al contrario [...] se funden.

Joan Hartmann. (1969). “La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar”. *Op. cit.* p. 541.

⁵¹⁰ Cito aquí diferentes ejemplos de esta perspectiva de Hartmann:

En estos cuentos se puede ver tanto la evolución como la constancia en su tratamiento del tiempo y de la realidad...

“Una flor amarilla” [...] señala un avance de Cortázar en la presentación del tiempo y de la realidad por medio de los sueños y del doble, y alcanza su presentación en la forma de las “figuras” cíclicas.

Cortázar a la que agrega además, un enfoque “moralista”⁵¹¹, que en el contexto, hace *decir* a Cortázar lo que nunca declaró:

Para Cortázar, las figuras, en particular la figura-constelación, parecen expresar la noción de continuidad y unidad estructural del yo del hombre moderno perdido en una sociedad caótica y sin normas.

(Hartmann: 1969, p. 549)

Además, Hartmann convierte muchas veces su interpretación de un relato de Cortázar en una mera “valoración” de la función que *positiva* o *negativamente*, desempeña el concepto de figuras⁵¹²:

Como hemos visto, la pérdida de la individual identidad humana y de la voluntad libre en el concepto de las figuras se presenta tanto negativamente, en “Las armas secretas”, como positivamente, en “Una flor amarilla”. No obstante, la idea de las figuras parece tener para Cortázar la implicación positiva de romper barreras del tiempo y de la realidad convencionales.

(Hartmann: 1969, p. 545)

Joan Hartmann. (1969). “La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar”. *Op. cit.* pp. 540-541.

⁵¹¹ *Hoy, más que nunca, la vida humana parece consistir en fragmentos de experiencia. [...] Con la pérdida de los valores y las normas tradicionales, el hombre busca un sentimiento de orden, continuidad y permanencia más allá del mundo externo. Frecuentemente, el escritor reacciona contra el mundo fragmentado y caótico...*

Joan Hartmann. (1969). “La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar”. *Op. cit.* p. 539.

⁵¹² *En este cuento [“Una flor amarilla”] Cortázar presenta una visión positiva de la existencia humana [...]. En “Las armas secretas” Cortázar muestra las implicaciones horripilantes de su noción de las figuras, de la creencia vedántica en la muerte como una metamorfosis, ideas que él antes presentó de una manera positiva en “Una flor amarilla”.*

Joan Hartmann. (1969). “La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar”. *Op. cit.* pp. 542-543.

Hartmann pertenece a los autores que abordan el tratamiento por parte de Cortázar de las filosofías orientales y occidentales. Cabe señalar que en el apartado de “Recurrencias endémicas” de esta investigación ya he presentado la opinión propia de Cortázar respecto a las distintas atribuciones que la crítica le hace sobre las “influencias de las filosofías orientales” (sobre todo del Zen y el Vedanta) en su obra⁵¹³. A su vez que en dicho apartado ha quedado expuesta la perspectiva de Jaime Alazraki y de Ignacio Solares al respecto.

Pues bien, Hartmann se sitúa en dicho tratamiento al analizar el relato de “Todos los fuegos el fuego”:

*La concepción de las figuras, tal y como la elabora Cortázar en “Todos los fuegos el fuego”, es una síntesis personal y ecléctica de ciertos aspectos de varias filosofías e ideas occidentales y orientales.*⁵¹⁴.

(Hartmann: 1969, p. 546)

Hartmann diferencia además el tratamiento del tiempo y la concepción de la realidad que hace Cortázar en el relato de “Todos los fuegos el fuego” en contraste con los previamente aquí comentados:

La diferencia en el punto de vista entre “Todos los fuegos el fuego” y los tres cuentos anteriores es que en aquél Cortázar retrocede, por así decirlo, para trazar el cuadro estructural o metafísico completo, el drama colectivo, en vez del específico.

⁵¹³ Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, pp. 64-65.

⁵¹⁴ Joan Hartmann. (1969). “La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar”. *Op. cit.* p. 546.

“Todos los fuegos el fuego” intenta presentar una perspectiva comprensiva⁵¹⁵ del tiempo y de la realidad.

(Hartmann: 1969, p. 545)

Será en el tercer capítulo de esta investigación donde me centre en el relato “El otro cielo”⁵¹⁶, el último relato de la colección de *Todos los fuegos el fuego* (1966) que contiene el relato homónimo arriba comentado.

Hartmann afirma una inédita observación de esta colección respecto al modo en que Cortázar había planificado hasta entonces el orden de aparición de sus cuentos y el título correspondiente que daba a la compilación de sus relatos:

El hecho de que Cortázar termine Todos los fuegos el fuego con “El otro cielo” y no con el cuento que lleva el mismo título del libro, como él hace en todos los otros libros, puede indicar que da un significado especial a este cuento.

(Hartmann: 1969, p. 547)

⁵¹⁵ Hay interpretaciones bastante ambiguas de Hartmann como esta visión “comprensiva” que, sin definirla, Hartmann también podría aplicarla a su percepción sobre el relato “Una flor amarilla”.

⁵¹⁶ Hartmann equivoca las interpretaciones elementales de este relato y contradice su recién comentada “perspectiva comprensiva [...] de la realidad” porque interpreta que uno de los “mundos” por el que discurre el personaje central, es un “segundo mundo fantástico” cuando el propio Cortázar en la entrevista con Harss explicita su voluntad: *El personaje vive en los dos mundos (¿pero son dos mundos para él?).* La cita íntegra para complementación del lector es como sigue:

Un mismo personaje vive en el Buenos Aires actual y en el París de 1870. Le ocurre estar paseando por el centro de Buenos Aires, y en un momento dado y con absoluta naturalidad se encuentra en París; el único posible sorprendido es el lector. El símbolo y el vehículo de ese pasaje son las galerías cubiertas, [...] así el personaje atraviesa la Galería Güemes, en Buenos Aires, y sale sin solución de continuidad a la Galerie Vivienne, en el barrio de París donde vivió Lautréamont; pero además sale a ese barrio un siglo atrás. En la Argentina es verano, en Francia es invierno. Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica”, *Op. cit.*, p. 698.

En suma, fuera de las observaciones críticas que he señalado, me parece que este estudio de Hartmann sostiene una valiosa aportación porque en lugar de sostener todas sus argumentaciones en una definición unívoca de las *figuras* en Cortázar, Hartmann brinda un panorama de las diversas posibilidades en que las *figuras* se manifiestan en los relatos de Cortázar.

0.1.5.9

ALFRED J. MAC ADAM

Revista Iberoamericana publica de Alfred J. Mac Adam⁵¹⁷ “La torre de Dánae”, texto en el que Mac Adam continúa en la perspectiva de *El individuo y el otro*⁵¹⁸: en ambos estudios Mac Adam parte de la teoría literaria que el propio Cortázar expone en tres ensayos críticos —“La urna griega en la poesía de John Keats”⁵¹⁹ (1946), “Notas sobre la novela contemporánea”⁵²⁰ (1948) y “Situación de la novela”⁵²¹ (1950)—publicados a fines de los años cuarenta y principios de los 50.

⁵¹⁷ En 1969 Alfred John Mac Adam se doctora por Princeton University con la tesis *The individual and the other: a study of the prose works of Julio Cortázar*, publicada posteriormente como sigue: (1971^a) *El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar*. New York / Buenos Aires: La librería. Esta línea de investigación Mac Adam la continúa y enriquece en los ulteriores trabajos que aquí se refieren: (1973). “La torre de Dánae” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). pp. 457-469. Y previo a éste, une al tema de la otredad, la espacialización en la escritura de Cortázar como medio de encuentro y desencuentro con el otro: (1971). “La simultaneidad en las novelas de Cortázar” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 37, núm. 76-77, (julio-diciembre 1971). pp. 667-676.

⁵¹⁸ Aquí sienta los precedentes para una teoría de la estructura en la obra de Cortázar que se basa, precisamente, en la teoría literaria expuesta por el propio Cortázar en ensayos críticos publicados a fines de los cuarenta y principios de los 50. Luego Mac Adam sitúa en el centro de su análisis la colección de cuentos editados hasta ese momento (abarca de *Bestiario* a *Todos los fuegos el fuego*), precedidos de un lúcido estudio a *Los reyes*. Es de este poema dramático del que Mac Adam deduce tres constantes o invariables que él denomina *esquema de los tres elementos*, a saber, *la presencia ajena, los personajes secundarios y la víctima*. Entonces Mac Adam expone su hipótesis central: *el esquema de los tres elementos que aparece aquí [...] se transforma en el esquema básico de los cuentos y las novelas cortazarianos*.

Alfred John Mac Adam. (1971) *El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar. Op. cit.* p. 35.

⁵¹⁹ Julio Cortázar. “La urna griega en la poesía de John Keats” en: *Revista de estudios clásicos*. Universidad de Cuyo. (Mendoza, II, 1946) pp. 49-61.

⁵²⁰ Julio Cortázar. “Notas sobre la novela contemporánea”. en: *Realidad. Revista de ideas*. (Buenos Aires), año II, VOL. 3, núm. 8 (marzo-abril 1948), pp. 240-246.

⁵²¹ Mac Adam o *Revista Iberoamericana* equivoca una referencia: envían a las páginas 294-297 (sic.) en vez de las páginas 223-243.

Cfr. Julio Cortázar. “Situación de la novela” en: *Cuadernos Americanos*. (México). VOL. IX, núm. 4 (julio-agosto 1950), pp. 223-243.

Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” en: *Obra crítica. Obras completas*. tomo VI. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores. Edición de

Hay que decir —para facilitar su consulta— que el primero de los ensayos, después de su publicación, pasa a formar parte de la enciclopédica *Imagen de John Keats* y el segundo, “Notas sobre la novela contemporánea”, corresponde a dos apartados, “Un cobayo: la novela” y “Etéocles y Polinices”, de *Teoría del túnel*⁵²²: esta nueva configuración la efectuó el propio Cortázar⁵²³.

Mac Adam extrae de estos ensayos *los conceptos básicos*⁵²⁴ de la poética Cortázar pero lo que es más relevante es que Mac Adam analiza los recursos de investigación mediante los cuales procede Cortázar en sus estudios y además lo sitúa como investigador: *Cortázar*

Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri. Prólogo de Saúl Sosnowski. pp. 268-290.

⁵²² Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. en: *Obra Crítica / I*. Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich.

Este es el primero de tres volúmenes inéditos hasta 1994 y que conmemorando una década del aniversario luctuoso, reúnen la *Obra crítica* de Julio Cortázar por editorial Alfaguara.

Este proyecto inicial, en 2003 se amplía y reconfigura la ubicación de algunos de sus textos desde el panorama organizativo en la versión definitiva de las *Obras Completas* de Julio Cortázar en nueve tomos, edición de Yurkievich y por Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores y en donde la *Obra crítica* de Julio Cortázar figura en el sexto tomo. Como se ha comentado en otro momento, este proyecto quedó trunco e inacabado por las razones que explico en el apartado de esta tesis dedicado a las ediciones críticas y anotadas de *Rayuela*.

Cfr. Julio Cortázar. (2006^a). *Obra crítica. Obras completas*. tomo VI. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores. Edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri. Prólogo de Saúl Sosnowski.

⁵²³ *Muchos de los textos [...] pasan a formar parte de otros libros que el propio Cortázar estructuró.*

Cfr. Julio Cortázar. (2006^a). “Nota a esta edición” en: *Obra crítica. Obras completas*. tomo VI. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores. Edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri. Prólogo de Saúl Sosnowski. p.40.

⁵²⁴ Alfred J. Mac Adam. (1973) “La torre de Dánae”. *Op. cit.*, p. 457 y 459.

Esta es la tentativa expresa de Mac Adam, por ello a mero modo de contribución aclaro que es Mac Adam el que denomina “novela poética” lo que Cortázar nombra en el mismo ensayo *Novela-Poema*.

Cfr. Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op. cit.*, p. 90.

*pretendía hallar los rasgos esenciales del investigador en lo investigado. [...] Cortázar investiga la historia de la novela, no como un historiador de la literatura, sino como un explorador literario, delimitando continentes nuevos*⁵²⁵.

Mac Adam efectúa un magnífico estudio sobre el relato de “Axolotl” en donde, después de debatir otra interpretación del mismo relato que deriva en una *metamorfosis* del personaje, Mac Adam confirma su propia interpretación en la textualidad del relato: *El axolotl, entonces, fue siempre un axolotl, el hombre fue siempre un hombre, y la conexión entre ellos existió sólo temporariamente y sólo en la conciencia del animal — al menos ésta es la única visión que nos da el artista*⁵²⁶ y concluye identificando como tema la *impenetrabilidad del sujeto*⁵²⁷. Es aquí que figura la aportación práctica de Mac Adam a mi tesis: después de exponer su interpretación sobre “Axolotl”, identifica el posible origen de este relato en la inquietud poética, *la de ser el otro*, en la que Cortázar se centra en su ensayo crítico “La urna griega en la poesía de John Keats”. Entonces Mac Adam muestra que el análisis de Cortázar sobre la poética de Keats paralelamente *se transforma en otro viaje de auto-descubrimiento por parte de él*⁵²⁸, y que luego en el relato de “Axolotl” Cortázar lo convierte en materia de escritura:

La segunda etapa de esta operación efectuada por Cortázar es la utilización de la crítica como materia prima del arte. [...] Es

⁵²⁵ Alfred J. Mac Adam. (1973) “La torre de Dánae”. *Op. cit.*, p. 458.

⁵²⁶ Alfred J. Mac Adam. (1973) “La torre de Dánae”. *Ibidem.*, p. 463.

⁵²⁷ Alfred J. Mac Adam. (1973) “La torre de Dánae”. *Ibidem.*, p. 464.

⁵²⁸ Alfred J. Mac Adam. (1973) “La torre de Dánae”. *Ibidem.*, p. 465.

decir, Cortázar construye un escenario sobre los restos, la versión escrita post facto, de la experiencia vital de Keats.

(Mac Adam: 1973, p. 465)

Hasta aquí la aportación de Mac Adam a la que hay que agregar su aguda observación de otro recurso de escritura, el tema del *doble* en Cortázar como otro *escenario* que le posibilita indagar y experimentar las relaciones del individuo y el otro. Con puntual precisión Mac Adam delimita⁵²⁹ la noción del *doble* en Cortázar:

Es un deseo de descubrir nexos entre objetos distintos y distantes, es la teoría de las figuras, una necesidad de crear líneas de comunicación entre elementos aislados.

(Mac Adam: 1973, p. 466)

Mac Adam respalda aquí su argumentación aludiendo a la entrevista de Luis Harss en la que Cortázar expone la interrelación de la noción de *figura* con la noción del *doble* señalando cómo *las figuras serían en cierto modo la culminación del tema del doble*⁵³⁰.

⁵²⁹ Mac Adam distingue: *las dualidades, como los héroes-traidores de Borges [...] no son el concepto en que medita Cortázar; [...] no es una representación alegórica[...]; tampoco, [...] de la esquizofrenia.*

Alfred J. Mac Adam. (1973) "La torre de Dánae". *Ibidem.*, p. 466.

⁵³⁰ La referencia completa que hace Cortázar es como sigue: *las figuras serían en cierto modo la culminación del tema del doble, en la medida en que se demostraría o se trataría de demostrar una concatenación, una relación entre diferentes elementos que, vista desde un criterio lógico, es inconcebible.*

Luis Harss. (1992). "Cortázar (sic.)*, o la cachetada metafísica" en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos, pp. 677-706. La página que aquí se cita es la 699.

*El texto de Harss originalmente se llama: "Julio Cortázar, o la cachetada metafísica". Hay que destacar que este ensayo crítico apareció en *Mundo Nuevo*, (París), 7, pp. 57-74 —según lo reporta a pie de página la edición crítica antes citada, pero sin dar la fuente completa— y posteriormente compilado en:

Pocos estudios como éste de Mac Adam sitúan la obra crítica de Cortázar en una relación continua y permeable con la obra propiamente narrativa del autor. Por ello mismo desconcierta que, quizá refrendando su análisis del relato de “Axolotl” Mac Adam afirme: *Lo que experimentó Keats fue algo vivido; Cortázar lo transforma en máscara, en persona.*⁵³¹ Aquí surge mi primera discrepancia respecto a la perspectiva de Mac Adam: Cortázar señala que el carácter *excepcional* de un tema reside en que *el escritor es el primero en sufrir ese efecto indefinible pero avasallador de ciertos temas*⁵³². Me parece que en Cortázar la *experiencia vital* de Keats no puede reducirse a *materia prima del arte* que sólo incorpora en su escritura —siguiendo a Mac Adam—, sino que Cortázar también la *padece*. Y a lo largo de su obra lo evidencia.

Me explico desde las propias reflexiones de Cortázar en su libro, *Imagen de John Keats*⁵³³: la *experiencia vital* de Keats de confundirse y participar en la vida de un gorrión, que expone en la memorable carta del 27 de octubre de 1818, —y que Cortázar nombra *Carta del camaleón*—, consiste en que Keats —señala Cortázar— *sospecha [...] que ese camaleonismo poético, ese incesante ser otra*

Luis Harss y Bárbara Dohmann. (1968). “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica” en: *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

⁵³¹ Alfred J. Mac Adam. (1973) “La torre de Dánae”. *Ibidem.*, p. 465.

⁵³² [Temas] *que bruscamente se cargaban de un sentido que iba mucho más allá de su simple y hasta vulgar contenido.*

Esta observación de Cortázar referente al cuento me permito ampliarla a las afinidades selectivas que Cortázar realiza en sus ensayos de crítica literaria.

Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento” en: *Obra crítica. Obras completas*. tomo VI. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores. Edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri. Prólogo de Saúl Sosnowski. El ensayo data de 1963. pp. 377 y 379.

⁵³³ Julio Cortázar. (1996). “Carta del Camaleón” en: *Imagen de John Keats*. México D.F., Ed. Alfaguara.

cosa, es el acto mismo que faculta la creación poética⁵³⁴. Pero Cortázar advierte: *John sabe [...] que el poeta, por no tener identidad, es ese ente que se apodera de otras identidades, “las invade al ser invadido”*⁵³⁵.

Este *camaleonismo poético* como vivencia personal y a su vez como *el acto mismo que faculta la creación poética* recién referidos, Cortázar lo expone en “Cristal con una rosa dentro”⁵³⁶. Precisamente en este ensayo el rango del *doble*, justamente asume su *culminación* —tal y como Cortázar lo propone con Harss— en una *figura*:

En mi condición habitual de papador de moscas puede ocurrirme que una serie de fenómenos [...] desencadene una figura ajena a todos sus elementos parciales [...] y proponga —en ese instante fulgural e irrepitable y ya pasado y oscurecido— la entrevisión de otra realidad en la que eso que

⁵³⁴ En este estudio Cortázar conmina a que se difunda esta carta de Keats, con el mismo valor y relevancia que cobró como manifiesto poético la denominada *Carta del vidente*, que es la carta de Rimbaud a Paul Démeny.

Julio Cortázar. (1996). “Carta del Camaleón” en: *Imagen de John Keats*. México D.F.; Ed. Alfaguara. pp. 494-495.

⁵³⁵ Y Cortázar añade: *Más aún: siendo la cosa misma mientras dura el acto de conocimiento poético. Lo que Keats, con deliciosa sencillez, llama tomar parte en la existencia del gorrión.*

Julio Cortázar. (1996). “Carta del Camaleón” *Ibidem.*, pp. 494-495.

⁵³⁶ *Suele señalarse que también la imagen poética es una re-presentación de elementos de la realidad usual articulados de tal manera que su sistema de relaciones favorece esa misma entrevisión de una realidad otra. La diferencia estriba en que el poeta es el enajenador involuntario o voluntario pero siempre intencionado de esos elementos (intuir la nueva articulación, escribir la imagen), mientras que en la vivencia del papador de moscas la entrevisión se da pasiva y fatalmente: la puerta se golpea, alguien sonríe, y el sujeto padece un extrañamiento instantáneo. Personalmente proclive a las dos formas, las más o menos intencionada y la totalmente pasiva, es esta última la que me arranca con mayor fuerza de mí mismo para proyectarme hacia una perspectiva de la realidad en la que desgraciadamente no soy capaz de hacer pie y permanecer.*

Cfr: Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round*. tomo II. México: Siglo XXI Editores. pp. 127-129

para mí era ruido de puerta, sonrisa y rosa constituye algo por completo diferente en esencia y significación.

(Cortázar: 1989.pp. 127-128)

En suma, la noción de *figura* de Cortázar como *entrevisión de una realidad otra*⁵³⁷ es a su vez, *vivencia* y a su vez, recurso de escritura.

Por tanto, la perspectiva de Mac Adam es parcial si sólo contempla una de ellas y desplaza en Cortázar la *experiencia vital* que también él *padece* y que precede en su escritura a la necesidad de provocar la *inmediatez vivencial*: [...] *así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista*⁵³⁸. Esta necesidad Cortázar la explicita también en “Situación de la novela”⁵³⁹ donde Cortázar refiere esta tentativa como una *necesidad de inmediatez humana*⁵⁴⁰. Dejo de lado algunas irregularidades conceptuales en la interpretación de Mac Adam referentes precisamente a esta noción de *inmediatez humana*⁵⁴¹; a la relación de lector, autor y personaje⁵⁴²; a la metamorfosis del lector⁵⁴³;

⁵³⁷ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro”. *Ibidem*. p. 128.

⁵³⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79 en: *Rayuela*. *Op. cit.* p. 413.

⁵³⁹ Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” *Op. cit.*

⁵⁴⁰ Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” *Op. cit.*, p. 289.

⁵⁴¹ Mac Adam cita las conclusiones de Cortázar en “Situación de la novela” e interpreta la *necesidad de inmediatez* como *la necesidad de un estilo duro que meta al lector en una clase de situación que éste siempre ha querido evitar*, cosa que al menos no dice el texto original y luego Mac Adam da paso a una interpretación alegórica que no concierne al objeto de mi investigación.

Alfred J. Mac Adam. (1973) “La torre de Dánae”. *Op. cit.*, p. 461.

⁵⁴² Mac Adam refiriéndose a la conclusión de “Situación de la novela” indica: *la culpa a la que se refiere Cortázar [...] lleva a una identificación —no entre el lector y el personaje— sino entre el lector y una serie de dilemas, emociones y reacciones.*

Alfred J. Mac Adam. (1973) “La torre de Dánae”. *Op. cit.*, p. 460.

Visto en el contexto es válido lo que dice Mac Adam, el problema es que desde el marco conceptual de Cortázar parece contradecirlo. Además en “Situación de

y a los mecanismos de Cortázar como ensayista⁵⁴⁴, porque pese a estas observaciones, considero que en el cuerpo de su estudio Mac Adam las aclara⁵⁴⁵.

El mérito de Mac Adam, en función de la perspectiva de mi investigación, lo sitúa como pionero⁵⁴⁶ en el uso de la teoría literaria de

la novela” Cortázar señala: *su culpa es la nuestra, y no que lo sepamos a través del autor, sino que lo vivimos.*

Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” *Op. cit.*, p. 290.

⁵⁴³ Mac Adam señala: *Es, otra vez, la invitación a la interpretación, el deseo de ser absorbido por el otro —con la esperanza de que el intérprete se fundirá con el objeto, que el mensaje del artista precipitará una metamorfosis en el lector, transformándolo en el artista.* Esta reflexión contradice no sólo la perspectiva expuesta por Cortázar en el capítulo 79 de *Rayuela* arriba referido, sino que contradice la interpretación que enseguida Mac Adam hace del relato de “Axolotl”, donde precisamente la tesis de Mac Adam se opone a la interpretación de Micha diciendo: *una metamorfosis parece haber ocurrido, pero en realidad no es así.*

Alfred J. Mac Adam. (1973) “La torre de Dánae”. *Op. cit.*, p. 461.

⁵⁴⁴ Mac Adam indica que en “Situación de la novela” Cortázar *no se interesa tanto en establecer una filosofía —del arte o de la vida— como en distinguir lo moderno de lo anticuado.* Pero paradójicamente en el párrafo siguiente habla de la *demanda* de Cortázar por una *nueva novela* que *se distinga de la antigua no sólo por el lenguaje sino en su actitud hacia la humanidad.* Además de que Mac Adam había distinguido a Cortázar como *explorador literario* en lugar de un *historiador de la literatura.* Por tanto me parece que Cortázar en estos ensayos, paralelamente, sí establece una filosofía del arte o de la vida.

Cfr. Alfred J. Mac Adam. (1973) “La torre de Dánae”. *Op. cit.*, pp. 460-461.

⁵⁴⁵ Además hay que señalar que en la última parte de “La torre de Dánae” Mac Adam orienta su estudio hacia otros derroteros que conciernen a las concomitancias de *Rayuela* y de Cortázar con las *Confesiones* de San Agustín o *La ciudad de Dios* y sus concomitancias con *62, Modelo para armar*; también con la *Divina comedia*; y finalmente la presencia de lo divino, de lo místico, entre otras cosas, que le son pertinentes a Mac Adam al enfoque de su investigación.

⁵⁴⁶ En la reseña a *El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar* Lucille Kerr ya lo pone de relevancia del modo que sigue: *el análisis de Mac Adam de la teorías literarias de Cortázar es extremadamente revelador; es la primera vez que he visto tal análisis. Además de examinar esos ensayos y reseñas, Mac Adam los emplea como base para sus observaciones de las obras posteriores, lo cual es también una contribución importante.* Y pese a que a su vez Kerr hace observaciones críticas a Mac Adam sobre algunos aspectos que considera poco desarrollados o mal justificados, concluye: *puede verse este libro como un primer paso en firme hacia una mejora comprensión de la obra cuentística de Cortázar.*

Cfr. Lucille Kerr. *El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar.* en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). pp. 693-695. La página que aquí se cita es la 695.

Cortázar previa a *Rayuela*. Además, Mac Adam hace de la anacronía un método. Me explico: Mac Adam no considera estos textos previos como un *pre-texto* que completa o integra obras posteriores de Cortázar: los contempla en su conjunto. De hecho, cuando Mac Adam define en “La simultaneidad en las novelas de Cortázar” el cambio de paradigma de la obra poética de Pound o T.S. Eliot al paradigma de la novela de Joyce destacando que, *la relación entre las partes y el todo, en el objeto estético se transtorna: las partes ya no componen la totalidad, sino que el conjunto sirve de apología para cada parte individual*⁵⁴⁷, me parece que además de situar en esta perspectiva las novelas de Cortázar, también Mac Adam sitúa su ángulo de investigador. En la presente investigación amplió su aportación teórica a este ámbito, y así el uso aparentemente heteróclito del conjunto de la obra de Cortázar como recurso teórico responde y justifica nociones, capítulos o pasajes específicos de su obra. Y por último, e inherente a lo antes dicho, una de las aportaciones fundamentales de Mac Adam es que hace de las nociones de Cortázar, recursos operativos que aplica en el análisis de sus cuentos y novelas.

El texto de Jaime Alazraki que emprende una línea paralela de estudio a Mac Adam, es posterior.

Jaime Alazraki. (1994). “Cortázar antes de Cortázar: *Rayuela* desde su primer ensayo publicado: *Rimbaud*” en: *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Editorial Anthropos. pp.13-29.

También se encuentra compilado en: Julio Cortázar. (1992) *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos, pp. 571-581.

⁵⁴⁷ Alfred John Mac Adam. (1971). “La simultaneidad en las novelas de Cortázar” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 37, núm. 76-77, (julio-diciembre 1971). p. 669.

0.1.5.10

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI

En 1968 se publica *Cortázar. Una antropología poética* de Néstor García Canclini⁵⁴⁸. La aportación central que brinda este lúcido ensayo lo distingue su editor, Raúl H. Castagnino del siguiente modo: *apertura de una posibilidad, la de un cauce nuevo interdisciplinario, donde la confluencia de la literatura y filosofía de la cultura engendran un híbrido —la antropología poética—, variante de la crítica literaria*⁵⁴⁹. Y es Cortázar mismo —en relación epistolar— el que distingue este *magnífico ensayo*⁵⁵⁰ como sigue: *Creo que lo que más me ha apasionado en su trabajo es el enfoque antropológico, la eliminación de la facilidad más o menos anecdótica para ir directamente hacia las intenciones profundas*⁵⁵¹.

Así pues, García Canclini parte de una propuesta interdisciplinar original⁵⁵², de una hipótesis que a lo largo de su análisis demuestra en la obra misma de Cortázar: *analizaremos su literatura, por tanto, como*

⁵⁴⁸ Néstor García Canclini. (1968). *Cortázar. Una antropología poética*. Buenos Aires: Editorial Nova. Colecc. Arte y Ciencia de la expresión dirigida por Raúl H. Castagnino.

⁵⁴⁹ Raúl H. Castagnino. “Posibilidad de una antropología poética” en: Néstor García Canclini. (1968). *Cortázar. Una antropología poética*. *Op. cit.*, p. 14.

⁵⁵⁰ *No tengo el elogio fácil [...] Por eso, cuando más arriba llamé magnífico a su trabajo, no lo hice sin haber reflexionado largamente sobre todo lo que usted ha visto en mis libros y en mis intenciones.*

Julio Cortázar. (2002). “Carta a Néstor García Canclini” (02 / octubre / 1967)” en: *Cartas*. Tomo II. México: Editorial Alfaguara. pp. 1191-1194. La página que aquí se cita es la 1191.

⁵⁵¹ Julio Cortázar. (2002). “Carta a Néstor García Canclini”. *Ibidem*. p. 1192.

⁵⁵² En el capítulo final García Canclini anota: *ya indicamos al comienzo que estas notas apuntan, más allá de la ética, a una preocupación antropológica. Sostener que el hombre se realiza en la búsqueda, en la creación y en la fraternidad con los otros es definir su esencia [...] proponer una respuesta al enigma de su sentido. Es notable que el problema del hombre no sólo desdibujó las fronteras entre los géneros literarios sino entre la filosofía y la literatura.*

Néstor García Canclini. (1968). *Cortázar. Una antropología poética*. *Op. cit.*, p. 100.

*una antropología. Pero una antropología poética. [...] Su obra se erige como una experiencia poética de lo humano*⁵⁵³. García Canclini recurre a la noción del *absurdo trágico* en Sartre, Camus, Kafka, Beckett⁵⁵⁴ y del *absurdo humorístico* de Ionesco. A su vez recurre al pensamiento filosófico de Heidegger, en específico a la noción de *existencia auténtica e inauténtica*. Y entonces afirma cómo Cortázar reúne estas nociones en su obra: *su ambición es abrir puertas [...] Absurda o no, la existencia humana debe empeñarse en la lucidez y la creación.*⁵⁵⁵ También es García Canclini el que ratifica *una apertura hacia el prójimo* que acontece en la obra de Cortázar: *Los premios y muchos cuentos de los últimos años revelan a un autor más atento a las conductas de sus prójimos, feliz de que se infiltren en los relatos con sus liturgias cotidianas*⁵⁵⁶.

Es en el capítulo final, “La casa del hombre” donde García Canclini se ocupa del tema de la *otredad*. Ahí García Canclini distingue en Cortázar tres modos de relación entre el yo y los otros, y los ejemplifica a través de su obra. En resumen señala: *el otro se da primero como lo monstruoso y también como la compañía que*

⁵⁵³ García Canclini viene de delimitar su objeto de estudio en la obra de Cortázar: *Le interesa lo absoluto en relación con el hombre. [...] Por eso más que una ética y una metafísica vemos en el núcleo de su obra una antropología.*

Néstor García Canclini. (1968). *Cortázar. Una antropología poética. Op. cit.*, pp. 18-19.

⁵⁵⁴ Aunque certeramente —me refiero a que concide con la postura de Cortázar hacia la obra de Beckett— en el capítulo que sigue señala que Cortázar *no acepta la desaparición de lo humano librado a su propia dinámica destructiva y a su miseria esencial (Beckett).*

Néstor García Canclini. (1968). *Cortázar. Una antropología poética. Op. cit.*, p. 76.

⁵⁵⁵ Néstor García Canclini. (1968). *Cortázar. Una antropología poética. Op. cit.*, p. 37.

⁵⁵⁶ Néstor García Canclini. (1968). *Cortázar. Una antropología poética. Op. cit.*, pp. 74-75.

*debemos dejar para ser auténticos. En un tercer sentido, la relación con los demás surge como un encuentro.*⁵⁵⁷ Finalmente es Cortázar el que también en su carta dirigida a García Canclini, refrenda este estudio:

A mí me parece que, con mayor o menor fortuna, desde Los reyes en adelante, mi único tema (tema seguido de múltiples variaciones, como en Beethoven) ha sido el misterio ontológico, el destino del hombre que no puede ser indagado ni propuesto sin la simultánea pregunta por su esencia. En ese plano, el capítulo final de su trabajo me parece realmente admirable.

(Cortázar: 2002. p. 1192)

Y así legitima entonces la viabilidad en mi tesis de vertebrar mis argumentaciones en una perspectiva interdisciplinar que vincula la literatura y la filosofía. Esta es una de las razones por las que en mi capítulo primero, sitúo la tentativa de Cortázar de una escritura que origine una *antropofanía*.

⁵⁵⁷ Néstor García Canclini. (1968). *Cortázar. Una antropología poética. Op. cit.*, p. 106.

0.1.5.11

JOAQUÍN ROY-CABRERIZO

En 1968 Sudamericana publica *Buenos Aires, Buenos Aires*⁵⁵⁸, el primero de una serie de libros que Julio Cortázar realiza en colaboración y en donde acontecen *las artes combinatorias*⁵⁵⁹ entre la imagen y el texto.

El estudio “Claves de Cortázar en un libro olvidado: *Buenos Aires. Buenos Aires* de Joaquín Roy-Cabrerizo⁵⁶⁰ no sólo es la mejor aproximación a este libro de Cortázar sino que constituye una visión integral de la poética de Cortázar que el autor domina certeramente desde una perspectiva en la cual *Buenos Aires, Buenos Aires* se convierte en el libro de referencia, pero al que Roy-Cabrerizo aúna elementos notables de una considerable referencia al resto de la obra de Cortázar. Precisamente el primer argumento que Roy-Cabrerizo presenta para justificar la importancia de esta obra de Cortázar y la perspectiva con la que construye este estudio sobre el mismo, es *la unicidad de toda su obra*⁵⁶¹.

Roy-Cabrerizo destaca la *repulsa de la superficialidad*⁵⁶² que Cortázar sostiene en su obra y de ahí que en este libro fotográfico

⁵⁵⁸ Julio Cortázar y Alicia D’Amico-Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Texto de Julio Cortázar; fotos de Alicia D’Amico y Sara Facio; diagramación Óscar C. Mata.

⁵⁵⁹ Cfr. Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic)*, o la cachetada metafísica” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.* p. 702.

⁵⁶⁰ Joaquín Roy-Cabrerizo. “Claves de Cortázar en un libro olvidado: *Buenos Aires. Buenos Aires*. en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). pp. 471-482.

⁵⁶¹ Joaquín Roy-Cabrerizo. “Claves de Cortázar en un libro olvidado: *Buenos Aires. Buenos Aires*. *Op. cit.* p. 471.

⁵⁶² Joaquín Roy-Cabrerizo. “Claves de Cortázar en un libro olvidado: *Buenos Aires. Buenos Aires*. *Op. cit.* p. 472.

elogie que las artistas, Sara Facio y Alicia D'Amico hayan evitado en *Buenos Aires, Buenos Aires* aquellos temas monumentales o itinerarios pintorescos. De ahí que Roy-Cabrerizo entable la correspondencia con el tratamiento narrativo que Cortázar hace en *Rayuela* “Del lado de acá”: *Nótese que Buenos Aires desaparece físicamente en la segunda parte de Rayuela y queda personificada en la lengua de sus protagonistas. Horacio, Traveler y Talita sustituyen con sus diálogos la ciudad trocada en el circo y el manicomio*⁵⁶³.

En el apartado “Buenos aires y la literatura” Roy-Cabrerizo distingue cómo Cortázar rinde homenaje a Arlt; cómo su prosa ensayística se emparenta con la memorable radiografía del porteño que efectúa Scalabri Ortiz, en *El hombre que está solo y espera*; y finalmente distingue de manera categórica la ascendencia pero profunda diferencia con la escritura de Borges: *El camino de Cortázar es por tanto distinto al de otros que saltan de los temas locales a la universalidad*.⁵⁶⁴ Luego Roy-Cabrerizo aborda un tema sensible en los años 70, época en que cierta crítica *ultranacional* y *localista* acusaba a Cortázar de ser un escritor afrancesado: *lo cierto es que el autor abandonó la Argentina un día y en su voluntario transterramiento escribió lo mejor de su producción*.⁵⁶⁵ Pero lo más relevante es cómo Roy-Cabrerizo realiza una exploración sagaz⁵⁶⁶ por varios relatos del *Bestiario*, de *Final del juego*, de *Las armas secretas* y de *Todos los*

⁵⁶³ Joaquín Roy-Cabrerizo. “Claves de Cortázar en un libro olvidado: *Buenos Aires. Buenos Aires. Op. cit.* p. 472.

⁵⁶⁴ Joaquín Roy-Cabrerizo. “Claves de Cortázar en un libro olvidado: *Buenos Aires. Buenos Aires. Op. cit.* p. 473.

⁵⁶⁵ Joaquín Roy-Cabrerizo. “Claves de Cortázar en un libro olvidado: *Buenos Aires. Buenos Aires. Op. cit.* p. 475.

⁵⁶⁶ Cfr. Joaquín Roy-Cabrerizo. “Claves de Cortázar en un libro olvidado: *Buenos Aires. Buenos Aires. Op. cit.* pp. 474-477.

fuegos el fuego; y luego en *Los premios*, en *Rayuela*, y en *62. Modelo para armar*; y obviamente, en el libro de *Buenos Aires, Buenos Aires* que nos ocupa, para situar las variaciones que Cortázar le otorga a un sólo tema, *el desarraigo*:

El autor está creando seres que se sienten dominados por el desarraigo. [...] Todos ellos tienen un motivo para tratar de abandonar un país que resulta intolerable. [...] Sus personajes miran hacia atrás muchas veces. [Algunos logran] conseguir cierto equilibrio que, a lo sumo, es lo máximo que logran todos los personajes que intentan el paso: movimiento pendular entre dos continentes.

(Roy-Cabrerizo: 1973, pp. 474-476)

De forma paralela Roy-Cabrerizo analiza otros temas presentes en el *Buenos Aires, Buenos Aires* de Cortázar, y de ahí procede también a mostrarlos a lo largo de su obra, a saber, dichos temas son el del *regreso*, el de la *soledad*, el del *futuro* y el del *humor*, el “*otro*” y la *amistad*. Sobre este último sitio mi atención porque es donde Roy-Cabrerizo aborda la noción del *doble* —y siguiendo la propia voz de Cortázar en la entrevista con Harss⁵⁶⁷— distingue cómo dicha noción en los textos postreros de Cortázar *dejan paso a la multiplicación del doble*: [...] *la figura es la unión de todos los personajes en uno solo.*

En suma, y como el propio Cortázar lo explicita, las *figuras* en su obra *serían en cierto modo la culminación del tema del doble*⁵⁶⁸.

⁵⁶⁷ Cfr. Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.)*, o la cachetada metafísica” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.*, pp. 677-706.

⁵⁶⁸ Cfr. Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.)*, o la cachetada metafísica” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.*, p. 699.

Escasa es la crítica que retoma esta opinión de Cortázar y nadie como Roy-Cabrerizo ejemplifica las variaciones sobre este tema y además lo vincula con el tema de *amistad* en los personajes de Mauro y Marcelo de “Las puertas del cielo”; en los gestos de fraternidad y sacrificio del Pelusa y de Medrano de *Los premios*; y en Oliveira y Traveler de *Rayuela*:

El hombre es solamente un ser igual al que se tiene delante: los errores son circunstanciales en el amigo, no son el hombre mismo. De la locura quizá no se salve, pero de la destrucción lo rescata a Horacio la impresionante lealtad de Traveler. En la misma obra, Cortázar consigue unir las teorías literarias de Morelli, en busca de un lector que sea un amigo, junto al doble y el personaje solitario.

(Roy-Cabrerizo: 1973, p. 481)

En suma, Roy-Cabrerizo reúne en esta visión personal de su interpretación de Cortázar elementos que conjuntan la noción de *figura* y del *doble* a una razón trascendente, *la amistad*. Esta perspectiva está presente bajo la noción de *antropofanía* en el capítulo uno en esta investigación pero a partir de un plano epistemológico más extenso.

Aunque “Claves de Cortázar en un libro olvidado: *Buenos Aires. Buenos Aires* de Joaquín Roy-Cabrerizo no es un estudio que se centre en la noción de *figura*, es una visión integral que respalda mi intención de efectuar en mi investigación un recorrido transversal por la obra de Julio de Cortázar teniendo como eje vertebral en mi caso, *Rayuela*. Joaquín Roy-Cabrerizo redactó *Soledad y amistad como características argentinas en la obra de Julio Cortázar* para doctorarse

por la University Ann Arbour de Michigan. De ahí que Joaquín Roy-Cabrerizo aborde la noción de *figura* incluyéndola en el ámbito de la poética, pero sobre todo la encarne en un *elemento* que ocupó previamente sus estudios doctorales: *la amistad*.

En suma, en mi investigación se verá, cómo la noción de *figura* entabla su correspondencia más próxima con la noción de *imago mundis*, cuestión que será planteada en el siguiente apartado de este estado de la cuestión.

0.1.5.12

LÁZSLÓ SCHOLZ

Lázsló Scholz publica en 1977 *El arte poética de Julio Cortázar*⁵⁶⁹.

Pese a la abundante bibliografía crítica sobre la obra de Cortázar, pocos son los estudios que emprenden el proyecto de identificar una *poética* en Cortázar. Este estudio es el primero que se plantea *reunir y ordenar en un sistema las ideas estéticas de Cortázar*.

En “El arte poética cortazariana” Scholz realiza una suerte de sumario de aspectos clave para una poética de Cortázar, poniendo de relieve la tentativa por un *hombre nuevo*. Pero es en “Recursos claves del arte cortazariano” donde Scholz dinamiza dichos conceptos, es decir, no sólo menciona los recursos sino que los ejemplifica en la obra de Cortázar. Aquí identifica Scholz las nociones del *doble* y de la *figura*. Pero desconcierta que, en el mismo nivel de clasificación, sitúa el tema del *viaje*, el proyecto de una *nueva lengua* o los libros que Scholz califica como *libros caleidoscópicos*. Es decir, me parece que aunque todos estos elementos posibilitan mostrar los recursos de escritura de Cortázar no pertenecen a la misma categoría, al menos a una categoría organizativa de análisis.

Ahora bien, respecto a las nociones del *doble* y de la *figura* desconcierta que en las conclusiones de su investigación Scholz afirme lo que le denomina el *fracaso* de la tentativa de Cortázar por el *hombre nuevo*:

Quien fracasa no es Cortázar, el escritor, pues utiliza con gran maestría el medio del doble y la figura, sino Cortázar, el

⁵⁶⁹ Lázsló Scholz. (1977) *El arte poética de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Castañeda.

pensador, ya que hasta ahora no ha logrado traspasar las barreras que siguen separando a los individuos. [...] La figura como tal no es ni puede ser la solución, pues dejar la transformación social —desde fuera hacia dentro— a la suerte del azar, de la casualidad, no puede producir resultados verdaderos.

(Lázsló Scholz: 1977. pp. 123-124)

En verdad desconcierta que después de haber identificado minuciosamente nociones vertebrales de Cortázar como son las nociones del *doble* y de la *figura*, del *azar* o *casualidad*, vistos desde la propia escritura de Cortázar, Scholz los interprete erróneamente, sobre todo porque los descontextualiza.

En “Medios *extraliterarios*. Libros caleidoscópicos” Scholz aborda el recurso de Cortázar por la incorporación de elementos visuales en su escritura. Este capítulo hace una referencia bastante dispar e irregular sobre publicaciones de Cortázar tales como *Buenos Aires, Buenos Aires*, *Prosa del observatorio*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round* o ilustra algunos pasajes de *Rayuela* (en la medida que no los distingue en su calidad de capítulos), de *Los premios* y del *Libro de Manuel*. Destaca el recurso de Cortázar al cambio de *tipografía*, al uso de *paréntesis*, o a *técnicas gráficas irregulares*⁵⁷⁰. He dicho que la perspectiva de Scholz es dispar e irregular porque se reduce a una mera evaluación de si el texto de Cortázar y la imagen o técnica gráfica empleada logran o no una *fusión*

⁵⁷⁰ Lázsló Scholz. (1977) *El arte poética de Julio Cortázar*. . *Op. cit.*, p. 112.

orgánica, concepto que, vale decir, nunca especifica Scholz en su estudio.

Existe un problema de fondo: una vez que Scholz efectúa un consecuente despliegue de elementos de la poética de Julio Cortázar, de pronto el lector de este estudio *se descoloca* por los inesperados juicios apreciativos que hace Scholz: *Julio Cortázar está totalmente descontento con los medios literarios, especialmente con la lengua. Aunque haya algo de hipocresía en su declaración, él mismo señaló en una entrevista que había escrito Rayuela en forma de libro/novela porque no pudo bailarla, escupirla o clamarla*⁵⁷¹.

Es decir, después de que Scholz condensa elementos de la poética de Cortázar en momentos medulares de su investigación, de pronto, surge un juicio de valor en lugar de una interpretación de su parte. Y lo que es más grave, saca de contexto algunas opiniones de Cortázar como la anteriormente citada, y entonces pierden su sentido primigenio.

Sobre esta ambigua situación en cuanto a los procedimientos de análisis de Scholz recurro al estudio crítico “El arte poética de Julio Cortázar de Lázsló Scholz” de José Cisneros⁵⁷² publicado en *Revista Iberoamericana*.

⁵⁷¹ Lázsló Scholz. (1977) *El arte poética de Julio Cortázar*. . *Op. cit.*, p. 112.

⁵⁷² José Cisneros. 1979. “El arte poética de Julio Cortázar de Lázsló Scholz”. en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 45, núm. 108-109, (julio-diciembre 1979). pp. 683-687.

En suma, el proyecto de Lázsló Scholz tiene el mérito de organizar algunos de los elementos centrales de la poética de Cortázar situándolos dentro de su obra como un sistema. Pero los resultados de Scholz expresamente valorativos o poco sustentados guardan una profunda diferencia con la perspectiva de Roy-Cabrerizo⁵⁷³. Este autor (visto en el apartado anterior) no se plantea entablar una poética de Cortázar y sin embargo en su estudio presenta elementos esenciales de ella. También Carmen de Mora⁵⁷⁴ anota aspectos de la poética de Cortázar y lo realiza en el ámbito de análisis de un relato de Cortázar (cuya reseña crítica la compilo unas líneas más adelante) y además Carmen de Mora guarda el singular mérito de vincular la teoría de Cortázar al mismo nivel hermenéutico que la de Maurice Blanchot mostrándolo en su estudio y a través de su obra.

⁵⁷³ Joaquín Roy-Cabrerizo. “Claves de Cortázar en un libro olvidado: *Buenos Aires. Buenos Aires. Op. cit.*

⁵⁷⁴ Carmen de Mora. (1986). «“Orientación de los gatos” (Apuntes para una poética)». en: CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES. Université de Poitiers. *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. (1986). tomo I. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Espiral Hispano-americana. pp. 167-180.

0.1.5.13

DAVID LAGMANOVICH

En “Claves de Julio Cortázar en *Divertimento* (1949) y *El examen* (1950)”⁵⁷⁵ David Lagmanovich argumenta:

*En sentido estricto, las primeras narraciones de Cortázar [...] no novelizan el novelar; [...] gran parte de lo que se presenta tiene que ver con los problemas de la creación artística. La poesía, la plástica y la música son la carne y la sangre de estas novelas*⁵⁷⁶.

(Lagmanovich: 1992, p. 369)

En este estudio Lagmanovich aclara que en ambas novelas *la dosis mayor de reflexión sobre la creación artística tiene que ver, [...] con la poesía*⁵⁷⁷. Luego, en su reflexión sobre *Divertimento*, Lagmanovich advierte: *poco diré sobre lo pictórico*⁵⁷⁸. Y en efecto lo hace, porque destaca en *Divertimento* la presencia de dos pintores que enumera: *un italiano y un español*⁵⁷⁹ sin siquiera aclarar a quiénes se refiere. Pero luego aborda a otros pintores concretos. Lagmanovich además indaga en situar el estilo⁵⁸⁰ del cuadro que Renato, uno de los personajes,

⁵⁷⁵ David Lagmanovich. (1992). “Claves de Julio Cortázar en *Divertimento* (1949) y *El examen* (1950)” en: *Actas del XXIX congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana*. Editor: Joaquín Mario Revill, pp. 361-376.

⁵⁷⁶ David Lagmanovich. (1992). “Claves de Julio Cortázar en *Divertimento* (1949) y *El examen* (1950)” *Ibidem*. p. 369.

⁵⁷⁷ David Lagmanovich. (1992). “Claves de Julio Cortázar en *Divertimento* (1949) y *El examen* (1950)” *Ibidem*. p. 369.

⁵⁷⁸ David Lagmanovich. (1992). “Claves de Julio Cortázar en *Divertimento* (1949) y *El examen* (1950)” *Ibidem*. p. 369.

⁵⁷⁹ David Lagmanovich. (1992). “Claves de Julio Cortázar en *Divertimento* (1949) y *El examen* (1950)” *Ibidem*. p. 364.

⁵⁸⁰ *Puede agregarse a lo dicho la mención de Tanguy y también el hecho de que la casa tematizada en el cuadro evoca ciertas construcciones de Chirico, de Dalí, de Magritte, del propio Tanguy (o quizá Hopper); en suma, que el cuadro en cuestión*

ejecuta durante la novela. Aunque Lagmanovich advierta que su exposición no es un estudio centrado en este aspecto, me parece que tampoco debe hacer argumentaciones superficiales (e incluso erróneas como situar a Edward Hopper en el surrealismo) y obviar —si su objetivo es enumerar pintores—, las referencias directas que se hacen a Cézanne o a Ensor, por nombrar algunos. Pero sobre todo, Lagmanovich pasa por alto que el comienzo de *Divertimento*⁵⁸¹ es precisamente una disertación sobre una *figura viviente*: la imagen bucólica que contemplan desde el ventanal Marta y el Insecto —narrador de la novela— y que lleva a los personajes a una reflexión sobre Poussin y Rousseau.

En suma, el texto de Lagmanovich abunda pero no ahonda en precisiones. De hecho a pesar de que el estudio anuncie el análisis de

parece situarse bastante cerca de la zona de surrealismo. David Lagmanovich. (1992). “Claves de Julio Cortázar en *Divertimento* (1949) y *El examen* (1950)” *Ibidem*. p. 369.

⁵⁸¹*Hablo de un tiempo distante y ya cinerario, cuando éramos varios y vivíamos lo que digo aquí, un poco para los demás y casi todo para mis días feriados que relleno infatigable con palabras. La naranja se abre en gajos traslúcidos que alzo al sol de una lámpara para ver entre la linfa el glóbulo sombrío de las semillas.*

Este párrafo es el inicio de la novela. Y desde ese primer momento la vida de los otros, para Insecto, el narrador de *Divertimento*, es como estos gajos al sol de una lámpara: los personajes que van a discurrir al lado del narrador, son como los gajos traslúcidos de la naranja, una figura compuesta por sus partes:

—*Mirá desde aquí, es un Poussin fabuloso.*

No era en absoluto un Poussin, más bien un Rousseau, pero la óptica de la tarde, el calor, algo en ese trozo de exterior calando por el toldo, le daba un relieve del que no podía uno escaparse. Inclinandome en el ángulo que me exigía Marta vi la razón de su maravilla. En un campo a tres cuadras, al borde mismo de la facultad de agronomía, un montón de vacas pastaba a pleno sol, blancas y negras con infalible simetría. Tenían algo de mosaico y cuadro vivo, un ballet idiota de figuras lentísimas y obstinadas; la distancia impedía apreciar sus movimientos, pero fijándose con atención se veía cambiar poco a poco la forma del conjunto, la constelación vacuna.

Y luego sigue la reflexión *facetada* de la realidad desde la mirada de una mosca, de hecho el epígrafe que elige Cortázar para *Divertimento* son los versos de Cocteau: *Sur la retine de la mouche, / Dix mille fois le sucre.*

Julio Cortázar. (2006). *Divertimento*. Bs. As., Argentina: Ed. Alfaguara. pp. 13-15.

las dos novelas póstumas de Cortázar publicadas en 1986, *El examen* queda desplazado en sus reflexiones por *Divertimento*.

0.1.5.14

CARMEN DE MORA

En «“Orientación de los gatos” (Apuntes para una poética)» Carmen de Mora⁵⁸² recurre a herramientas del ámbito de la filosofía y con base en Maurice Blanchot, agrega además recursos del análisis semiótico que aplica al relato seleccionado, “Orientación de los gatos” de Cortázar. Todo ello lo orienta lúcidamente a destacar en la obra de Cortázar la incorporación de *códigos extra-literarios* y, además, haciendo uso de recursos del análisis del arte, Carmen de Mora identifica *una especie de manierismo*⁵⁸³ en “Orientación de los gatos” y declara una *alianza con la pintura*⁵⁸⁴ en *el microcosmos cortazariano*.

Así, respecto a “Orientación de los gatos”, relato contenido en la colección de cuentos *Queremos tanto a Glenda*⁵⁸⁵ de Cortázar (1980), Mora hace la siguiente reflexión antes de pasar a una especie de esquema o de cuadro sinóptico en que engloba los *campos semánticos* del relato que explicitan una poética de la *mirada* en Cortázar, que luego, de Mora, enlaza con la *poética de la desaparición*⁵⁸⁶ de Maurice Blanchot:

⁵⁸² Carmen de Mora. (1986). «“Orientación de los gatos” (Apuntes para una poética)». en: CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES. Université de Poitiers. *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. (1986). tomo 1. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Espiral Hispano-americana. pp. 167-180.

⁵⁸³ Carmen de Mora. (1986). «“Orientación de los gatos” (Apuntes para una poética)». *Ibidem*. p. 169.

⁵⁸⁴ Carmen de Mora. (1986). «“Orientación de los gatos” (Apuntes para una poética)». *Ibidem*. p. 169.

⁵⁸⁵ Julio Cortázar. “Orientación de los gatos” en: *Queremos tanto a Glenda*. (1987). México, DF: Ed. Nueva Imagen, pp. 13-18.

⁵⁸⁶ Cfr. Maurice Blanchot. (2004). *El espacio literario*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Existe en este relato una metafísica de la mirada que comprende desde la simple contemplación hasta la mirada creativa, pasando por la posesión amorosa. El autor ha pretendido crear a través de la escritura un universo analógico o paralelo a la pintura, de ahí que recurra a la categoría pictórica por excelencia, la especialidad, estrechamente relacionada con el orden de la visión y la perspectiva.

(De Mora: 1986, p. 170)

A su vez, de Mora condensa de un modo brillante la teoría de Blanchot, que como se sabe, se basa en el mito de Orfeo y Eurídice, pero, en el caso de “Orientación de los gatos” queda representado en el deseo del narrador por Alana cuando pasean por las galerías de arte:

A la luz del mito de Orfeo inferimos una nueva significación para la búsqueda: el amor es también y sobre todo la creación, la amada es la obra. El deseo de Orfeo es ver y poseer a Eurídice a través de la mirada, de la misma manera que el protagonista mira a Alana para poseerla en plenitud, un deseo que se sabe destinado a fracasar, pero no cesa de ser deseo.

(De Mora: 1986, pp. 172-173)

En suma, de Mora brinda un lúcido panorama en que entrelaza en su estudio el relato de Cortázar, con la teoría de Blanchot, pero sobre todo, reúne reflexiones que Cortázar hace a lo largo de su obra respecto a su inclinación por recursos de las artes plásticas en su escritura.

0.1.5.15

RAÚL SILVA-CÁCERES

El árbol de las figuras. Estudios de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar de Raúl Silva-Cáceres⁵⁸⁷ dedica algunos pasajes de los capítulos I, V y VII a identificar en los relatos de Julio Cortázar otros lenguajes artísticos como la fotografía, la pintura, la música o la representación teatral. Sin embargo, hace de las nociones de *paratexto*⁵⁸⁸, *hipotexto* e *intertextualidad* de Genette una mera mención que no llega a ser desarrollada como recurso teórico. Silva-Cáceres centra su atención especialmente en el relato de “Siestas”⁵⁸⁹ y en el estudio de Emma Speratti Piñero⁵⁹⁰ que precede al suyo. Aunque señala que discrepa del análisis realizado por Speratti Piñero tampoco llega a desarrollar sus diferencias. En suma, la aportación de Raúl Silva-Cáceres se limita a identificar y enlistar las referencias pictóricas a cuadros de Paul Delvaux dentro de “Siestas”. Este procedimiento es el que repite con otros relatos de Cortázar.

⁵⁸⁷ Raúl Silva-Cáceres. (1997) *El árbol de las figuras. Estudios de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. Chile: LOM Ediciones. Colección texto sobre texto.

⁵⁸⁸ Raúl Silva-Cáceres. (1997) *El árbol de las figuras. Estudios de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. *Ibidem*. p. 138.

⁵⁸⁹ Cfr. Julio Cortázar. (1989). “Siestas” en: *Último Round*. tomo II. México: Siglo XXI Editores. pp. 225-251

⁵⁹⁰ Emma Susana Speratti-Piñero. (1975). “Julio Cortázar y tres pintores belgas: Ensor, Delvaux, Magritte” en: *Nueva Revista de Filología Hispánica*. núm.2, tomo XXIV. México: Editorial Colegio de México. pp.541-553 y anexo de pinturas, pp. 554-569.

0.1.5.16

EMMA SUSANA SPERATTI-PIÑERO

Emma Susana Speratti-Piñero en “Julio Cortázar y tres pintores belgas: Ensor, Delvaux, Magritte”⁵⁹¹ hace un seguimiento paralelo a la obra plástica de los pintores seleccionados y a cómo están presentes en la obra de Cortázar.

Pero a diferencia de Silva-Cáceres, Speratti-Piñero no hace una mera distinción de la obra plástica de dichos pintores a la que hace mención Cortázar en algunos de sus textos, sino que identifica ese gesto propio de Cortázar de evitar una descripción de un ambiente o de una persona englobándolo en la sensación general que provoca la obra de un pintor. Por ejemplo, cuando en el capítulo 108 Oliveira y la Maga contemplan a Emmanuèle, la clocharde y comentan: *Parece Grock en peor. O algunas figuras de Ensor. Es sublime*⁵⁹².

La reflexión de Speratti-Piñero sobre el relato de “Siestas”⁵⁹³ es un minucioso seguimiento pictórico (el estudio incluye las obras de Delvaux). Respecto a Magritte, Speratti-Piñero hace un seguimiento paralelo en la obra de Cortázar, pero no deja de ser en el conjunto de su estudio una referencia complementaria a la propuesta de estudio: un pasaje visual por tres pintores belgas en la obra de Cortázar.

⁵⁹¹ Emma Susana Speratti-Piñero. (1975). “Julio Cortázar y tres pintores belgas: Ensor, Delvaux, Magritte” en: *Nueva Revista de Filología Hispánica*. núm.2, tomo XXIV. México: Editorial Colegio de México. pp.541-553 y anexo de pinturas, pp. 554-569.

⁵⁹² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 108. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 487.

⁵⁹³ Cfr. Julio Cortázar. (1989). “Siestas” en: *Último Round*. tomo II. México: Siglo XXI Editores. pp. 225-251

0.1.5.17

MARÍA AMPARO IBAÑEZ MOLTO

En contraste con Silva-Cáceres, María Amparo Ibañez Molto⁵⁹⁴ en “Galería de arte en la obra de Julio Cortázar” también hace uso de las referencias pictóricas que aparecen a través de la obra de Cortázar, pero a partir de ellas distingue la *teoría de las figuras*⁵⁹⁵ expuesta por Cortázar en *Los premios*. Además Ibañez Molto denomina *imágenes artísticas* al recurso de escritura de Cortázar de representar *cosas, seres, ideas, valiéndose del Arte, de sus autores, estilos u obra*⁵⁹⁶. Ibañez Molto concluye que Cortázar efectúa una *representación artística de su mundo literario, pequeña galería de arte íntima y evocadora* que exige la *sensibilidad del lector*⁵⁹⁷ —es decir, lo que Cortázar denomina *complicidad*—, en reacción a un posicionamiento

⁵⁹⁴ María Amparo Ibañez Molto. (1980). “Galería de arte en la obra de Julio Cortázar” en: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, España. (oct-dic. 1980, núms. 364-366. Dedicado a: Homenaje a Julio Cortázar). pp. 624-639.

En contraste con Ibañez Molto, menciono el otro estudio sobre plástica que aparece compilado, en la sección correspondiente a la relación de la obra de Cortázar con otras artes y que forman parte del homenaje que dedica *Cuadernos Hispanoamericanos* a Cortázar.

En “Los territorios plásticos de Julio Cortázar” Antonio Urrutia efectúa un estudio con patentes carencias académicas. Atribuye a Cortázar un uso inconsciente o al menos no explícito de lo que Urrutia denomina, las *dos categorías fundamentales de la estética*, posicionamiento contra el que precisamente Cortázar reacciona y muestra en su obra la tentativa opuesta. Sin embargo, distingue que el modo como se aproxima Cortázar a la obra de los pintores que compila es mediante la *plasmación de un universo analógico* entre la pintura y su escritura.

Cfr. Antonio Urrutia. “Los territorios plásticos de Julio Cortázar” en: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, España. (oct-dic. 1980, núms. 364-366 Dedicado a: Homenaje a Julio Cortázar). pp. 618-623.

⁵⁹⁵ María Amparo Ibañez Molto. (1980). “Galería de arte en la obra de Julio Cortázar”. *Ibidem*. p. 627.

⁵⁹⁶ María Amparo Ibañez Molto. (1980). “Galería de arte en la obra de Julio Cortázar”. *Ibidem*. p. 630.

⁵⁹⁷ María Amparo Ibañez Molto. (1980). “Galería de arte en la obra de Julio Cortázar”. *Ibidem*. p. 639.

ante la obra *meramente hedónico y estético*⁵⁹⁸. Hay que agregar finalmente que Ibañez Molto realiza una interpretación personal mediante un singular esquema de análisis en el que identifica las denominadas *imágenes artísticas* en la obra de Cortázar y las clasifica según lo que ella designa como *sentido y función*, brindando al estudioso un panorama ejemplificador que encuadra elementos de la arquitectura, de la escultura y de la pintura, en suma, un esquema que abarca las artes presentes en Cortázar.

⁵⁹⁸ Cfr. Julio Cortázar. (1986). “Morelliana, siempre”, en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores. pp.207-208.

0.5.18 MALVA FILER

En “Palabra e imagen en la escritura de *Territorios*” y en “El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar” Malva Filer⁵⁹⁹ se dedica puntualmente a la relación entre la imagen y la palabra en la obra de Cortázar.

Considero que si bien los estudios de Silva-Cáceres, Antonio Urrutia, Ibañez Molto y Speratti-Piñero hacen uso de recursos de análisis del ámbito del arte, la perspectiva de Malva Filer se distingue porque concentra de forma integral las razones de estudio de las investigaciones antes reseñadas y agrega además el rigor de un respaldo teórico sólido y fundamentado.

Filer presenta de manera sucinta nociones conceptuales de críticos de teoría literaria y de estética que han reflexionado sobre esta

⁵⁹⁹ Crítica y catedrática del Brooklyn College, CUNY. Filer en sólo una década produce estudios precisos sobre Cortázar.

Cfr. Malva Filer. (1970) *Los mundos de Julio Cortázar*. New York: Las Américas Publishing; “The ambivalence of the hand in Cortázar’s fiction” en: Jaime Alazraki and Ivar Ivask, comps. (1978). *The final island: the fiction of Julio Cortázar*. Norman: University of Oklahoma Press. pp. 129-133 (hay traducción al español: Jaime Alazraki y Ivar Ivask, comps. (1981). *Julio Cortázar: La isla final*. Barcelona: Ultramar ediciones, trad. Montserrat Conill); “La búsqueda de la autenticidad” y “Las transformaciones del yo” en: Helmy Fuad Giacomán comp. (1972). *Homenaje a Julio Cortázar, variaciones interpretativas en torno a su obra*. Long Island City: Las Américas Publishing. pp. 195-206 y 261-276; “The novels of Julio Cortázar” en: *Hispanamérica*, 10, núm. 30, (dec. 1981), pp. 153-154; “Julio Cortázar in Barnard” en: *Revista Iberoamericana*, 48, núm. 120-121, (julio-diciembre, 1982), pp.755-757; “Palabra e imagen en la escritura de *Territorios*” en: *Revista Iberoamericana*. 49, núm. 123-124, (abril-septiembre, 1983), pp.351-368. “El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar” en: CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES. Université de Poitiers. *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. (1986). tomo I. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Espiral Hispano-americana. pp. 225-232; (2009). “Modos de lo fantástico en la narrativa de Carlos Fuentes. La noción de *figura* en *Una familia lejana*”. en: *Semiósis*. III época, núm. 4, (25-05-2009). pp. 59-69. ISSN: 0187-9316.

*correlación esencial de las relaciones tempo-espaciales*⁶⁰⁰: la *espacialización* de Genette; el *icono verbal* de Wimsatt; la lectura o narrativa de la imagen visual según Mitchell o Caws; el *cronotopo* de Bajtín; la *iconicidad* desde la perspectiva de Ricoeur; y el *texto icónico* de Lotman.

En “Palabra e imagen en la escritura de *Territorios*”⁶⁰¹ Filer hace referencia a los estudios de Ibañez Molto y Urrutia que he comentado. Un enorme mérito de Filer es su capacidad de precisión y es así como distingue y desarrolla los *cuatro recursos*⁶⁰² mediante los que Cortázar *intenta liberarse del carácter sintagmático del lenguaje y acoge, en cambio, el modelo caleidoscópico*⁶⁰³, noción de la poética de Cortázar que luego Filer clarifica.

Malva Filer expone su tesis central: el *universo narrativo* de Cortázar es *una búsqueda de cercanía entre la expresión verbal y la imagen visual*⁶⁰⁴. Filer selecciona como corpus de análisis específico *Territorios*, el último de los tres *microcósmicos libros-collage*, junto con *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último Round*. Además, en su estudio siempre están presentes como referencia de manera

⁶⁰⁰ Malva Filer. (1986) “El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar” *Ibidem*. p. 225.

⁶⁰¹ Malva Filer. (1983). “Palabra e imagen en la escritura de *Territorios*” en: *Revista Iberoamericana*. 49, núm. 123-124, (abril-septiembre, 1983), pp.351-368.

⁶⁰² Estos respaldos teóricos y los *cuatro recursos* enumerados como tal, vuelven a estar presentes, pero ya de manera sintética en “El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar”.

⁶⁰³ Malva Filer. (1983). “Palabra e imagen en la escritura de *Territorios*” *Ibidem*. p. 367.

Cfr. Malva Filer. (1986) “El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar” *Ibidem*. p. 226.

⁶⁰⁴ Malva Filer. (1983). “Palabra e imagen en la escritura de *Territorios*” *Ibidem*. p. 352.

intermitente *Los premios* y *Rayuela*. Finalmente presenta en sus conclusiones⁶⁰⁵ cómo, en *Territorios*, la imagen y la palabra convergen en un nuevo nivel semántico⁶⁰⁶: *el tiempo de la narración se condensa y [...] el espacio de la imagen se temporaliza por una transformación interna de sus elementos en combinaciones sucesivas*⁶⁰⁷.

En “El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar” Filer renueva⁶⁰⁸ el propósito de mostrar la relevancia de la *representación espacial* en la narrativa de Cortázar, y cómo sus textos se caracterizan por el *cultivo de la iconicidad*⁶⁰⁹. Sobre todo, Filer destaca cómo la tentativa de Cortázar es *un empeño conscientemente dirigido hacia la ruptura de la barrera entre tiempo y espacio*⁶¹⁰.

En “El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar” Filer sitúa como ámbito de estudio algunos

⁶⁰⁵ En una modélica continuidad dentro de su objeto de investigación, estas conclusiones de Filer constituyen el preámbulo del cual ella parte en “El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar” hacia un nuevo planteamiento en torno a la obra de Cortázar.

⁶⁰⁶ Malva Filer. (1983). “Palabra e imagen en la escritura de *Territorios*” *Ibidem*. p. 368.

⁶⁰⁷ Malva Filer. (1983). “Palabra e imagen en la escritura de *Territorios*” *Ibidem*. p. 367.

⁶⁰⁸ Como ya dije, Filer parte en este estudio de las conclusiones de su análisis al que recientemente me he referido, así que de nuevo destaca aquí cómo *el discurso narrativo [de Cortázar] se repliega en imágenes espacializadoras que intentan neutralizar la sucesividad de las palabras y que producen por condensación un enriquecimiento semántico*.

Malva Filer. (1986) “El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar” *Ibidem*. p. 226.

⁶⁰⁹ *Esto es, por un lenguaje que es diseño, pintura y transfiguración del mundo que describe*.

Malva Filer. (1986) “El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar” *Ibidem*. pp. 225-226.

⁶¹⁰ Malva Filer. (1986) “El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar” *Ibidem*. p. 226

aspectos de *Prosa del observatorio* y del *Libro de Manuel* y elige algunos relatos de *Queremos tanto a Glenda* y de *Deshoras* en los que indaga y propone en la conclusión un posible cambio de paradigma en la escritura de Cortázar: *la representación espacial sigue ocupando un lugar privilegiado [...] pero su función cambia o al menos se diversifica*⁶¹¹.

A lo largo de su estudio muestra estas variaciones de perspectiva a través de la obra de Cortázar y por tanto Filer concluye: *la visión caleidoscópica [...] es progresivamente desplazada por una evocación selectiva que desea fijar para siempre momentos únicos mediante figuras inmóviles*⁶¹².

En suma, he señalado cómo Filer distingue y desarrolla en el primero de sus estudios que aquí reseño, *cuatro* de los *recursos* de escritura en la narrativa de Cortázar y cómo en el estudio al que acabo de referirme, Filer los enumera y sintéticamente los ejemplifica. Así, en primer lugar sitúa el recurso a *la caracterización de personajes y situaciones mediante imágenes artísticas, alusiones y metáforas que refieren a obras pictóricas*⁶¹³. Y enseguida la ejemplifica: *esto ocurre, por ejemplo, cuando La (sic.) Maga ve en Oliveira “un Mondrian”, y se describe a sí misma como “un Vieira da Silva” [...] o en*

⁶¹¹ Malva Filer. (1986) “El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar” *Ibidem.* p. 231.

⁶¹² Malva Filer. (1986) “El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar” *Ibidem.* p. 231.

⁶¹³ Malva Filer. (1986) “El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar” *Ibidem.* p. 226.

comentarios como: “*Toda había sido un poco como en las pinturas de Leonora Carrington*”⁶¹⁴.

Hay que señalar que este primer recurso corresponde, a la noción de *imágenes artísticas* de Ibañez Molto⁶¹⁵ y a sus argumentos sobre la *sensibilidad artística*. También a la descripción de escenarios y caracterización de personajes en la escritura de Cortázar que por su parte, Picon Garfield identifica y que se originan en las *posibles influencias* de pintores como Dalí, Tanguy y Ernst⁶¹⁶.

Filer reconoce estos argumentos pero en lugar de hacer una mera distinción de referencias artísticas o posibles influencias plásticas en la obra de Cortázar, Filer muestra cómo este recurso de Cortázar responde a una razón de raíz metafísica⁶¹⁷.

El segundo recurso de escritura que Filer distingue en Cortázar responde a este enriquecimiento diferencial con los estudios que la preceden: *La búsqueda de una figura, dibujo o pintura que dé la cifra o módulo de la realidad*. Y lo ejemplifica señalando: *Esta es la aspiración de Persio, en Los premios, y de Morelli, en Rayuela*.

⁶¹⁴ Malva Filer. (1986) “El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar” *Ibidem*. p. 226.

⁶¹⁵ María Amparo Ibañez Molto. (1980). “Galería de arte en la obra de Julio Cortázar”. *Ibidem*. p. 630.

⁶¹⁶ Cfr. Malva Filer. (1983). “Palabra e imagen en la escritura de *Territorios*”. *Ibidem*. p. 353.

⁶¹⁷ *Más importante para nuestro propósito es, sin embargo, el hecho de que los personajes de Cortázar asocian la pintura con búsquedas que trascienden la fantasía y los juegos de invención hacia un nivel metafísico.*

Malva Filer. (1983). “Palabra e imagen en la escritura de *Territorios*”. *Ibidem*. p. 353.

Finalmente, me parece que los dos últimos recursos que Filer distingue reaccionan en cierta medida a los argumentos de Antonio Urrutia⁶¹⁸: contra un propósito meramente estético que Urrutia adjudica a Cortázar, Filer argumenta que la poética de Cortázar *se concreta en un empeño conscientemente dirigido*⁶¹⁹.

Así, el tercer recurso de escritura espacial que distingue Filer en Cortázar es: *La valorización de los medios expresivos no verbales —el dibujo, la danza entre ellos—, como superiores a la expresión verbal, en ambas novelas*. Y cuarto recurso: *La creación de un lenguaje analógico en textos que dibujan con palabras-pintura un diseño paralelo al de la imagen visual como en “País llamado Alechinsky”*⁶²⁰.

No hay en Filer ningún ánimo de sistematizar dichos recursos que ella distingue en Cortázar⁶²¹. Congruente a la poética de Cortázar, Filer ya ha expuesto el propósito y el convencimiento de haber trazado con su análisis, *un dibujo que es el módulo de la realidad cortazariana*⁶²².

⁶¹⁸ Cfr. Antonio Urrutia. “Los territorios plásticos de Julio Cortázar” en: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, España. (oct-dic. 1980, núms. 364-366 Dedicado a: Homenaje a Julio Cortázar). pp. 618-623.

⁶¹⁹ Malva Filer. (1986) “El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar” *Op. cit.* p. 226.

⁶²⁰ Malva Filer. (1986) “El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar” *Ibidem.* p. 226.

⁶²¹ Filer aclara: *entre los diversos recursos que pone el autor al servicio de esta empresa merecen destacarse...* y entonces Filer da paso a enumerar estos cuatro recursos. Respecto a la *empresa*, Filer se refiere a la reflexión hecha en el párrafo anterior: la búsqueda de Cortázar de recursos para la ruptura entre el carácter sucesivo del lenguaje, que es ruptura del tiempo, y el carácter simultáneo de la imagen visual, que es ruptura del espacio.

⁶²² Malva Filer. (1983). “Palabra e imagen en la escritura de *Territorios*”. *Ibidem.* p. 368.

Además hay que señalar que son las diferencias con los estudios de Ibañez Molto, Urrutia y Picon Garfield⁶²³ y la sólida ampliación de la perspectiva teórica que Filer hace, lo que origina su singular contribución. Me refiero a que los cuatro recursos de Filer responden a un posicionamiento diferencial respecto a los estudios que la preceden y que en lugar de derivar en la confrontación, agrega mediante la complementación de una perspectiva integradora.

*

⁶²³ Malva Filer. (1983). “Palabra e imagen en la escritura de *Territorios*”. *Ibidem*. p. 353.



SECCIÓN A/ PARTE II
0.2 LA NOCIÓN DE “*IMAGO MUNDIS*”
EN *RAYUELA* DE JULIO CORTÁZAR



0.2.1 La noción de “*imago mundis*” en la primera edición, las ediciones corregidas y actuales de *Rayuela*

De acuerdo con los criterios de edición expuestos por Julio Ortega en “Nota sobre el texto”⁶²⁴, la edición crítica de *Rayuela*⁶²⁵ se basa en el *texto autorizado*⁶²⁶ de la primera edición⁶²⁷ publicada en junio de 1963 por Editorial Sudamericana en Buenos Aires, Argentina.

En esa primera edición de *Rayuela* la noción de *imago mundis* aparece en el capítulo 109 del modo que sigue:

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 una figura, imago mundis que por fuera del calidoscopio se resolvía en living room de estilo provenzal, o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley.

(Cortázar: 1963. C. 109, p.533)

Por su parte Biblioteca Ayacucho⁶²⁸ justifica basar su edición de *Rayuela* en la segunda de editorial Sudamericana en la medida que esta

⁶²⁴ Julio Ortega. (1992). “Nota sobre el texto” en: Julio Cortázar. (1992). *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. *Op. cit.*, p. XXVII.

⁶²⁵ Julio Cortázar. (1992). *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos.

Asimismo se ha cotejado la co-edición española de la colección Archivos que a pesar de ser una edición simultánea, es la primera en ser publicada un año antes. Julio Cortázar. (1991). *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ UNESCO. Colección Archivos.

⁶²⁶ Julio Ortega. (1992). “Nota sobre el texto” en: Julio Cortázar. (1992). *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. *Op. cit.*, p. XXVII.

⁶²⁷ Julio Cortázar. (1963). *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

⁶²⁸ Julio Cortázar. (2004). *Rayuela*. Caracas: Editorial Biblioteca Ayacucho.

edición de 1965 recoge las correcciones que el propio Cortázar hace a la primera. También aquí aparece en el capítulo 109 la noción de *imago mundis*.

Con excepción de estas dos ediciones, la edición crítica de la colección Archivos (1991) y la de Ayacucho (1980) —cada una con dos perspectivas diferentes sobre los criterios de edición que las guían para optar por la primera o segunda edición de *Rayuela*—, ninguna edición hoy en día conserva la noción de *imago mundis*.

¿Qué sentido tiene la noción de *imago mundis* y por qué es un elemento significativo en la poética de Cortázar? Es la razón que este apartado pretende responder.

Considero que este apartado de la tesis constituye una de las principales contribuciones que aporta mi investigación: hacer patente la omisión en las actuales ediciones de *Rayuela* de la noción de *imago mundis* de Julio Cortázar. Esta tendencia, primero de los estudios críticos y luego en las ediciones actuales en circulación, al referirse al concepto de *imago mundi* y así corregir la supuesta errata que aparece en el capítulo 109 de *Rayuela*, es objeto cardinal de mi investigación no por una razón que tenga como objetivo final desentrañar un sentido etimológico mediante el arte de la declinación latina, sino por la co-

Me permití seleccionar esta edición de Biblioteca Ayacucho como obra de consulta básica de *Rayuela* misma porque está basada en la segunda de la editorial Sudamericana (Buenos Aires 1978 sic.*), cuya primera edición fue corregida por el propio autor, —y según lo reporta Biblioteca Ayacucho en “Criterio de esta edición”**— se ha mantenido, hasta donde nos ha sido posible, la misma disposición tipográfica que guarda el original. Además hago uso de esta edición para cotejar la “Cronología” y la “Bibliografía”.

* la segunda edición de *Rayuela* data de 1965.

**Cfr. Julio Cortázar. (2004). “Criterio de esta edición”. *Ibidem.*, p. XCIX.

razón⁶²⁹ del propio Cortázar que me posibilita identificar cómo él *precisa* en su poética de esta noción, *imago mundis*, en el sentido de “una imagen hecha con mundos” para concretar, lúcida y certeramente en la escritura, una poética de la imagen de la que Cortázar advierte que hay que *entenderla como una figura*⁶³⁰.

Considero necesario destacar que dicha aportación tuvo su origen al intentar justificar los criterios selectivos que tuve en cuenta para elegir la edición de *Rayuela* de Ayacucho como el libro de base para las referencias en esta investigación y contrastar que, a diferencia de otras ediciones, en el capítulo 109 figuraba la noción de *imago mundis* y no de *imago mundi*. De modo que después de elucidar que no se trataba de un error personal de transcripción y luego de verificar que la noción de *imago mundis* aparece en las dos ediciones autorizadas antes expuestas y además, gracias a que sus criterios de edición precisamente son distintos y por tanto complementarios, emprendí la presente exploración que en este apartado nos ocupa.

Dos factores centrales motivaron esta disertación. El primero, identificar que cuando especialistas y críticos destacados de la obra de Cortázar aluden en sus estudios a la noción de *imago mundis* del capítulo 109, la sustituyen por la expresión hecha o figurada de origen alquímico, *imago mundi*, es decir, *imagen del mundo*. En suma, identifican la primera como una errata que simplemente obvian y cambian por la expresión figurada *imago mundi* que se convierte en su

⁶²⁹ Cfr. El sentido que tiene esta noción en Cortázar.

Julio Cortázar. (2005). “Temas de la medianoche” en: *Poesía y poética. Obras completas*. tomo IV. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores. Edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri. p. 218.

⁶³⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Rayuela. Op. cit.*, p. 492

aparente corrección. Pero ninguno de ellos hace patente la errata y aún menos justifica la sustitución que efectúan.

Nombro así a Ana María Barrenechea, a Saúl Yurkievich, a Jaime Alazraki⁶³¹, los estudiosos más destacados, porque precisamente su labor crítica fue determinante e hizo además que fueran responsables editoriales de la obra parcial o de la obra completa de Cortázar. También incluyo aquí a Andrés Amorós, responsable de la edición anotada de *Rayuela* para ediciones Cátedra.

El segundo factor deriva pues de este último: con excepción de la edición crítica de la colección Archivos y la de Ayacucho que se basan respectivamente en la primera (1963) y en la segunda edición (1965) de *Rayuela*, todas las ediciones actuales⁶³² han suprimido la noción *imago mundis* sustituyéndola por *imago mundi*.

⁶³¹ A Yurkievich y a Barrenechea confrontar las referencias que hacen en el apartado que les dedico en el estado de la cuestión de esta tesis. Respecto a Alazraki, confrontar el “Prólogo” a la edición de *Rayuela* de Ayacucho. Me refiero al apartado de su estudio “Estructura aleatoria” en el que Alazraki cita a Mircea Eliade y con base en él luego comenta sobre *Rayuela*: *La novela está hecha como un mandala [...], el lector alcanzará su propia imago mundi*. Jaime Alazraki. (2004). “Prólogo” en: Julio Cortázar. (2004). *Rayuela. Op. cit.*, p. LXXI.

⁶³² A continuación cito ediciones que sustituyen en el capítulo 109 la noción de *imago mundis* por la expresión *imago mundi*:

Julio Cortázar. (2004^a). *Novelas II. Obras completas*. tomo III. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores. Edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri. Prólogo de Julio Ortega. p. 531.

Julio Cortázar. (2005). *Rayuela*. en: *Obras completas*. tomo I. Barcelona: Ed. RBA/ INSTITUTO CERVANTES. Edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri. p. 529.

Julio Cortázar. (2005^a). *Rayuela*. México: Ed. Santillana, Punto de Lectura, p. 601.

Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. Ediciones Cátedra. Edición de Andrés Amorós. p. 647.

Julio Cortázar. (2009). *Rayuela*. México: Ed. Alfaguara. p. 510.

Julio Cortázar. (2013). *Rayuela*. (50. edición conmemorativa). Madrid: Ed. Alfaguara. p. 498.

Considero apremiante en este apartado de mi tesis hacer patente que esta disertación no se reduce a identificar una errata. Aquí el análisis del sentido de las expresiones latinas *imago mundis* e *imago mundi* es motivo de interpretación textual. De modo que la voluntad personal es hacer que mi investigación contribuya a mostrar que la noción de *imago mundis* es un elemento conceptual que refuerza la poética de Cortázar y que en el cierre del capítulo 109, citado en el inicio de este apartado, Cortázar hace de la noción de *imago mundis*, es decir, de “una imagen hecha con mundos”, la correspondencia más próxima a la noción de *figura*, que es el motivo y la razón vertebral en mi tesis para situar en la escritura de Cortázar una poética de la imagen.

Partiendo de esta perspectiva es improrrogable que se restituya una noción, la de *imago mundis* en las próximas re-ediciones de *Rayuela*.

0.2.1.1

FRANCISCO PORRÚA: LA AUTÉNTICA VOCACIÓN DE EDITOR

Nadie como Francisco Porrúa se convierte en ese *primer espectador*⁶³³ y en ese *ojo lúcido*⁶³⁴ que entiende la *figura* que compone no sólo *Rayuela* sino la obra íntegra de Cortázar. Y cuando aludo al *primer espectador*, no me refiero al primer lector y *testigo*⁶³⁵ de *Rayuela*, que en todo caso fue Aurora Bernárdez, sino a lo que Cortázar mismo manifiesta en la carta del 30 de mayo de 1962: *Del libro en sí no te digo nada. Dejémoslo hablar a él, y si salió mudo, paciencia. Pero necesito tu crítica y sé que será como sos vos. El libro sólo tiene un lector: Aurora.*⁶³⁶ Y posteriormente, después de recibir las impresiones de la lectura de Francisco Porrúa le escribe el 25 de julio de 1962:

Tu reacción ante el libro es mi propia vivencia de todo eso [...]. Le dije a Aurora: “Ahora me puedo morir, porque allá hay un hombre que ha sentido lo que yo necesitaba que el lector sintiera”. [...] Si el libro se edita, querré tus críticas concretas, y sé que no me escamotearás nada de lo que pienses.

(Cortázar: 2000, pp. 501-502)

Desde las primeras cartas de esta memorable serie epistolar que sostienen Francisco Porrúa y Julio Cortázar, Cortázar decanta el indiscutible sentido crítico de Porrúa: *Quiero que sepa todo lo que valoro su opinión sobre lo que escribo. Ya se lo dije, creo, en mi primera carta, pero ahora usted vuelve a emplear palabras que me*

⁶³³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492.

⁶³⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Ibidem.*, p. 492.

⁶³⁵ La noción de *testigo* queda resuelta en el capítulo 3 de *Rayuela*.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 3. *Op. cit.*, p. 28.

⁶³⁶ Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (30 / mayo / 1962)” en: *Cartas*. Tomo I. México: Editorial Alfaguara. p. 483.

conmueven profundamente, no por el elogio que encierran sino porque quien las dice es un crítico sin concesiones⁶³⁷.

Y a pesar de que los años y la amistad los aproximan no sólo en el sentido pronominal⁶³⁸, la vigilancia, la objetividad y el desvelo que Francisco Porrúa deposita en el cuidado de una edición queda explícito en notables referencias que hace Cortázar y en el seguimiento que, a través de las *Cartas*, el lector interesado puede constatar⁶³⁹.

Basta cotejar la serie epistolar que sostienen Francisco Porrúa y Cortázar durante la gestación de *Rayuela* —que comienza en el verano de 1960⁶⁴⁰ y termina, el 26 de julio de 1963⁶⁴¹ con la recepción del

⁶³⁷ Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (19 / agosto/ 1960)” en: *Cartas*. *Op. cit.*, p. 427.

⁶³⁸ El lector asiste amablemente a ese cambio del “usted” al “tú” y al voseo que gradualmente irrumpe en las cartas.

⁶³⁹ En “Cartas para armarle un modelo a Cortázar” Javier Aparicio Maydeu pronostica: *Estas cartas iluminarán algún que otro pasaje de la obra de Cortázar, van a servirles de aval a no pocas conjeturas críticas y contribuirán, en definitiva, a comprender y engrandecer la figura de uno de los autores indispensables de la literatura en castellano.*

Esta es la voluntad aplicada en la presente investigación. Pero ante todo, destaco esta reflexión de Aparicio Maydeu porque concluye señalando cómo las *Cartas* de Cortázar constituyen el más perfecto de sus calidoscopios. El lector constatará cómo la noción de *calidoscopio* es fundamental en el presente apartado para entender la noción de *figura* y la noción de *imago mundis* de Cortázar. La reflexión de Aparicio Maydeu es como sigue:

Como nos recuerda [...] Alazraki, [...] al autor de Rayuela le fascinaron los caleidoscopios. Con su correspondencia fabricó sin duda uno de los más perfectos.

Javier Aparicio Maydeu. (2008). “Cartas para armarle un modelo a Cortázar” en: *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ishiguro*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 209.

⁶⁴⁰ *Un día le pediré que lea lo que estoy haciendo ahora, y que es imposible de explicar por carta, aparte que yo mismo no lo entiendo. [...] Hay cerca de cuatrocientas páginas, que abarcan pedazos del fin, del principio y del medio del libro. [...] El resultado será una especie de almanaque, [...] “baúl turco”. [...] Le cuento todo esto como una manera un poco menos torpe que las otras de decirle cuánta confianza tengo en su amistad; y la alegría que me da poder confiarle, por lo menos como una primera impresión, lo que estoy haciendo y lo que quisiera hacer.*

paquete postal que contiene *Rayuela*— para verificar la estricta vigilancia editorial que Cortázar pone no sólo en el cuidado tipográfico sino en el libro como objeto, y centralmente en los aspectos visuales.

En esta relación epistolar quedan plasmadas las previsiones⁶⁴² de Cortázar ante la edición de un libro como *Rayuela*, empresa que en los años sesenta exigía de un sólido respaldo tipográfico como Cortázar lo tuvo en Porrúa, quien además fue siempre el vínculo cordial con López Llausás, director fundador de Editorial Sudamericana.

Así, la serie epistolar hace patente que Cortázar es el primero en saber el reto y la responsabilidad que implica el llevar a buen término la publicación de un libro de la naturaleza de *Rayuela*: *Yo creo que nunca se escribió un libro tan a contrapelo, tan a contralibro.*⁶⁴³ Así, en estas cartas el lector vivencia las plurales previsiones que ocupan a Cortázar en las distintas etapas de la edición de *Rayuela*: en primer y último término todo lo referente a la posibilidad de lectura de *Rayuela*

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (19 / agosto/ 1960)” en: *Cartas*. Tomo I. México: Editorial Alfaguara. p. 427.

⁶⁴¹ *Espero que hayas recibido mi telegrama [...] Imagínate que te hubiera puesto: LLEGÓ RAYUELA STOP MUY CONMOVIDO STOP. O BIEN: ACUSO RECIBO LADRILLO STOP ¿YO ESCRIBÍ ESTO? STOP ABRUMADO POR PESO DEL ARTEFACTO STOP.*

*Las mayúsculas aparecen en el original.

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (26 / julio/ 1963)” en: *Cartas*. Tomo I. México: Editorial Alfaguara. p. 599.

⁶⁴² Entender esta palabra en su acepción de *conjetura*, de *prevención*, de *advertencia* y de *prudente reserva*.

⁶⁴³ La cita continúa del modo que sigue: *Y esto me lleva a un problema que creo importante: el de su presentación al pobre lector que va a pretender hincarle el diente. De eso vos y yo tendríamos que hablar largo.*

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (05 / enero/ 1963*)” en: *Cartas*. Tomo I. México: Editorial Alfaguara. p. 466.

*El contexto de los contenidos hace evidente que hay una errata y la carta que en esta edición de Alfaguara figura fechada el 05 de enero de 1962, es de 1963.

Para un mayor interés, confrontar el contenido de las cartas en su lectura.

usando el *Tablero de dirección*, situación escabrosa que bien le pronostica⁶⁴⁴ Cortázar a Porrúa y que aunque genera equívocas lecturas de la obra, en la edición revisada de 1965, Cortázar añade a la redacción del *Tablero* unos cambios que enmiendan la posible confusión⁶⁴⁵. Asimismo, en esta serie epistolar expone la singular naturaleza que Cortázar le confiere a cada capítulo de *Rayuela*, y que será motivo de exposición central en el capítulo primero de mi investigación en lo que concierne a cómo en la naturaleza de los capítulos de *Rayuela* Cortázar lleva a culminar su poética del cuento y a su vez, cómo en el arte combinatoria de los mismos origina en *Rayuela*, su lado de *contranovela*⁶⁴⁶ o de *antinovela*⁶⁴⁷.

De ahí que para Cortázar sea elemental la enumeración de los capítulos por encima de la paginación lineal de la obra⁶⁴⁸. Ello conlleva

⁶⁴⁴ Junto con esta carta te mando una página con el orden de las remisiones que determinan la forma en que hay que leer *Rayuela*. [...] El problema es el siguiente: si un lector distraído se confunde y emboca un número equivocado se produce de inmediato [...] un lío [o] un hueco. [...]. Por supuesto, yo prefiero que se lo lea de acuerdo al orden sugerido.

Julio Cortázar. (2000). "Carta a Francisco Porrúa (30 / mayo/ 1962)" en: *Cartas*. Op. cit. p. 482.

⁶⁴⁵ Che, en el "tablero de dirección" de *Rayuela* hay algo que no anda bien, y si la segunda edición no está ya en la imprenta, pensá si no habría posibilidad de arreglo. Vos sabés que [...] hay montones de gente que se han confundido [...]. Yo te propondría lo siguiente, que me parece atendible y tiene ventaja de que se reduce a una mera frase. [...] O sea que se agrega una frase* en el primer párrafo, y luego en el segundo y en el tercer párrafo se dice "libro" cada vez. Todo el resto quedaría in-mu-ta-ble. ¿Qué te parece?

* la frase es: a elegir.

Julio Cortázar. (2002). "Carta a Francisco Porrúa (18 / agosto/ 1964)" en: *Cartas*. Tomo II. México: Editorial Alfaguara. Edición de Aurora Bernárdez. pp. 748-749.

⁶⁴⁶ Julio Cortázar. (2000). "Carta a Francisco Porrúa (05 / enero/ 1963*)" en: *Cartas*. Op. cit. p. 466.

⁶⁴⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. Op. cit., pp. 412-413.

⁶⁴⁸ He puesto unas líneas destinadas al eventual impresor, para que entienda que lo que importa es la enumeración de los capítulos y no la paginación corriente (que he agregado a pie de página). Personalmente yo creo que esta última paginación podría

otras dificultades de configuración que Porrúa le resuelve al *decidir que todos los capítulos irán en hoja aparte*⁶⁴⁹ y que Cortázar agradece en carta del 22 de febrero de 1963. Es en esta carta donde también queda resuelto definitivamente el asunto de las pruebas de galeras⁶⁵⁰.

Ninguna carta como la del 11 de diciembre del 62 muestra cómo Cortázar confía en la fraterna pero siempre crítica vigilancia de Porrúa: *Necesito todo lo que puedas haber pensado, objetado, dudado o aborrecido. Sé que estás tan dentro del libro, que no se puede tener garantía más segura de que me dirás lo justo, lo que no puedo o no sé o no quiero ver.*⁶⁵¹

eliminarse, pero presumo que en la imprenta se van a agarrar la cabeza. ¿Vos qué pensás?

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (30 / mayo/ 1962)” en: *Cartas. Op. cit.* pp. 482-483.

⁶⁴⁹ Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (22 / febrero/ 1963)” en: *Cartas. Op. cit.* p. 536.

⁶⁵⁰ *Cfr.* Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (30 / mayo/ 1962)”; “Carta a Francisco Porrúa (30 / noviembre/ 1962)”; “Carta a Francisco Porrúa (11 / diciembre/ 1962)”; “Carta a Francisco Porrúa (05 / enero/ 1963*)”. *Op. cit.* pp. 483, 520-521, 522 y 465*.

La carta del 30 / noviembre/ 1962 es de las más entrañables de Cortázar porque pertenece a aquellas en las que agrega dibujitos: en este caso juega con el sentido de la expresión *pruebas de galeras* en el ámbito de la imprenta y con un boceto de *galeras* navales, agregando en una nota caligráfica: *Pero a mí me mandan las... y aquí sigue el dibujo de un barco y sus galeras.*

⁶⁵¹ Es en esta carta en la que Cortázar le confiesa: *se me ha metido la idea de que no me gustaría nada que se cayera el Boeing [...] antes de dejado por lo menos revisadas las galeras de Rayuela. Pura coquetería de escritor, pero de cosas así está hecha la vida. Una vez vistas las galeras, sé que en el peor de los casos la edición podría seguir adelante, sobre todo que vos no dejarías que nadie metiera mano y sé de sobra que cuidarías mi libro hasta el final.*

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (11 / diciembre/ 1962)” en: *Cartas. Op. cit.* p. 522 y p. 524.

También asistimos, en este conjunto epistolar referente a la edición de *Rayuela*, a la construcción de la cubierta⁶⁵² del libro y a toda la discusión⁶⁵³ que deviene por la posición gráfica del boceto de la rayuela en la tapa del libro: nada en la impresión de *Rayuela* escapa a la argumentada voluntad de un deseo de Cortázar.

Ahí queda plasmado el deseo del uso de tres tintas que no culminó en la impresión final de *Rayuela*: azul, rojo y amarillo, sobre el fondo negro. Me parece significativo que Cortázar subraya en la carta del 24 de abril de 1963, *el color corresponde exclusivamente a las letras [...] podría cambiar de orden, pero no de colores*⁶⁵⁴. Y en la carta del 8 de mayo que da seguimiento al tema, le indica Cortázar a Porrúa, *en fin, ahora ya tenés los elementos*.⁶⁵⁵ ¿Por qué es una anotación significativa en el cuerpo integral de mi investigación? Porque está la primaria voluntad de Cortázar de hacer presentes los dos colores primarios de la luz (RGB), el rojo y el azul y además, un color primario del pigmento, el amarillo (CMY). Es decir, Cortázar entabla una correspondencia cromática en la tapa de *Rayuela* que es concomitante con el capítulo 73, capítulo inaugural de la obra en su

⁶⁵² *Desde ya quiero pedirte que metas fuertemente mano en la cubierta del libro. [...] Lo mejor sería [...] un grafiti mostrando el dibujo clásico de cualquier rayuelita de barrio. Yo eso lo veo tan claro, lástima que no te lo puedo dibujar.*

Julio Cortázar. (2000). "Carta a Francisco Porrúa (27 / agosto/ 1962)" en: *Cartas. Op. cit.* p. 507.

⁶⁵³ Cfr. Julio Cortázar. (2000). "Carta a Francisco Porrúa (13 / marzo/ 1963)"; "Carta a Francisco Porrúa (01 / abril/ 1963)"; "Carta a Francisco Porrúa (08 / abril/ 1963)"; "Carta a Francisco Porrúa (24 / abril/ 1963)"; "Carta a Francisco Porrúa (08 / mayo / 1963)"; en: *Cartas. Op. cit.* pp. 540-541; pp. 550-551; pp. 552-553; p.561 y p.567.

⁶⁵⁴ Julio Cortázar. (2000). "Carta a Francisco Porrúa (24 / abril/ 1963)", en: *Cartas. Op. cit.* p. 561.

⁶⁵⁵ Julio Cortázar. (2000). "Carta a Francisco Porrúa (24 / abril/ 1963)", en: *Cartas. Op. cit.* p. 567.

lectura alterna y manifiesto poético en el que la escritura se pronuncia como razón existencial:

Sí, pero quién nos curará del fuego sordo, del fuego sin color [...] del fuego sin imagen que lame las piedras [...]. Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura [...]. Todo es escritura, es decir fábula. [...] Nuestra verdad posible tiene que ser invención, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas del mundo. [...] Ardemos en nuestra obra, fabuloso honor mortal, alto desafío de fénix. Nadie nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette.

(Cortázar: 2004, C. 73, pp. 398-400)

Es decir que Cortázar elige la escritura para edificar una poética donde la *figura, imago mundis*, hay que escribirla: *digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla.*⁶⁵⁶ De modo que Cortázar hace del *arte combinatoria*⁶⁵⁷ de la escritura el instrumento más eficaz frente a las artes plásticas, pintura o fotografía. Convicción que en *Buenos Aires, Buenos Aires*⁶⁵⁸, el primero de una serie de libros en colaboración en que Cortázar acude a la confabulación entre la imagen y el texto, manifiesta:

El que inventó los espejos que adelantaban o atrasaban, el que no pidió ni agradeció que le dieran el pan nuestro de las imágenes de cada día, prefiriendo elegir el reflejo incierto de

⁶⁵⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 71, *Op. cit.* p. 393.

⁶⁵⁷ Luis Harss. (1992). "Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica" en: Cortázar, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos. p. 702.

⁶⁵⁸ *Cfr.* Julio Cortázar y Alicia D'Amico- Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Texto de Julio Cortázar; fotos de Alicia D'Amico y Sara Facio; diagramación Óscar C. Mata, p. 19.

otras ópticas, ¿merece acaso que alguien le ponga hoy en las manos, del otro lado del mar y de los años, esta baraja de espejos que detienen la hora múltiple de Buenos Aires en el azogue de unas páginas?

(Cortázar: 1968, p. 19)

Pero retomando el asunto que ahora nos ocupa, en la confabulación minuciosa del cuidado editorial de *Rayuela* por parte de Cortázar y Paco Porrúa, de igual modo en esta serie de cartas⁶⁵⁹, se encuentra todo lo relacionado con el texto que acompaña originalmente la solapa del libro en Editorial Sudamericana y que constituye un texto clave de Cortázar: *Rayuela* reseñada por él mismo. Aunque la carta del 22 de febrero de 1963 da cuenta de la coautoría con Porrúa, en conversación con don Paco Porrúa el 24 de junio de 2012 y en el humilde tono que siempre lo ha caracterizado, don Paco Porrúa me anotó que las graduales sugerencias de cambios que hace Cortázar en su conjunto a la solapa, hacen de su contenido un texto íntegro de Cortázar. Este texto de la solapa ha sido expuesto en el apartado de “Recurrencias endémicas” entablando una concomitancia con el capítulo 54 de *Rayuela*, y es motivo de reflexión en los dos últimos capítulos de mi tesis.

Finalmente es memorable cómo la alianza y suspicacia de Cortázar y de Porrúa⁶⁶⁰ hacen que López Llausás, editor en jefe de

⁶⁵⁹ Cfr. Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (05 / enero/ 1963*)”; “Carta a Francisco Porrúa (22 / febrero/ 1963)”. *Op. cit.* p. 466 y p. 536.

⁶⁶⁰ Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (15 / mayo/ 1963)”; “Carta a Francisco Porrúa (21 / mayo/ 1963)”. *Op. cit.* p. 569-571 y pp. 572-579.

Sudamericana desista de incluir una *nota profiláctica*⁶⁶¹ en nombre de la editorial para aclarar que *el responsable de las “anormalidades” gráficas es el AUTOR.*⁶⁶²

Me parece que las cartas del 15 y 21 de mayo de 1963 son en primer lugar, una muestra palpable de esta fraterna confabulación en lo referente a la estrategia⁶⁶³ a tomar a causa de la nota aclaratoria que desea introducir el editor en jefe, López Llausás:

Prefiero revisar las pruebas hasta el final, y dedicarme luego al lío de la nota y el cuadro. Pero te puedo adelantar esto: voy a redactar las “instrucciones” de manera que: a) el cuadro quede en la misma página, como vos me sugerís, desplazando así con una violenta patada toda intromisión de la Generalitat en mis entendimientos privados con el lector; b) redactaré la cosa de manera de escamotearle prácticamente el texto que se propone meter el editor, con lo cual los Torquemadas se encontrarán sin saber qué hacer, a menos de incurrir en monótona repetición.

(Cortázar: 2000, p. 569)

Y en segundo lugar, dichas cartas son una muestra emblemática en lo referente a la ardua labor en equipo y al minucioso trabajo depositado

⁶⁶¹ Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (21 / mayo/ 1963)”. *Op. cit.* p. 573.

⁶⁶² Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (21 / mayo/ 1963)”. *Ibidem.* p. 573.

⁶⁶³ *Mirá: al fin y al cabo, si el editor insiste en meter su nota, yo creo que es él quien sale perdiendo. Pero en este caso, que me consulten oficialmente, para darme el gusto de mandarles una paginita como la que mandé cuando lo de la “obscenidad” de Los premios. Uno tiene que tener esas satisfacciones, che.*

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (15 / mayo/ 1963)”. *Ibidem.* pp. 570-571.

en la corrección final de pruebas de galeras de *Rayuela*: *Aunque las primeras noches no dormí al comprobar ciertas erratas o ciertas remisiones equivocadas, ahora que te las he señalado minuciosamente, me quedo perfectamente tranquilo.*⁶⁶⁴

En suma, esta serie epistolar en su conjunto refleja la exhaustiva vigilancia hacia la edición de un libro que irrumpe no sólo en el panorama literario, sino también en los cánones tradicionales del ámbito editorial en la medida que Cortázar en *Rayuela* hace que sus personajes hablen en argentino⁶⁶⁵ y por ende, las variaciones en la acentuación de palabras es uno de los temas mayores de confrontación con el editor en jefe. Y es que a pesar de que Editorial Sudamericana fuera argentina, aunque fundada por el catalán López Llausás, esta editorial obedecía de manera ortodoxa los registros peninsulares. Con *Rayuela* en 1963, Editorial Sudamericana inaugura una nueva época en el ámbito editorial.

De hecho, la obra de Cortázar en general editada en España sufre alteraciones que omiten los denominados argentinismos. De ahí que una de las justificaciones centrales que en 2003 expone Nicanor Vélez, editor de Círculo de Lectores / Galaxia Gutemberg cuando plantea la publicación de las *Obras Completas de Julio Cortázar* consiste en restituir *las versiones de los cuentos fijadas por el propio*

⁶⁶⁴ Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (21 / mayo/ 1963)”. *Ibidem*. p. 577.

⁶⁶⁵ De ahí que los personajes del Club de la Serpiente, sean de origen estadounidense, francés o chino, hablen *argentino* en severo contraste y constante discusión con Perico, el español del grupo. Los casos más entrañables por sus expresiones son los dos franceses, Etienne y además Pola, amante de Oliveira.

Cortázar pero que fueron alteradas, sobre todo en España, para eliminar argentinismos⁶⁶⁶. Y de ahí también que Yurkievich, iniciador de este proyecto, aclare en la "Nota a esta edición": *Por supuesto que respetamos todos los modismos rioplatenses [...] que singularizan usos no sólo regionales sino continentales en una constante diferenciación del español peninsular.*⁶⁶⁷

No hay que olvidar que el capítulo 9 de *Rayuela* diserta sobre una posible explicación del mundo por la palabra y la pintura⁶⁶⁸ pero esta confrontación de perspectivas⁶⁶⁹ incluye además la mofa constante que Perico, el español del Grupo de la Serpiente, hace a Oliveira respecto al argentino oral, y que Cortázar evidencia visualmente ante el lector, al optar por escribir la palabra como se habla:

—*Tu parles, coño* —dijo Perico—. *Y el Ronald de la puñeta, que vive por el demonio.*

—*Apretemos el paso* —lo remedó Oliveira —, *cosa de hurtarle el cuerpo a la cellisca.*

—*Ya empiezas. Casi prefiero tu yuvia y tu gayina, coño. Cómo yueve en Buenos Aires. El tal Pedro de Mendoza, mira que ir a colonizaros a vosotros*⁶⁷⁰.

⁶⁶⁶ <http://edant.clarin.com/diario/2003/09/16/s-03701.htm>

⁶⁶⁷ Saúl Yurkievich. "Nota a esta edición" en: Julio Cortázar. (2004^a). *Novelas II. Obras completas*. tomo III. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores. Edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri. Prólogo de Julio Ortega. p.39.

⁶⁶⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 9. *Op. cit.*, p. 44.

⁶⁶⁹ Sobre la naturaleza del lenguaje oral y el lenguaje escrito, y su puesta en ejercicio en el acto de la escritura Cortázar presenta la irreconciliable perspectiva de Perico Romero de un lado, y del otro lado, Oliviera y Etienne. Cortázar escribe sobre cierta escritura peninsular que deposita en la figura de Perico Romero, el mordaz capítulo que excluye de *Rayuela* y que constituye el tercero de los cuatro capítulos que en 1983 Ana María Barrenechea y Cortázar publican junto con el *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*.

Cfr. Julio Cortázar. (1992). "3. Maga II". en: "Capítulos no incluidos en *Rayuela*" Capítulos publicados en el *Cuaderno de Bitácora*. en: Cortázar, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.*, pp.523-528.

⁶⁷⁰ En una reunión de Juan y Andrés en el *Diario de Andrés Fava* se anota: *Larga charla con Juan acerca del idioma argentino. A él le parece que es mejor hablar de lenguaje, en cuanto evita toda suposición cismática, que sería una idiotez.*

(Cortázar: 2004, C. 9, p. 46)

Así pues, el cuidado de la edición de *Rayuela* comporta mantener la difícil empresa de mostrar la variación en la acentuación gráfica para personificar el acento rioplatense; de efectuar las variaciones ortográficas para enfatizar una variación fonética; y además, de escribir mal, es decir, alterar nombres o palabras con las que Cortázar evidencia el estado del personaje.

Por ejemplo, en el monólogo de Oliveira del capítulo 18, su estado de borrachera Cortázar lo enfatiza mediante diferentes recursos, entre ellos, con la inversión del nombre de Aldous Huxley: *sacate la borrachera [...] Qué mamá padre. The Doors of perception by Aldley Huxdous...*⁶⁷¹ O lúdicamente combina guiones e invierte palabras: *Vos dirás que la eligen porque-la-aman, yo creo que es al vesre.*⁶⁷² Pero sobre todo, los diversos estados de crisis de Horacio Oliveira, Cortázar los visualiza gráficamente con la letra “h” que es muda en español, pero que Horacio escribe o vuelve enfáticamente aspirada dentro de sus reflexiones a lo largo de *Rayuela*. Muestra de ello, es el notable capítulo 90:

En esos casos Oliveira agarraba una hoja de papel y escribía las grandes palabras por las que iba resbalando su rumia. Escribía, por ejemplo: “El gran hasunto”, o “la hencrucijada”. Era suficiente para ponerse a reír y cebar otro mate con más

[...] A los dos nos parece que sólo prejuicios visuales nos mantienen todavía del lado de “gallina” y de “verano”, pero que la dictadura visual no cederá en nuestro tiempo lo que el oído ha renunciado desde —supongo— los tiempos del virrey Vértiz.

Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p. 99.

⁶⁷¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 18. *Op. cit.*, p. 83.

⁶⁷² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93. *Op. cit.*, p. 445.

ganas. “La hunidad”, hescribía Holiveira. “El hego y el hotro”.
Usaba las haches como otros la penicilina. Después volvía más
despacio al asunto, se sentía mejor. “Lo himportante es no
hinflarse”, se decía Holiviera.

(Cortázar: 2004, C. 90⁶⁷³, p. 434)

Finalmente, retomo la carta del 21 de 1963⁶⁷⁴ por ser una muestra
integral de la atención puesta por Cortázar al tipo de fuente que se
utiliza en palabras y expresiones que figuran dentro de *Rayuela*. Al
respecto, menciono el asunto referente al uso de cursivas⁶⁷⁵ o redondas
para palabras en lengua extranjera con el que se pretende en las pruebas
finales de galeras igualar los criterios de edición.

Esta toma de posicionamiento de Cortázar es en la que aquí
centro mi atención: *hay momentos en que ciertas palabras sueltas en
francés deben salir en bastardilla mientras que su repetición algo más
abajo ya no la necesita, porque están integradas en el contexto o
íntimamente ligadas a la personalidad del que habla.*⁶⁷⁶

Es decir, lo que me parece importante destacar no es este
criterio en el uso de cursivas sino cómo análogamente Cortázar lo
traslada a otro criterio más íntimo y personal que emplea para la
aparición graduada de palabras clave en *Rayuela* que se convierten, en

⁶⁷³ Otras muestras se encuentran en el capítulo 78 y en el capítulo 48, entre otros.

⁶⁷⁴ Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (21 / mayo/ 1963)”. *Op. cit.* p. 573.

⁶⁷⁵ Tipográficamente, la letra cursiva se refiere a la letra que se escribe inclinada. También se conoce como letra *itálica* o *bastardilla*, ésta es la expresión que emplea Cortázar. Por mi parte, opto por el uso de letra *cursiva*.

⁶⁷⁶ Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (21 / mayo/ 1963)”. *Op. cit.* p. 579.

el contexto integral de la obra, en las nociones vertebrales con las que Cortázar compone su poética. Y entre todas ellas, aparece en el capítulo 109, la noción de *imago mundis*.

Pese a que toda la crítica literaria siempre ha sustituido *imago mundis* por la expresión de *imago mundi*, corrigiendo esta supuesta errata, Cortázar y Francisco Porrúa nunca lo hicieron, porque no hay tal. En 1965 se publica la segunda edición en Sudamericana corregida por el autor. Y la noción de *imago mundis* se conserva. Además, por contraste, cuando Cortázar sí se refiere al término *imago mundi* lo emplea como tal. En *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, Cortázar transcribe una cita de Mircea Eliade que define la noción de mandala del modo que sigue: *es a la vez imago mundi y panteón*⁶⁷⁷.

En conversación con don Paco Porrúa⁶⁷⁸ y en específica consulta sobre la noción de *imago mundis*, me comentó clausularmente al respecto: *si Julio Cortázar determinó que fuera, imago mundis, el caso debe ser así*. Y luego me habló de sus personales estudios de latín en la juventud. Conozco el riesgo de sentar aquí una base en un comentario. Pero reconozco en la persona que lo hace el espectador vivencial más cercano a la edición de *Rayuela*.

En suma, retomo los dos factores centrales que originaron mi disertación sobre la expresión *imago mundis*. En primer lugar,

⁶⁷⁷ Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. en: *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.* p 480.

⁶⁷⁸ Conversación en su casa el pasado 24 de junio de 2012. Don Paco Porrúa elude el término entrevista y se inclina por una conversación.

recordando que incluso los críticos más solventes de Cortázar sustituyen la noción de *imago mundis* por la expresión *imago mundi*.

En segundo lugar e inherente al primero, trayendo a colación que especialistas como Yurkievich, Alazraki o Barrenechea, se convierten en responsables editoriales de la obra total o parcial de Cortázar. Como ya he dicho, con excepción de la edición crítica de la colección Archivos y la de Ayacucho, que reproducen respectivamente la primera (1963) y la segunda edición (1965) de *Rayuela*, las actuales ediciones sustituyen la noción de *imago mundis* por la expresión *imago mundi*.

Incluso *Rayuela* en la reciente aparición de la denominada edición conmemorativa⁶⁷⁹ de Alfaguara —por los 50 años de su

⁶⁷⁹Julio Cortázar. (2013). *Rayuela*. (50. edición conmemorativa). Madrid: Ed. Alfaguara.

Esta edición no tiene mayor distintivo que en primer lugar, un mapa desplegable del “París de *Rayuela*” (con la vistosa posibilidad de líneas punteadas que lo hacen desprendible). Y en segundo lugar, un “Apéndice” que compila de forma bastante aleatoria algunas de las *Cartas* que Cortázar sostiene y cuyo asunto es *Rayuela*. Mapa que, a su modo no guarda ninguna originalidad debido a que *Rayuela* (1984) en la edición de Andrés Amorós para Cátedra ya guarda esta ocurrencia. Sin agregar que la edición de 2013 confunde el París de Cortázar con el París de los personajes de *Rayuela*, y en específico, el París de Horacio Oliveira. Y curiosamente el mapa omite geografías elementales como la Rue du Sommerard: sitúa el domicilio de Oliveira en el de Julio Cortázar e ignora en absoluto que es la rue du Sommerard donde acontecen los capítulos detonantes del lado de París.

Los responsables de esta edición conmemorativa de Alfaguara no exponen ningún criterio respecto a en qué edición basan la presente publicación. Y por tanto, menos exponen los criterios de selección de las *Cartas* —salvo el comentario de Cortázar mismo cuenta la historia del libro—, que hace de dicha compilación un conjunto bastante arbitrario para aparecer en lo que Alfaguara anuncia como una edición conmemorativa limitada.

Habrà que depositarse entonces, como criterio de edición, en las distintas acepciones de la palabra *limitada*.

*El apéndice con las cartas se titula “La historia de *Rayuela* en las cartas de Julio Cortázar”.

Cfr. Julio Cortázar. (2013). *Rayuela*. *Op. cit.* pp. 599-627.

publicación un 28 de junio de 1963—, persiste esta sustitución en el capítulo 109 que omite por la tanto, la noción de *imago mundis*.

Antes de concluir este apartado deseo hacer una aclaración:

Una investigación sostiene su naturaleza como tal en indagar en territorios que, a pesar de ser explorados por otros que nos preceden, continúa en la búsqueda de relaciones significativas. Es bien sabido que la generación de conocimiento a veces se ha originado por un accidente o una evidencia que se mira siempre por primera vez. Esta es la voluntad de la presente disertación. De modo que el riesgo que tomo en cuestionar criterios de edición rebasan una simple errata: a pesar de que pudiera ser errónea mi perspectiva, me parece que en mi investigación se ultiman los medios para plantear este problema de manera sólida y argumentada.

Por ello, una argumentación crítica que creo que no acepta debate y que hago a dos ediciones en actual circulación es la siguiente: el responsable de la edición no puede anunciar que se basa fidedignamente en la primera o segunda edición corregida de *Rayuela*, según sean sus criterios de selección, y luego no realizarlo, me refiero en específico a *Rayuela* (2004) de Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg, edición de Saúl Yurkievich y *Rayuela* (1984) de Cátedra, edición de Andrés Amorós.

<http://www.alfaguara.com/es/noticia/alfaguara-conmemora-los-50-anos-de-la-publicacion-de-rayuela/>

En el apartado “Recurrencia endémicas” de esta tesis expongo aspectos críticos al respecto, por ejemplo, sobre la tendencia de la crítica —y como se evidencia aquí, algunas ediciones de *Rayuela* contribuyen a ello— a reducir geográficamente *Rayuela* a la parte de París.

Saúl Yurkievich en la “Nota a esta edición” advierte: *para el restablecimiento del texto original se ha recurrido a la primera edición de las tres novelas de este tercer volumen*⁶⁸⁰. Se trata del tercer ejemplar de las *Obras completas de Julio Cortázar* que incluye tres novelas, *Rayuela*, *62. Modelo para armar* y *Libro de Manuel*; además esta edición incluye en la modalidad de Anexos, el *Cuaderno de bitácora* y los *Capítulos no incluidos en Rayuela*⁶⁸¹.

Por su parte Andrés Amorós en el apartado de “Esta edición” anota: *me he basado en la segunda edición (Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1965), porque como afirma Robert Brody, “all editions after the second contain identical text and pagination”*⁶⁸².

He presentado en el inicio de esta sección el párrafo del capítulo 109 de la edición de *Rayuela* de 1963, que confrontándolo con la edición de 1965, es idéntica. En ambas, la noción de *imago mundis* figura.

De modo que me parece elemental que la edición de *Rayuela* (2004) de Yurkievich y la edición de Amorós (1984) la cual lleva más de dos décadas editándose, transgredan sus propios criterios de edición al anunciar que se basan respectivamente en la primera edición de 1963 y en la segunda edición de 1965 de *Rayuela* y no los cumplan. Al

⁶⁸⁰ Saúl Yurkievich. “Nota a esta edición” en: Julio Cortázar. (2004^a). *Novelas II. Obras completas. Op. cit.* p.39.

⁶⁸¹ Cfr. Julio Cortázar. (2004^a). *Novelas II. Obras completas. Op. cit.* pp. 1235-1330.

⁶⁸² Andrés Amorós. “Esta edición” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. Ediciones Cátedra. Edición de Andrés Amorós. p. 89.

menos en lo que respecta a la noción de *imago mundis*, y a otras observaciones que posteriormente he de destacar.

A continuación brindo un breve contexto editorial que distingue las contribuciones a la publicación y al cuidado de la obra de Julio Cortázar pero que a su vez este contexto también destaca los errores significativos y omisiones que no truncan sólo la obra íntegra de Cortázar sino que alteran el sentido de su poética, como es el caso de la noción de *imago mundis*.

0.2.2 La noción de “*imago mundis*” en la edición crítica, en obras completas y en la edición anotada de *Rayuela*

Me situó centralmente en la labor editorial de Saúl Yurkievich como albacea literario. Julio Cortázar le confía bajo testamento a él y a su esposa, Gladis Anchieri (quien algunas veces figura como Gladis Yurkievich) la suerte de su obra inédita⁶⁸³. La trágica muerte de Yurkievich en 2005 interrumpe este proyecto precedido además de una serie de desencuentros por consensos desiguales de índole editorial con la primera esposa de Cortázar, la traductora Aurora Bernárdez, hoy heredera y albacea universal de la obra. Todo ello trajo como consecuencia el atraso y la interrupción del plan editorial de los nueve tomos de las *Obras Completas de Julio Cortázar* que Yurkievich planificó en 2003 para Nicanor Vélez, editor de Círculo de Lectores / Galaxia Gutemberg.

A pesar de que esta empresa se pretendía finalizar en 2007, al día de hoy sólo quedaron editados el tomo I de *Cuentos*; el tomo II de *Teatro y Novelas I*; el tomo III de *Novelas II*; el tomo IV de *Poesía y poética*⁶⁸⁴; y el tomo VI de *Obra crítica*.

⁶⁸³ <http://edant.clarin.com/diario/2003/09/16/s-03701.htm>

⁶⁸⁴ Hay que decir que existe una grave omisión en este tomo IV. Se trata del poema “La hoguera en la que arde una” que originalmente Cortázar lo publica en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Quizá los criterios de edición de futuros editores del proyecto de Galaxia lo compilen en el quinto tomo, el de *Prosa varia*. Cuestión que resultaría ambigua en la medida que en este tomo IV sí incluyeron “Rara avis” y “Razones de la cólera”, las otras breves compilaciones poéticas que incluyó Cortázar en el conjunto de textos de *La vuelta al día en ochenta mundos*.

Cfr. Julio Cortázar (1986). “La hoguera donde arde una” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores. pp. 156-158.

No se editó el tomo V correspondiente a *Prosa varia*. Tampoco el tomo IX de *Entrevistas*, último de la colección. Ni tampoco los tomos VII y VIII correspondientes a las *Cartas I y II*, que fueron editadas por Aurora Bernárdez en el año 2000 y bajo el sello editorial de Alfaguara. La muerte en 2011 de Nicanor Vélez y una re-edición en 2012 de las *Cartas* por parte de Bernárdez en Alfaguara dejan trunca la iniciativa final de Yurkievich.

Ante el panorama actual de la publicación de textos inéditos de la obra de Cortázar, mi posicionamiento personal se acoge y comparte la perspectiva crítica de Christopher Domínguez⁶⁸⁵ respecto a los aportes verdaderos y los criterios de publicación a los que obedecen Aurora Bernárdez⁶⁸⁶ y Carles Álvarez, actuales responsables de edición de la obra de Julio Cortázar.

⁶⁸⁵ <http://www.letraslibres.com/blogs/cortazar-papeles-inesperados>

⁶⁸⁶ La labor de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez puntualmente ha originado sólo *Papeles inesperados* (2009, Alfaguara), una edición de textos dispersos que ya había editado Cortázar en distintas publicaciones y otros textos de índole diversa que en su momento Cortázar omitió, o que dejó sin concluir. Con *Cartas a los Jonquières* (2010, Alfaguara) Bernárdez renueva la voluntad de recuperar y organizar la correspondencia personal de Cortázar. Bernárdez confirma esta vocación epistolar con la reciente publicación en 2012 de tres de los cinco volúmenes que componen la re-edición de las *Cartas* que editó en el año 2000. En esta nueva edición Aurora Bernárdez y Carles Álvarez compilan más de mil nuevas cartas. Los editores justifican la actual re-edición en una razón cuantitativa, la recopilación de nuevas cartas, y en una razón cualitativa, que al menos en la página oficial de Alfaguara generó críticas que obligaron a modificar el texto de presentación de la web, en el cual se señalaba que a diferencia de la edición del año 2000, la re-edición reproduce las cartas *con mayor fidelidad* y restituye fragmentos suprimidos de las cartas. Esta justificación es bastante cuestionable en la medida que Bernárdez es responsable editorial de ambas versiones. En la “Nota a la segunda edición” Álvarez escatima los criterios de edición por los que Aurora Bernárdez optó por la supresión, y por tanto, por la alteración de las *Cartas* en el año 2000 a meras *repeticiones*, [...] *cuestiones que podían resultar de escasa importancia para el lector*. A ello agrega el lamentable tono de la insistencia comercial, *esta es una versión corregida y muy aumentada [...] muy aumentada*; renueva el misterio de las *supresiones* de fragmentos advirtiendo que también esta edición las tiene *por voluntad de los destinatarios en especial, destinatarias*, con lo que induce el irremediable tono de arcano mentor; y junto con la

La destacable labor de Yurkievich tuvo una época sin precedentes. A dos años de la muerte de Cortázar edita las que fueron sus dos primeras novelas: *Divertimento*⁶⁸⁷ (1949) y *El examen*⁶⁸⁸ (1950). En 1991 publica la edición crítica de *Rayuela* para la colección Archivos / UNESCO junto a Julio Ortega y en colaboración con un grupo de especialistas. Y en 1994, luego de una ardua recopilación y para conmemorar los diez años del aniversario luctuoso de Cortázar, Yurkievich edita la *Obra crítica* de Cortázar en coordinación con Jaime Alazraki y Saúl Sosnowski. A ello se suma en 1995 la publicación de *Diario de Andrés Fava*⁶⁸⁹. Este opúsculo, elemental como materia de análisis en mi investigación, data de 1950 y Andrés Fava es uno de los personajes de *El examen*.

Con *Imagen de John Keats*⁶⁹⁰ que aparece en 1996, Saúl Yurkievich completa con límpida plenitud la edición de textos inéditos

pleitesía, palabra con la que Álvarez se expresa hacia la agencia literaria que lo acoge, Álvarez pone en duda todo el rigor y responsabilidad que se espera encontrar en una edición de esta envergadura. Finalmente y sin ser un reconocimiento, aquí se menciona la colaboración de Gladis Anchieri para la edición primera, reconocimiento que no figura en ninguna parte de la edición de las *Cartas* en el año 2000 y evidencia la fractura que hubo entre los Yurkievich y Bernárdez en años anteriores.

Cfr. Álvarez, Carles. (2001) "Nota a la segunda edición" en: Julio Cortázar. (2011). *Cartas*. Tomo I. Madrid: Editorial Alfaguara. pp. 11-13.

<http://www.alfaguara.com/es/noticia/alfaguara-publicara-una-nueva-edicion-de-las-cartas-de-julio-cortazar-con-mas-de-1-000-cartas-nuevas/>

<http://www.alfaguara.com/uploads/ficheros/libro/primeras-paginas/201209/primeras-paginas-cartas.pdf>

Cfr. Julio Cortázar. (2009). *Papeles inesperados*. Barcelona: Editorial Alfaguara. Edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez.

Cfr. Julio Cortázar. (2010). *Cartas a los Jonquières*. Barcelona: Editorial Alfaguara. Edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez.

⁶⁸⁷ Julio Cortázar. (2006). *Divertimento*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara.

⁶⁸⁸ Julio Cortázar. (1990). *El examen*. México: Editorial Alfaguara

⁶⁸⁹ Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara.

⁶⁹⁰ Julio Cortázar. (1996). *Imagen de John Keats*. México: Ed. Alfaguara.

que Cortázar consideraba “acabados” y dignos de ser publicados en cierto momento⁶⁹¹, señala la nota inicial de *Diario de Andrés Fava* pero que aquí hago extensiva a toda la obra recién comentada. De hecho, la nota liminar de Cortázar que acompaña a *El examen*⁶⁹² evidencia la voluntad de que dicha novela se publicara a destiempo.

Como he apuntado en mis observaciones en el estado de la cuestión, el Saúl Yurkievich más certero y clausular se deja leer en la brevedad de los dos estudios liminares que preceden a la *Obra crítica*⁶⁹³ de Cortázar. Sobre todo porque en ellos Yurkievich no cede a la tendencia de confundir su voz con la de Cortázar y tampoco tiende al estilo propio que lo caracteriza y con el que se deja llevar más por una enumeración poética de palabras y ritmos acústicos que aunque rinden un tributo alterno a Cortázar, generan las más de las veces una mera apreciación valorativa pero no una observación crítica.

Ahora bien, en lo que respecta a la noción de *imago mundis* dentro de las ediciones de *Rayuela* a cargo de Saúl Yurkievich también se dan dos momentos crucialmente opuestos.

⁶⁹¹ Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. *Op. cit.* p. 7.

⁶⁹² *Escribí El examen a mediados de 1950, en un Buenos Aires donde la imaginación poco tenía que agregar a la historia para obtener los resultados que verá el lector. Como la publicación del libro era entonces imposible, sólo lo leyeron algunos amigos [...] Publico hoy este viejo relato porque irremediablemente me gusta su libre lenguaje, su fábula sin moraleja, su melancolía porteña, y también porque la pesadilla de donde nació sigue despierta y anda por las calles.*

Julio Cortázar. (1990). *El examen*. *Op. cit.* p. 13.

⁶⁹³ Saúl Yurkievich. (2005^a). Presentación de edición, sin título y “Un encuentro del hombre con su reino” en: Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. en: *Obra Crítica / I. Op. cit.*, pp. 7-9 y pp. 15-30.

He mostrado cómo la edición crítica de *Rayuela*⁶⁹⁴ (1991) es precisamente una edición que se basa en la de 1963 y conserva de manera fidedigna la noción de *imago mundis* en el capítulo 109⁶⁹⁵.

Es el ejemplar de referencia que empleo en mi investigación para la consulta del *Cuaderno de bitácora de Rayuela* y para los ensayos críticos que incluyo en el estado de la cuestión; asimismo, para confrontar aspectos sobre los *Capítulos no incluidos en Rayuela*. Y también es el ejemplar de referencia personal para confrontar las correcciones y alteraciones que luego figuran en la edición de *Rayuela* (2004) para Círculo de Lectores / Galaxia Gutemberg. En cuanto a las correcciones que aquí me refiero son los errores de transcripción que enmiendan en el *Cuaderno de Bitácora de Rayuela* y que en el cuerpo de mi investigación he señalado. Y respecto a las alteraciones, me sitúo a continuación en el planteamiento central que me ocupa sobre la noción de *imago mundis*: el hecho de no hacerla patente como una errata y aún menos justificar la sustitución por *imago mundi*.

A pesar de que Saúl Yurkievich es minucioso en sus observaciones referentes al *restablecimiento del texto original* de *Rayuela* (2004) para Círculo de Lectores / Galaxia Gutemberg, en la “Nota a esta edición” y en “Antecedentes de esta edición” obvia el criterio, y sin justificarlo, simplemente se sustituye en el capítulo 109 la noción de *imago mundis* por *imago mundi*. Lo mismo sucede en la

⁶⁹⁴ Julio Cortázar. (1992). *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.*

⁶⁹⁵ Julio Cortázar. (1992). *Rayuela*. Edición Crítica. *Ibidem*. p. 387.

edición de *Rayuela* que Yurkievich prepara para el Instituto Cervantes⁶⁹⁶.

Este es un caso bastante remarcable porque en “Nota a esta edición” Yurkievich enumera una serie de palabras y los criterios específicos por los que se optó, según fuera un argentinismo, una alteración voluntaria de Cortázar, una palabra extranjera castellanizada por Cortázar o una conservación de locuciones adverbiales (queísmos y dequeísmos). También Yurkievich enumera las situaciones en las que opta por la ortografía correcta a pesar de que la palabra en el original estuviera escrita de otro modo.⁶⁹⁷

Finalmente en “Antecedentes de esta edición” Yurkievich confunde el año de publicación de *Rayuela* edición crítica. La sitúa en 1996 en lugar de 1991⁶⁹⁸. Lo mismo sucede con la referencia a la carta en la que Cortázar hace mención por vez primera a Francisco Porrúa del libro que tiempo después se convertiría en *Rayuela*. La fecha no es 10 sino 19 de agosto de 1960⁶⁹⁹. Sin embargo me parece que los errores en este tipo de datos y datas no tienen la misma repercusión que obviar y omitir una noción elemental en la poética de Cortázar, sustituyéndola por otra expresión figurada.

⁶⁹⁶ Julio Cortázar. (2005). *Rayuela*. en: *Obras completas*. tomo I. Barcelona: Ed. RBA/ INSTITUTO CERVANTES. *Op. cit.* p. 529.

⁶⁹⁷ Cfr. Saúl Yurkievich. “Nota a esta edición” en: Julio Cortázar. (2004^a). *Novelas II.. Obras completas*. *Op. cit.* pp.39-40.

⁶⁹⁸ Saúl Yurkievich. “Antecedentes de esta edición” en: Julio Cortázar. (2004^a). *Novelas II.. Obras completas*. *Ibidem.* p. 1335.

⁶⁹⁹ Saúl Yurkievich. “Antecedentes de esta edición” en: Julio Cortázar. (2004^a). *Novelas II.. Obras completas*. *Ibidem.* p.1333.

Hay que decir por otro lado, que en “Antecedentes de esta edición” Yurkievich reconoce, a diferencia de Julio Ortega⁷⁰⁰, la labor de Amorós: *en 1984 [...] Cátedra publica en su colección Letras Hispánicas, la edición crítica a cargo de Andrés Amorós*⁷⁰¹.

Ahora bien, respecto a *Rayuela* (1984) de Cátedra, edición de Andrés Amorós, tampoco en la nota a “Esta edición”⁷⁰² Amorós hace referencia a esta modificación efectuada al capítulo 109. A decir verdad, en esta sección de su estudio, Amorós expone los criterios por los que opta en la redacción de su “Introducción”: *prescindiendo por completo de la bibliografía crítica, voy a seguir constantemente, en cambio, al propio Cortázar*.⁷⁰³ Cuestión final que en la práctica le presenta verdaderas vicisitudes⁷⁰⁴: *disculpe el estudioso al no ver citado su nombre junto a una idea o interpretación que él ha*

⁷⁰⁰ Así, en lugar de anotar las referencias culturales, geográficas o dialectales de la novela (empresa llevada a cabo con dudosa fortuna por Andrés Amorós) creo más oportuno cotejar el texto definitivo de la novela con su estado previo. [...]

Esta es la primera edición crítica de Rayuela precisamente gracias a este re-establecimiento de su pre-texto. [...Y] especialmente cuando, luego de [la] muerte [de Cortázar], han aparecido ediciones espúreas.

Cfr. Julio Ortega. (1992). “Nota sobre el texto” en: Julio Cortázar. (1992). *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.*, p. XXVII y p. XXXV.

* los añadidos entre corchetes son míos.

⁷⁰¹ Saúl Yurkievich. “Antecedentes de esta edición” en: Julio Cortázar. (2004^a). *Novelas II. Obras completas. Op. cit.*, p.1335.

⁷⁰² Andrés Amorós. “Esta edición” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. Ediciones Cátedra. Edición de Andrés Amorós. p. 89.

⁷⁰³ Andrés Amorós. “Introducción” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. Ediciones Cátedra. Edición de Andrés Amorós. p. 17.

Como ya ha comprobado el lector, a la hora de redactar la introducción decidí prescindir casi por completo de poner notas y presentar, en la medida de lo posible, una nueva lectura de Rayuela “desde adentro”. En vez de las habituales referencias a los críticos, se multiplicaron las citas de la propia novela.

Andrés Amorós. “Esta edición” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. *Ibidem*. p. 89.

⁷⁰⁴ *Si en esta introducción respetara los cauces habituales del trabajo académico, señalando en cada punto quién lo ha estudiado, qué lectura me ha influido o de cuál discrepo, las referencias bibliográficas serían tantas que producirían un resultado absolutamente indigesto.*

Andrés Amorós. “Introducción” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. *Op. cit.* p. 16.

sostenido⁷⁰⁵. Y Amorós es el primero en declarar sus limitaciones del modo que sigue: *Muchas veces me ha sido imposible localizar un dato, un nombre, una cita disimulada. Y, en otros casos, estoy seguro, habré trabucado las referencias*⁷⁰⁶.

En suma, Amorós es también quien delimita su relación con *Rayuela*: *Mi relación con este libro no es demasiado académica, espero. [...] Simplemente, me gusta este libro. Me gustó. Me sigue gustando.*⁷⁰⁷ Y además advierte al lector la voluntad de esta edición anotada:

No han sido redactadas las notas por una perfecta computadora, sino por una persona. En este caso, creo que reflejan muy claramente sus conocimientos y sus ignorancias, sus debilidades y sus locuras. No me parece exagerado suponer que —para bien y para mal— son notas personales.

(Amorós: 2008, p. 92)

Estas son las razones por las que en mi investigación, *Rayuela* (1984) de Andrés Amorós se considera una edición anotada y no una edición crítica.

Finalmente, entre otros contenidos que Amorós menciona en “Esta edición”⁷⁰⁸, se refiere a la naturaleza de las notas de *Rayuela* que rebasan el ámbito literario. Además, alude a la consulta del Diccionario

⁷⁰⁵ Andrés Amorós. “Introducción” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. *Ibidem*. p. 16.

⁷⁰⁶ La cita continúa del modo que sigue: *Teniendo en cuenta el campo, verdaderamente amplio, a (sic.) que he tenido que asomarme, confesar esos fallos no me parece desdoro. Y agradeceré la colaboración de los lectores para que, si se produce una nueva edición, sea mejor que ésta.*

Andrés Amorós. “Esta edición” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. *Ibidem*. p. 90.

⁷⁰⁷ Andrés Amorós. “Introducción” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. *Op. cit.* p. 17

⁷⁰⁸ Andrés Amorós. “Esta edición” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. Ediciones Cátedra. Edición de Andrés Amorós. p. 89.

de la Real Academia Española y de diccionarios de americanismos para aclarar el vocabulario al lector que no esté familiarizado con los argentinismos presentes en *Rayuela*.

En suma, los criterios de edición de Andrés Amorós —como el lector puede cotejar— distan de ser de la misma naturaleza que los expuestos por Saúl Yurkievich en la edición de *Rayuela* (2004) perteneciente al proyecto de las *Obras completas de Julio Cortázar* para Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg. Tampoco Amorós comparte los criterios de la edición crítica de *Rayuela* (1991) para la colección Archivos, que coordina Yurkievich junto a Julio Ortega. Este último es quien expone los criterios tenidos en cuenta para esta edición de *Rayuela* (1991) y que ya he expuesto previamente, pero que aquí amplío por la pertinencia del contexto comparativo:

Esta edición crítica se basa en el manuscrito de Rayuela que se encuentra en la Benson Latin American Collection de la University of Texas en Austin [...]. Se trata de un original previo a Rayuela. Varios capítulos [...] fueron añadidos al original al hacerse la copia para la imprenta; inversamente, algunos pocos capítulos del manuscrito original fueron descartados del libro. Más decisivo⁷⁰⁹ es el hecho de que la ordenación final de la novela aún no había sido alcanzada en el manuscrito.

(Ortega: 1992, p. XXVII)

⁷⁰⁹ Respecto a la última observación de Ortega, el lector contemporáneo de las *Cartas* (2000), constata en la carta del 30 de mayo de 1962 a Francisco Porrúa que el orden de las remisiones de los capítulos de *Rayuela* acompaña a Cortázar durante todo el proceso de edición y es precisamente, la razón central por la que Cortázar solicita, ante todo, pruebas de galera.

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (30 / mayo / 1962)” en: *Cartas. Op. cit.* p. 483.

En suma, en lo que respecta a los criterios de publicación de *Rayuela* en el manuscrito de Austin, Ortega especifica que *para mostrar el proceso de escritura de la novela, su historia genética y su arqueología textual, he creído fundamental anotar las variantes, las tachaduras e inclusiones en el manuscrito*⁷¹⁰. De modo tal que, como el lector puede cotejar, la edición crítica de la colección Archivos de *Rayuela*⁷¹¹ se basa en el *texto autorizado*⁷¹² de la primera edición⁷¹³ publicada en junio de 1963 por Editorial Sudamericana en Buenos Aires, Argentina. Pero además, contiene a pie de página esas *variantes, tachaduras e inclusiones* del manuscrito de Austin.

Dicha edición crítica compila además el *Cuaderno de bitácora*⁷¹⁴ y los *Capítulos no incluidos en Rayuela*, a los que hago una breve referencia del modo que sigue: en primer lugar, el capítulo que en 1973 Cortázar publica como muestra de agradecimiento al homenaje que *Revista Iberoamericana* rinde a los diez años de *Rayuela*. Es un texto inédito o capítulo suprimido o capítulo 126⁷¹⁵ denominado así por Cortázar, y que la crítica lo identifica como “La araña”, en la medida

⁷¹⁰ Cfr. Julio Ortega. (1992). “Nota sobre el texto” en: Julio Cortázar. (1992). *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.*, p. XXVII.

⁷¹¹ Julio Cortázar. (1992). *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. *Op. cit.*

⁷¹² Julio Ortega. (1992). “Nota sobre el texto” en: Julio Cortázar. (1992). *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.*, p. XXVII.

⁷¹³ Julio Cortázar. (1963). *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

⁷¹⁴ El título original dispuesto por Cortázar en la edición de Sudamericana es *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Las dos ediciones que lo compilan en sus anexos, pasan a titularlo *Cuaderno de bitácora* sin ninguna justificación editorial.

⁷¹⁵ Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). p. 387-398.

que el boceto visual y esquema de acciones de dicho texto aparece bajo ese nombre en el *Cuaderno de bitácora de Rayuela*⁷¹⁶.

En segundo lugar, este texto contiene precisamente los cuatro capítulos que en 1983 Barrenechea y Cortázar publican junto con el *Cuaderno de bitácora de Rayuela*⁷¹⁷ y que se conocen como: “Para Oliveira” (que es la frase de inicio del texto); MAGA (encabezado así por Cortázar en el costado derecho del texto, también se lee en el costado izquierdo, 2A); MAGA II (a decir verdad el II está tachado por Cortázar, pero es un criterio de ordenación que toman los editores de esta edición crítica); y “No todo el mundo” (que es la frase de inicio del texto)⁷¹⁸.

⁷¹⁶ Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. en: *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.* pp. 474-475.

⁷¹⁷ Julio Cortázar y Ana María Barrenechea. (1983). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Argentina: Editorial Sudamericana. Edición de Ana María Barrenechea.

⁷¹⁸ En el apartado “Los pre-textos de *Rayuela*” de su *Estudio preliminar* Barrenechea nombra el facsimilar del *Cuaderno* como el *manuscrito hológrafo*.

Asimismo en este apartado presenta el resto de *pre-textos* que se incluyen en esta edición, a saber: dos hojas manuscritas adicionales al *Cuaderno*; cinco* capítulos mecanografiados no incluidos en *Rayuela*; y el capítulo de “La araña” publicado en *Revista Iberoamericana*.

En primer lugar hay que decir que en este estudio preliminar de Barrenechea no coinciden o no uniforma los títulos o referencias con los que menciona los “Capítulos mecanografiados no incluidos en *Rayuela*” en este apartado y los títulos que aparecen en el Índice final de esta edición del *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Es quizá la razón principal por la que los criterios de edición de las dos ediciones posteriores, la de la Colección Archivos y Galaxia Gutenberg, optan por titular los capítulos por el inicio de la frase o por el subtítulo manuscrito de Cortázar.

Sin embargo, la edición de Barrenechea distingue y separa las dos hojas manuscritas adicionales que anexa Cortázar del resto del *Cuaderno*. Estas hojas evidencian una primera tentativa de ordenación aleatoria de los capítulos de *Rayuela*.

Por el contrario, la edición crítica de *Rayuela* (1991) de la Colección Archivos las aglutina junto al *Cuaderno* salvo unas líneas punteadas que no dan mayor referencia al lector o investigador. Pero me parece más grave que en la edición de *Rayuela* (2004), en Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg no sólo no marcan el final del *Cuaderno* sino que lo alteran: agregan un subtítulo en mayúsculas en la página 139 del original que dice, OTROS PRE-TEXTOS, como si esta frase evidentemente fuera escrita por Cortázar. Y luego hacen uso de las líneas punteadas,

Hay que decir que en esta edición crítica de *Rayuela* (1991) estos cuatro capítulos guardan la singularidad editorial de reproducir el manuscrito mecanografiado por Cortázar. Cuestión que en *Rayuela* (2004) se deja de lado y se opta por el criterio que se tuvo en la edición crítica de *Rayuela* (1991) referente al *Cuaderno de bitácora de Rayuela: trasladar su texto a caracteres de imprenta que lo tornan inmediatamente accesible a todo lector*⁷¹⁹.

Antes de retornar al asunto central que me reclama sobre la noción de *imago mundis* —cotejándola además, en sus variables posibles en el manuscrito de Austin—, quiero puntualizar acerca de la naturaleza editorial primigenia del *Cuaderno de bitácora de Rayuela* que estuvo todavía bajo vigilancia de Cortázar.

Dicho *Cuaderno* salió a la luz en los años ochenta en forma facsimilar y con un estudio anexo de Ana María Barrenechea. Se hace

criterio de la Colección Archivos, y transcriben a renglón seguido las dos hojas sin distinguir su naturaleza independiente.

Visto en perspectiva crítica, me parece que una falta de uniformidad en títulos por parte de Barrenechea no constituye mayor agravante como el hecho de alterar el manuscrito del *Cuaderno* y de los *pre-textos* adjuntos.

*Finalmente respecto a la mención de Cinco capítulos mecanografiados no incluidos en *Rayuela*, que son cuatro, la edición de la Colección Archivos repite la errata, incluso dentro de sus estudios críticos Ortega y Yurkievich los mencionan. En la edición de *Rayuela* (2004), en Círculo de Lectores / Galaxia Gutemberg reducen al fin, la mención a Cuatro capítulos.

Cfr. Ana María Barrenechea. (1983). “Estudio preliminar” en: Julio Cortázar y Ana María Barrenechea. *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.* pp. 9-10.

Cfr. Julio Cortázar. (2004^a). *Cuaderno de bitácora*. en: *Novelas II. Obras completas*. tomo III. *Op. cit.* pp. 1294-1297.

⁷¹⁹ Gladis Anchieri. “Nota aclaratoria” en: Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. en: *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.* p. 469.

Esta nota vuelve a reproducirse en la edición de Círculo de Lectores / Galaxia Gutemberg, pero ya no figura el nombre de Anchieri.

Julio Cortázar. (2004^a). *Novelas II. Obras completas*. tomo III. *Op. cit.* p. 1239.

patente aquí la voluntad de Cortázar de que el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* llegara a manos del lector en su forma primitiva y más fiel. Creo que ya no es necesario insistir en el cuidado que Cortázar invertía en la edición de sus publicaciones.

De modo que si en mi investigación hago un entrañable reconocimiento a la labor documental de Gladis Anchieri, también hago notar que me parece que el criterio de la transcripción en letra de imprenta obedece más a una razón de impresores por economizar gastos⁷²⁰. El hecho, por ejemplo, de no reproducir facsimilarmente amplias páginas que sólo tienen un encabezado o unas cuantas líneas. La simple consulta del *Cuaderno de bitácora de Rayuela* (1983) en la edición de Ana María Barrenechea pone en duda que el problema sea la caligrafía de Cortázar, por demás siempre legible, salvo excepciones que no me parece que repercutan, en el valor integral del *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, a la ganancia que brinda este formato facsimilar al lector curioso o investigador.

Hay que decir que una omisión destacable es que ambas ediciones —la de Archivos y la de Galaxia, que se basan en la edición de Julio Cortázar y Ana María Barrenechea del *Cuaderno de bitácora de Rayuela* (1983)— omiten la reproducción de dos bocetos a página completa de Julio Cortázar que en el original del *Cuaderno* aparecen numeradas como las páginas 33 y 35 y dentro de la publicación

⁷²⁰ De ahí que también por razones de economía las tres ediciones existentes del *Cuaderno*, incluyendo la primera edición, opten por suprimir las páginas que en el original del *Cuaderno* son páginas en blanco.

Así, en la edición de Barrenechea se advierte: *Se suprimen las páginas en blanco (numeradas por el autor en el ángulo superior). 8,12,14,16,18,20,22,24,26,28,31, 32,34, 36,38,40,42, 131, 140 a 164.*

facsimilar del *Cuaderno de bitácora de Rayuela* (1983) corresponden a las páginas 160 y 161.

¿Por qué considero significativos estos bocetos visuales? Porque preceden a la redacción del otro boceto, un borrador escrito en el que Cortázar en breves sentencias presenta las situaciones que componen el borrador del “Capítulo suprimido” o “Capítulo 126” o “La araña”, nombre que sólo aquí aparece mencionado por Cortázar y debajo de una anotación que subraya: *Novela*.

¿Qué presentan estos dos dibujos de las páginas 33 y 35? Dos imágenes que esbozan, el dibujo primero, la araña o lámpara de techo de la habitación, y el dibujo segundo, un ventanal a dos alas: lo fundamental es que todo está visto precisamente, desde el ángulo de una persona que está postrada y que desde esa perspectiva se mira a sí misma envuelta en hilos o piolines.

No hay que olvidar que el resultado de este boceto es el “Capítulo suprimido” o “Capítulo 126” o “La araña”, y que Cortázar presenta este capítulo como la *piedra fundamental*⁷²¹ de *Rayuela*. Cortázar se ve precisamente obligado a suprimirlo por lo que él considera el *flagrante paralelismo con el capítulo del loquero*⁷²², es decir, el capítulo final de *Rayuela*. En esta misma “Nota de presentación del texto” que Cortázar entrega junto con el “Capítulo suprimido” para su publicación en 1973 agrega:

⁷²¹ Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). p. 388.

⁷²² Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto”. *Ibidem*. p. 388.

Yo no me había dado cuenta, a casi dos años de trabajo, que el final del libro, la noche de Horacio en el manicomio, se cumplió dentro de un simulacro equivalente al de este primer capítulo; también allí alguien tendía hilos de mueble a mueble, de cosa a cosa, en una ceremonia inexplicable como obvia para Oliveira y para mí.

(Cortázar: 1973, pp. 387-388)

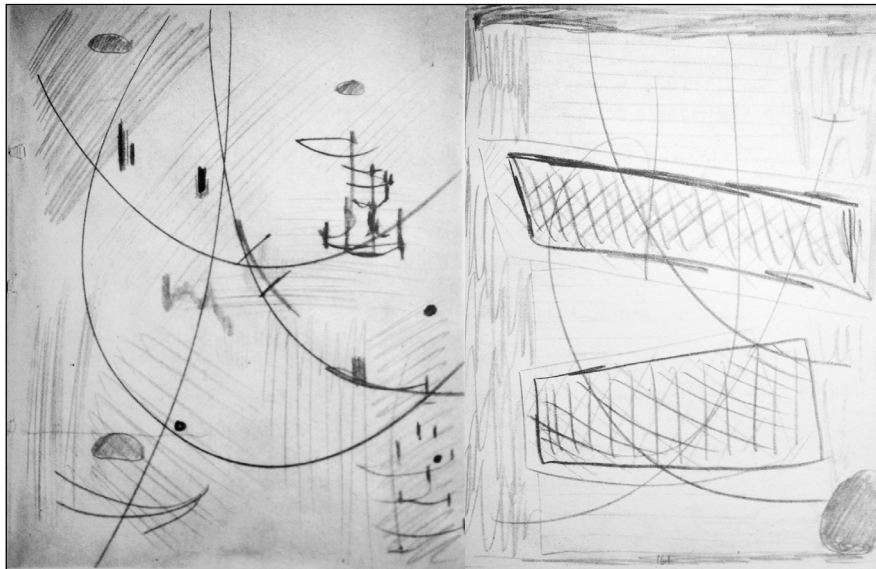
En suma, el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* (1983) en edición de Cortázar y Barrenechea contiene dos esbozos que preludian visualmente el desarrollo del “Capítulo suprimido” o “Capítulo 126” o “La araña”, capítulo que Cortázar considera *la base de todo el edificio de Rayuela*.⁷²³ Sin embargo, estos dos bocetos están suprimidos en las dos ediciones que actualmente compilan el *Cuaderno*, tanto en la edición crítica de *Rayuela* (1991) para la Colección Archivos, como en *Rayuela* (2004) para la publicación de las *Obras Completas de Julio Cortázar* en Círculo de Lectores / Galaxia Gutemberg.

Es un deseo en mi investigación que esta observación crítica conmine a restablecer la edición del *Cuaderno de bitácora de Rayuela* y contribuya al proyecto editorial de una edición facsimilar que enmiende y mejore la edición de 1983.⁷²⁴

⁷²³ Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto”. *Ibidem*. p. 388.

⁷²⁴ El pasado 06 de febrero de 2013 en reunión con la sra. Bernárdez y la supervisión de Álvarez expuse un proyecto editorial en representación de *Rayuela*, *diseño editorial* y que propone la edición facsimilar del *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, acompañado por la presentación de “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” junto el “Capítulo suprimido” o “Capítulo 126” o “La araña” de Cortázar.

La edición a cargo del editor mexicano Avelino Sordo Vilchis y auspiciada por Librerías mexicanas de renombre como Librerías Gandhi y Librerías Gonvill en



Dibujo de Julio Cortázar compilado en *Cuaderno de bitácora de Rayuela* (1983), edición del autor y de Ana María Barrenechea para Editorial Sudamericana, y suprimido en las dos postreras ediciones del mismo *Cuaderno* para la Colección Archivos y en Galaxia Gutemberg / Círculo de lectores.

el marco del Día Mundial del Libro pretende restablecer el *Cuaderno* y difundir el “Capítulo suprimido” que sólo en el respaldo electrónico de la *Revista Iberoamericana* y en las ediciones aquí empleadas lo incluyen.

En 2013, a 50 años de la publicación de *Rayuela*, se pretende hacer un homenaje paralelo al que Cortázar mismo participó en la nota de presentación del Capítulo suprimido en 1973: celebrar a *Rayuela* con textos que, si bien advierte Cortázar, *nada pueden agregar (ni quitar, espero), a un libro que me contiene tal y como fui en ese tiempo de ruptura, de búsqueda, de pájaros*, son una especie de regalo con el que este proyecto editorial que coordino desea celebrar a *Rayuela* mediante *Rayuela* misma, porque considero que editar adecuadamente sus *pre-textos* y el *itinerario* que suscita el *Cuaderno* posibilita enmendar errores de edición y de interpretación que se han vuelto canónicos.

Sin embargo la inesperada falta de eficacia y seguimiento profesional del asistente de la sra. Bernárdez en un marco formal a la altura de lo que es la Agencia de Carmen Balcells ha atrasado el proyecto. Fue posteriormente la asesora de publicaciones, Carina Pons quien ha revisado el proyecto que ha quedado considerado para una postrera publicación, quizá a fines de año. El seguimiento burocrático de correos está respaldado por vía electrónica.

Hay que recordar también que Cortázar hace patente en diferentes entrevistas su inclinación eminentemente visual a prefigurar la situación antes de acceder propiamente al acto de la escritura. Por ejemplo, cuando se refiere a la génesis del capítulo 41, el otro capítulo originario⁷²⁵, señala: *como situación se me dio como se me dan a mí las situaciones de los cuentos: de pronto vi a ese tipo [...] hablando con uno en la ventana de enfrente y empezaba toda esa extraña ceremonia del tablón...*⁷²⁶ O cuando anota el origen de Oliveira en la página 74 del *Cuaderno de bitácora de Rayuela: Oliveira. Empiezo a verlo — a verme. Tenía que ser.*⁷²⁷ Y además, Cortázar es el primero en admitir en voz de Morelli: *Le gustaría dibujar ciertas ideas, pero es incapaz de hacerlo. Los diseños que aparecen al margen de sus notas son pésimos*⁷²⁸.

Por su parte, el boceto escrito de lo que será después el “Capítulo suprimido” aparece en la página 39 del *Cuaderno* original y

⁷²⁵ En el capítulo uno de esta investigación se revisa este aspecto: cuál de estos dos capítulos y en qué circunstancias Cortázar le otorga a cada uno de ellos su primogenitura.

⁷²⁶ Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. México: Editorial Hermes. p. 72.

⁷²⁷ Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. en: *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.* p. 485.

⁷²⁸ La cita continúa del modo que sigue:

Repetición obsesiva de una espiral temblorosa, con un ritmo semejante a las que adornan la stupa de Sanchi.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 66. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 384.

Estas espirales sí aparecen dibujadas en las páginas 49 y 126 del *Cuaderno* original. Y la falta de cuidado editorial en las dos ediciones que optan por los caracteres de imprenta, en lo que respecta a este detalle visual, se evidencia porque ni siquiera la espiral que aparece impresa representa a la dibujada por Cortázar: hasta el sentido de la espiral es inverso.

Cfr. Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. en: *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.* pp. 478 y 507.

está precedido por páginas en blanco y por una reflexión en la página 37⁷²⁹ sobre el *escritor consumado* y el uso que hace de la economía verbal en la escritura de una *vivencia*. Esta reflexión, vista en retrospectiva, es un manifiesto de Cortázar sobre su propia percepción como escritor en el momento en que comienza esta tentativa de *novela*⁷³⁰ que luego será *Rayuela*. De ahí que este *Log book* sea el reflejo que posibilita observar qué elementos de este *Cuaderno de bitácora de Rayuela* (1983) se corporeizan en *Rayuela*. Es decir, cómo Cortázar *deja pasar la única forma justa y exacta* que él mismo pondera.

Precisamente las dos versiones del *Cuaderno* en caracteres de imprenta —contenidas respectivamente en la edición crítica de *Rayuela* (1991) y en *Rayuela* (2004)— impiden visualizar lo que el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* (1983) posibilita: la diagonal, la tachadura o la X, o incluso la expresión *fait* al margen del texto, todas ellas señales con las que Cortázar marca páginas del *Cuaderno* que ingresaron al manuscrito de *Rayuela*, algunas como *Morellianas* y otras páginas que constituyen verdaderos bocetos que luego desarrolla y considera

⁷²⁹ *La inteligencia de un escritor consumado funciona, en el acto de escribir, como un aparato cibernético. De las múltiples formas posibles de expresión de cada vivencia, elimina las que elegiría el escritor novato o mediocre (los clisés, las formas enfáticas, las metáforas gastadas o vulgares) y deja pasar la única forma justa y exacta. (Esto se comprueba sobre todo a la hora de la revisión de lo escrito)*

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. en: *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.* p. 474.

⁷³⁰ Luego, en la página 44 del *Cuaderno* y debajo del título *Log book* Cortázar corrige:

De ningún modo admito que esto pueda llamarse una novela.

Llamaré (subtítulo)

ALMANAQUE

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. en: *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.* p. 475.

acabados. Además la edición de Cortázar y Barrenechea proporciona un “sistema de trascripción del manuscrito” del *Cuaderno* que permite distinguir incluso el “agregado con igual tinta” (< >) y el “agregado con distinta tinta” (<< >>); me parece que es con la intención de hacer patente las marcas de corrección, adición o supresión al texto. También la edición originaria del *Cuaderno de bitácora de Rayuela* posibilita distinguir los dos únicos textos mecanografiados que Cortázar incluye en el interior del *Cuaderno*: ambos son extractos que pertenecen a Lionello Venturi.

El primero de los textos aparece en la página 75⁷³¹ del *Cuaderno* y es una cita en la que Venturi reflexiona sobre la naturaleza muerta en Cézanne; si bien formalmente esta cita no aparece en *Rayuela* proporciona los elementos estéticos que encarnan las discusiones de Etienne y el resto del Club de la Serpiente —en ausencia ya de la Maga y de Oliveira— respecto al huevo podrido que encuentran en casa de Morelli, y que Etienne considera una verdadera naturaleza muerta.

El segundo extracto de Venturi figura en la página 76⁷³² del *Cuaderno* original y es precisamente una de las *notas sueltas* que componen el capítulo 116 de *Rayuela*. Este capítulo es el manifiesto inaugural con el que Cortázar presenta por vez primera en *Rayuela* la noción de *figura* y la distingue de la noción de *imagen*. Hay que recordar que haciendo uso del “Tablero de dirección”, el capítulo 116

⁷³¹ Julio Cortázar y Ana María Barrenechea. (1983). *Cuaderno de bitácora de Rayuela. Op. cit.* p. 197.

⁷³² Julio Cortázar y Ana María Barrenechea. (1983). *Cuaderno de bitácora de Rayuela. Ibidem.* p. 198.

es el cuarto en la lectura aleatoria de *Rayuela*. Y precisamente porque esta cita de Venturi, en contraste con la anterior, sí aparece en *Rayuela*, esta cita a propósito de Manet en la versión facsimilar del *Cuaderno* está atravesada por una diagonal con la que Cortázar marca su incorporación al texto de *Rayuela*.

De modo que el capítulo 116 es una pieza fundamental de la poética de Cortázar e integra además la noción de *figura*, que precisamente vertebró toda mi investigación sobre una poética de la imagen en la escritura de Julio Cortázar. De ahí que sea central por mi parte retomar de nuevo la noción de *imago mundis*, que además de ser objeto de interpretación textual, se convierte aquí en objeto de investigación en la presente historia textual que da cuenta sobre los criterios de edición y el cuidado depositado en la publicación de la obra de Julio Cortázar.

En suma, el *manuscrito hológrafo* —como lo nombra Barrenechea— del *Cuaderno de bitácora de Rayuela* proporciona verdaderos *derroteros*⁷³³ que las dos posteriores ediciones opacan.

⁷³³ He comentado páginas atrás cómo los textos de presentación que acompañan originalmente las ediciones de Cortázar eran al final redactados por él mismo.

En la contraportada de la única edición, la del 1983, se lee lo que sigue:
Con este libro, Ana María Barrenechea se interna (y nos interna) en la aventura fascinante del engendramiento y el trabajo de escritura. A través del Cuaderno de Bitácora en que Julio Cortázar anotó el itinerario que lo iba conduciendo a Rayuela y a otros pre-textos, nos invita a seguir los caminos azarosos de la producción textual. Las rutas que se iniciaron y fueron abandonadas, las elecciones misteriosas, los relatos fantásticos entrevistos que no se concretaron, o los capítulos que luego borró. La cristalización de este caleidoscopio que es su conocida novela, los mundos posibles que quedaron sumergidos cuando ella emergió. [...] Que cada lector planee su propio viaje, se embarque en la proliferación de los pre-textos y descubra nuevos derroteros.

Julio Cortázar y Ana María Barrenechea. (1983). Texto de la contraportada de: *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Ibidem*.

Que sea pues esta disertación una exhortación con la que se intenta no sólo restablecer la edición primigenia, sino optimizarla, gracias a los medios de impresión actuales y a un minucioso cuidado editorial que retribuya al *Cuaderno* su verdadera naturaleza de *log book*⁷³⁴ que Cortázar le confirió.

Ahora bien, retomando el asunto de la noción de *imago mundis* que me concierne, me parece notable el resultado obtenido al cotejarla con sus variables posibles en el manuscrito de Austin compilado en la edición crítica de *Rayuela* (1991).

La noción de *imago mundis* aparece únicamente en el capítulo 109 de *Rayuela*. El capítulo 109 pertenece a los capítulos que en el manuscrito de Austin no presenta *las variantes, tachaduras o inclusiones* a las que Ortega hace referencia páginas atrás⁷³⁵.

En suma, el capítulo 109 pertenece a los capítulos que no presentan ningún cambio. Todo el cuerpo del texto es invariable. Y esta es una razón más que justifica la fiabilidad de que *imago mundis* es la forma primigenia del texto. El capítulo 109 pertenece pues a los textos que Cortázar consideraba acabados. Ahí, la noción de *imago mundis* permanece intacta.

⁷³⁴ Julio Cortázar y Ana María Barrenechea. (1983). “Página 44” en: *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Ibidem*. p. 166.

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. en: *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.* p. 475.

⁷³⁵ Cfr. Julio Ortega. (1992). “Nota sobre el texto” en: Julio Cortázar. (1992). *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.*, p. XXVII.

0.2.3 El capítulo 109 de *Rayuela*

El capítulo 109 de *Rayuela* es una de las piezas fundamentales para entender la poética de la imagen de Cortázar, que entabla una tentativa de escritura originada mediante la concatenación discontinua y fragmentaria de *instantes fijos*⁷³⁶. Este capítulo comparte la naturaleza del capítulo 116, del 79, del 62, del 60 ó del 66, por nombrar algunos y en el orden de lectura aleatoria: todos estos capítulos, sin presentarse propiamente como una *Morelliana*, contienen también notas de Morelli que exponen el proyecto de escritura de un libro, que se cumple en *Rayuela* y años después, en cuanto al capítulo 62 se refiere, en *62, Modelo para armar*⁷³⁷. Hay que decir que la *tentativa* de escritura de ese drama “*impersonal*”⁷³⁸ que propone el capítulo 62 Cortázar la reconoce en *Rayuela: libro absolutamente nuevo, contranovela, exasperada denuncia de la inautenticidad de la vida humana y de la literatura estética y psicológica*.⁷³⁹ Prueba de ello es el anterior párrafo que Cortázar sugiere y redacta para la preparación del texto de la solapa⁷⁴⁰ de *Rayuela* a cargo de Francisco Porrúa.⁷⁴¹ De hecho en la

⁷³⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 491.

⁷³⁷ Julio Cortázar. (1996^a). *62. Modelo para armar*. Madrid: Editorial Alfaguara.

⁷³⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 62. *Op. cit.*, p. 376.

⁷³⁹ Julio Cortázar. (1963). “Texto de la Solapa” en: *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

⁷⁴⁰ *Cfr.* Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (22 / febrero/ 1963)” en: *Cartas*. Tomo I. México: Editorial Alfaguara. pp. 536-537.

Hay que anotar que hay una visible trasposición en el orden de tres cartas a Francisco Porrúa y que se evidencia por el contenido de los temas que se discuten. Me refiero a la carta recién citada, a la carta del 30 de mayo de 1962 y a la del 05 de enero que en la siguiente cita se hace referencia. El contexto de los contenidos hace evidente que hay una errata y la carta que en esta edición de Alfaguara figura fechada el 05 de enero de 1962, es de 1963.

Para un mayor interés, confrontar el contenido de las cartas en su lectura.

⁷⁴¹ Aunque vale agregar lo que en conversación* con don Paco Porrúa me especifica: el texto íntegro de la solapa finalmente fue redactado en su totalidad por Julio Cortázar.

serie epistolar que sostiene con Francisco Porrúa durante la corrección de pruebas de *Rayuela* Cortázar sitúa el capítulo 109 entre los nueve capítulos que menciona y cuyos *textos significativos [...] podrían servir para dar una idea previa de la obra*⁷⁴². Y además afirma: *Creo que en ellos se muestran los diferentes aspectos capitales del libro*⁷⁴³.

¿Qué *aspectos capitales* se exponen en el capítulo 109? En primer lugar, es en este capítulo en el que Cortázar muestra la razón epistemológica que vertebra su poética: *la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía*⁷⁴⁴. Es decir que de la *vida de los otros* en realidad apenas aprehendemos *momentos, [...] fragmentos eleáticamente recortados: [...] al final queda un álbum de fotos, de instantes fijos*⁷⁴⁵.

Por tanto, el capítulo 109 *justifica* las *incoherencias narrativas*⁷⁴⁶ de Morelli encarnándolas en dicha epistemología: *por eso no tenía nada de extraño que él hablara de sus personajes en la forma más espasmódica imaginable*.⁷⁴⁷ Cómo plantea Cortázar hacerlo es el tema central del primer capítulo de mi tesis y ya lo he anunciado en el *Prefacio* de esta investigación. De ahí que yo sitúe el análisis de la noción de *antropofanía* y la noción de *apertura* en el primer capítulo. Estas dos nociones son medulares, como se verá después, porque la

*Don Paco Porrúa prefiere llamarle conversación en lugar de hablar propiamente de una entrevista.

⁷⁴² Cfr. Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (05 / enero / 1962)” en: *Cartas*. Tomo I. México: Editorial Alfaguara. p. 466.

⁷⁴³ Cfr. Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (05 / enero / 1962)” en: *Cartas*. *Ibidem.* p. 466.

⁷⁴⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 491.

⁷⁴⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Ibidem.*, p. 491.

⁷⁴⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Ibidem.*, p. 491.

⁷⁴⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Ibidem.*, p. 491.

narrativa que Cortázar legitima es aquella que logra *presentar con toda la acuidad posible*⁷⁴⁸ todo *contenido humano*⁷⁴⁹. Y es en estas dos nociones en las que Cortázar deposita su *tentativa*⁷⁵⁰.

En segundo lugar es en el capítulo 109 en el que Cortázar, hace efectiva la razón de ser de una poética *donde todo accede a la condición de figura, donde todo vale como signo y no como tema de descripción*⁷⁵¹ —cuestión que Cortázar había puesto de manifiesto en el capítulo 116⁷⁵². Ahora bien, en el capítulo 115 es donde distingue e identifica el escenario de la *narrativa contemporánea*⁷⁵³ de las artes en general, y respecto a la literatura, específica: *la novela pierde descripción*. Pero además es en el capítulo 116 donde aparece transcrita una cita de Lionello Venturi que justifica el *arte como una serie de*

⁷⁴⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Ibidem.*, p. 491.

⁷⁴⁹ *Es posible que yo haya hecho demasiado tajante esa especie de cambio de dirección [...] a partir de “El perseguidor”. De ninguna manera me parece que los cuentos fantásticos anteriores no tengan un contenido humano, no sean una tentativa de mostración de destinos individuales y sólo meras figuras retóricas, destinadas a jugar en el mecanismo del cuento. Eso es absolutamente cierto.*

Pero también es cierto que [...] en lo que ponía el acento era el cuento mismo, la situación, el mecanismo fantástico que yo pretendía con ese cuento. [...] En cambio en “El perseguidor” [...] el cuento gira en torno al personaje y no el personaje en torno al cuento.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, pp. 11-12.

⁷⁵⁰ Con relación a la noción de *antropofanía* señala: *Que un texto alcance a insinuar otros valores y colabore así en esa antropofanía que seguimos creyendo posible. [...] De ese magma que es el día, la sumersión en la existencia, queremos potenciar valores que anuncien por fin la antropofanía.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op. cit.*, pp 412 y 413.

Y respecto a la noción de *apertura*, también en el capítulo 79, indica: *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.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Ibidem.*, p 412.

⁷⁵¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Op. cit.*, p. 504.

⁷⁵² Vale recordar que el capítulo 116 se deja leer como el cuarto capítulo siguiendo el “Tablero de dirección” de la lectura aleatoria de *Rayuela*.

⁷⁵³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 115. *Op. cit.*, p. 502.

imágenes⁷⁵⁴. Así, para concentrarse en la imagen plástica,⁷⁵⁵ se prescinde pues de la naturaleza, la belleza, la acción y las intenciones morales⁷⁵⁶ —es decir lo que Cortázar engloba en la noción de descripción. De ahí que también en el capítulo 116 Morelli manifiesta: basta de novelas [...] con psicologías, [...] basta de técnicas puramente descriptivas, de novelas del comportamiento, de meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes⁷⁵⁷. Asimismo en el capítulo 97 —otro de los capítulos que distingue como significativos⁷⁵⁸— Cortázar especifica en otra nota de Morelli: negarse a hacer psicologías y osar al mismo tiempo poner a un lector [...] en contacto con un mundo personal, con una vivencia y una meditación personales...⁷⁵⁹

Entonces el alcance epistemológico expuesto en el capítulo 109, a propósito de que la *vida de los otros* [...] no es cine sino fotografía adquiere su evidencia paralela convirtiéndose así en un logro narrativo: es la lección más grande de economía verbal⁷⁶⁰ que a su vez Cortázar nos otorga. Es esa poética de bolsillo que Cortázar nos presenta en la *morelliana* del capítulo 137 y que es *Rayuela* misma: *si el volumen o el*

⁷⁵⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Op. cit.*, p. 503.

⁷⁵⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Ibidem.*, p. 503.

⁷⁵⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Ibidem.*, p. 503.

⁷⁵⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Ibidem.*, p. 503.

⁷⁵⁸ Cfr. Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (05 / enero / 1962)” en: *Cartas*. Tomo I. México: Editorial Alfaguara. p. 466.

⁷⁵⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 97. *Op. cit.*, p. 456.

⁷⁶⁰ *La gran lección de Borges [...] fue una lección de escritura [...]. Una severidad extrema frente a la escritura y de no dejar más que lo medular. [...]*

Era bastante lógico que después de esa elección de economía y de rigor [...] el cuento me llamara antes que cualquier otra forma, como la novela o el teatro. El cuento respondía efectivamente a ese tipo de literatura y de poesía que yo califico de económica.

Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. México: Editorial Hermes. pp. 21 y 23.

tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una resta implacable⁷⁶¹.

Esta tentativa de Cortázar por apelar al lector⁷⁶², —a un cierto lector, es verdad—⁷⁶³ también responde paralelamente, y en primer lugar, a una razón epistemológica de naturaleza metafísica:

Hacer del lector un cómplice. [...] Simultaneizarlo. [...] Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma. [...] Sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial.

(Cortázar: 2004, C. 79, p. 413)

Simultáneamente y en segundo lugar esta tentativa responde al logro narrativo de alcanzar una auténtica *economía verbal* y lograr al fin realmente *contar*⁷⁶⁴:

Morelli pensaba que la vivencia de esas fotos, que procuraba presentar con toda la acuidad posible, debía poner al lector en condiciones de [...] participar casi en el destino de sus personajes. Lo que él iba sabiendo de ellos por vía imaginativa, se concretaba inmediatamente en acción [...]. Los puentes entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o inventarlos el lector,

⁷⁶¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 137. *Op. cit.*, p. 553.

⁷⁶² Los capítulos 79, 62, 97, 99, 109 y 116 de *Rayuela* son en los que centralmente Cortázar se dedica a la noción de *lector*: su lector *cómplice* en contrapartida del *lector-hembra* o pasivo.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). *Op. cit.*

⁷⁶³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 97. *Op. cit.*, p. 456.

⁷⁶⁴ *Cfr.* Julio Cortázar. (2004). Capítulo 115 y 52. *Op. cit.* p. 502 y 323.

desde la manera de peinarse, si Morelli no la mencionaba, hasta las razones de una conducta o una inconducta, si parecía insólita o excéntrica.

(Cortázar: 2004, C. 109, pp. 491-492)

De ahí que Cortázar en la entrevista con González Bermejo le confiese: *me aburre enormemente describir. Me da la impresión de que las cosas pueden ser mucho mejor cuando son imaginadas por cada lector a partir de la acción de los personajes*⁷⁶⁵. Pero a pesar de que en la reciente referencia del capítulo 109 aparece de nuevo la noción de *punte*, es en el capítulo 97 donde especifica su función operativa: *ese lector carecerá de todo puente, de toda ligazón intermedia, de toda articulación causal. Las cosas en bruto: conductas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones*⁷⁶⁶.

Pero ello no significa que el *lector* se disperse. La apuesta de Cortázar es contundente: hacer efectiva una escritura que *a través de la vida del personaje*⁷⁶⁷ sea capaz de delinearlos como esos *dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura*⁷⁶⁸. A nivel narrativo, Cortázar se refiere a estas *líneas* como *una especie de fisonomía central*⁷⁶⁹. En conversación con González Bermejo Cortázar ejemplifica esta *fisonomía* o *caracterología*⁷⁷⁰ con el caso de la Maga,

⁷⁶⁵ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, p. 111.

⁷⁶⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 97. *Op. cit.*, p. 456.

⁷⁶⁷ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, p. 111.

⁷⁶⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492.

⁷⁶⁹ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, p. 111.

⁷⁷⁰ *Creo que una cara de mujer, digamos La (sic.) Maga, no puede ser muy diferente, según los lectores. Porque hay toda una caracterología, una conducta, una palabra, una voz que le dan una fisonomía. Alguien puede verla más alta o más baja, más*

uno de los personajes que más ha cautivado a lectores y a la crítica en general a propósito de *Rayuela*. Así, en el capítulo 115 distingue: *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.*⁷⁷¹ De ahí que también Cortázar advierta: *si el escritor es un buen escritor, por la forma en que el personaje se presente, se mueva y hable, dará los elementos para que esa cara no sea muy diferente de un lector a otro.*⁷⁷² Cortázar se inclina pues por un lector *cómplice*, capaz de configurar el personaje pero al que el buen escritor le ha de proporcionar los elementos significativos para no llegar a la arbitrariedad total de una difusa percepción lectora.

Este logro narrativo constituye pues una *lección de economía y de rigor*⁷⁷³ en la escritura. Y Cortázar lo lleva a su culminación cuando manifiesta en el capítulo 109: *a veces las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban*⁷⁷⁴.

En suma, Cortázar pone de manifiesto en el capítulo 109 que son *las líneas ausentes*, es decir, lo que no se *cuenta* —en su acepción narrativa— es lo que realmente *cuenta*⁷⁷⁵ —en su acepción valorativa o de relevancia. Es la voluntad expresa de *una resta implacable*⁷⁷⁶.

rubia o más morena, con tal o cual color de ojos; serán detalles más o menos secundarios que no creo que modifiquen una especie de fisonomía central.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Ibidem.*, p. 111.

⁷⁷¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 115. *Op. cit.*, p. 502.

⁷⁷² Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Ibidem.*, p. 111.

⁷⁷³ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Ibidem.*, p. 23.

⁷⁷⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492.

⁷⁷⁵ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 115 y 52. *Op. cit.* p. 502 y 323.

⁷⁷⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 137. *Op. cit.*, p. 553.

De ahí que en el capítulo 79 Cortázar además advierta: *al margen de un acaecer trivial presentimos una carga más grave que no siempre alcanzamos a desentrañar*.⁷⁷⁷ Y que también en el capítulo 79 equipare la novela en manos del lector con una *arcilla significativa, un comienzo de modelado*⁷⁷⁸.

Será el capítulo dos de mi tesis —del que ya he efectuado un resumen en el *Prefacio*— donde expongo cómo la *dirección analógica* y la noción de *extrapolación* se convierten en una poética de la imagen en la escritura de Julio Cortázar mediante un ejemplar *juego de sustituciones*⁷⁷⁹: *todo podía ser significativo siempre que se lo extrapolara, hinevitable hextrapolación a la hora metafísica, siempre fiel a la cita ese vocablo cadencioso*⁷⁸⁰.

Finalmente, ¿qué otros *aspectos capitales* se exponen en el capítulo 109? En tercer lugar, es en este capítulo en el que Cortázar muestra la tentativa del libro de Morelli y hace patente que *el libro debía ser como esos dibujos con esas líneas ausentes* de las que hemos venido hablando. De ahí que en el capítulo 82 Morelli concluya: *Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo*⁷⁸¹.

Pero quizá el aspecto más singular es que en el capítulo 109 Cortázar muestra la voluntad expresa de la impresión que se desea que produzca el libro en el momento de su lectura. Si en la primera parte del capítulo 109 se expone que las *incoherencias narrativas* de Morelli

⁷⁷⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op. cit.*, p. 414.

⁷⁷⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op. cit.*, p. 414.

⁷⁷⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 56. *Op. cit.*, p. 359.

⁷⁸⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 48. *Op. cit.*, p. 306.

⁷⁸¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 82. *Op. cit.*, p. 418.

entablan una relación analógica con la realidad cotidiana, es decir, sólo podemos aprehender [...] fragmentos eleáticamente recortados de la vida de los otros⁷⁸² entonces es natural que al mencionar el acto de la lectura del libro de Morelli, se aluda analógicamente a una acumulación de fragmentos.⁷⁸³ En el fragmento, Cortázar halla la razón de la novela contemporánea: se sostiene en la discontinuidad narrativa.

Es importante anotar que aquí Cortázar presenta una noción, la de *cristalización*⁷⁸⁴ y además retoma también la figura del *calidoscopio*, figura de figuras en la poética de Cortázar como nuestro más adelante. Pero Morelli desconfía ante la inclinación de que esta *acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total*⁷⁸⁵. A pesar del logro narrativo de prescindir del recurso habitual de la descripción, es decir, *sin tener que inventar los puentes*, Morelli no desea que la vida que cuenta ese tapiz humano de *hombres y mujeres, [...] de golpe* ingrese en la *coherencia*. Y es que *realidad total* o *coherencia* son nociones que transgreden de nuevo la epistemología que hemos venido mostrando en la poética de Cortázar. Es verdad que el acto de lectura responde a su naturaleza sucesiva. Y por ello Cortázar advierte que ese ingreso en la coherencia mediante la lectura total *quería decir en el fondo asimilación al espacio y al tiempo*⁷⁸⁶. En el capítulo dos de mi tesis expongo los recursos originarios de Cortázar para romper *la horizontalidad de la escritura*⁷⁸⁷, pero es ahora en el

⁷⁸² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492.

⁷⁸³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492

⁷⁸⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492

⁷⁸⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492

⁷⁸⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492

⁷⁸⁷ Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p. 53.

capítulo 109 donde Cortázar deposita esta tentativa y *deseo*⁷⁸⁸ en Morelli:

Parecía buscar una cristalización que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas el desorden mismo, la inanidad o la gratuidad. Una cristalización en la que nada quedara subsumido.

(Cortázar: 2004, C. 109, p.492)

¿A qué se refiere Cortázar al hablar de *una cristalización en la que nada quedara subsumido*? “Cristal con una rosa dentro”⁷⁸⁹ es un texto clave en la poética de Cortázar porque en él precisa la noción de *vivencia* y la noción de *imagen poética*. En este breviario poético expone la experiencia vital y la experiencia poética de la escritura, que en Cortázar son una y misma cosa: *entre escribir y vivir nunca admití una clara diferencia*⁷⁹⁰.

“Cristal con una rosa dentro”⁷⁹¹ por tanto es una especie de testimonio de la *vivencia* cotidiana y por extensión del ejercicio de la escritura, pero mediante dichos conceptos me parece que Cortázar

⁷⁸⁸ En párrafos siguientes se verá el sentido de esta noción aplicada en el capítulo 36 de *Rayuela*.

⁷⁸⁹ Cfr. Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round*. tomo II. México: Siglo XXI Editores. pp. 127-129

⁷⁹⁰ Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores. p. 21

⁷⁹¹ La solidez argumental de este texto que publicó en 1969 dentro de *Último Round*, el segundo de sus libros collage, hace que en una entrevista posterior Cortázar se remita al mismo para hablar de la experiencia poética y vivencial *en la medida que se puede describir* y se centra además en la noción de *figura*.

Omar Prego Gadea y Julio Cortázar. (1997). *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara. pp. 192-193.

clarifica, paralelamente y para un cierto lector, es verdad⁷⁹², cómo en la experiencia integral de la lectura *nada quedara subsumido*:

Se está como ante una cristalización fulgurante, y si la sentimos desarrollarse temporalmente: 1) puerta, 2) sonrisa, algo nos asegura irrefutablemente que es sólo por razones de condicionamiento espacio-tiempo. En realidad todo ocurre (es) a la vez: la “puerta”, la “sonrisa” y el resto de elementos que dan la figura, se proponen como facetas o eslabones, como un relámpago articulante que cuaja el cristal en un acaecer sin está (sic.) en la duración.

(Cortázar: 1989, p.129)

Es aquí donde confía Cortázar en el *lector cómplice*. No hay que olvidar que en el capítulo 79 se apuesta también por una *narrativa que actúe como coagulante de vivencias*⁷⁹³ y luego anota: *que incida en primer término en el que la escribe*. De ahí que en el capítulo 109 Cortázar le haya concedido a Morelli, el autor, ser *el primer espectador maravillado de ese mundo*⁷⁹⁴, que es su libro. A esta serie de consideraciones Cortázar añade una previsión: *lo que el autor [...] haya logrado para sí mismo, se repetirá [...] en el lector cómplice*.⁷⁹⁵ Por ello, en último término Cortázar confía en que un *ojo lúcido* llegue realmente a *entender* cómo la *lectura integral* de la obra posibilita delinear la figura instantánea de diversas vidas contenidas en una imagen calidoscópica hecha con mundos:

⁷⁹² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 97. *Op. cit.*, p. 456.

⁷⁹³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op. cit.*, p. 413.

⁷⁹⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492

⁷⁹⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op. cit.*, p. 414.

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 una figura, imago mundis que por fuera del calidoscopio se resolvía en living room de estilo provenzal, o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley.

(Cortázar: 2004, C. 109, p.492)

Las nociones de *cristalización* y la figura del *calidoscopio* reaparecen en *Rayuela* en el capítulo 36. No hay que olvidar además que, con el capítulo 36, culmina narrativamente la primera parte denominada “Del lado de allá”. Esto contempla las dos posibilidades en que se deja leer *Rayuela*. Hay que decir además, que el capítulo 36 es como una magnífica e inesperada *baraja de espejos*⁷⁹⁶ del capítulo 108: *una narración hecha desde múltiples ángulos, con un lenguaje a veces tan brutal que a mí mismo me rechaza la relectura*⁷⁹⁷.

La noción de *cristalización* aparece en uno de los momentos narrativos en los que Oliveira padece uno de los descensos a los infiernos⁷⁹⁸, su infierno metafísico, y reflexiona a propósito de *abrirse a la cristalización del deseo, al encuentro. [...] Su kibbutz estaba allí,*

⁷⁹⁶ Julio Cortázar y Alicia D’Amico-Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Texto de Julio Cortázar; fotos de Alicia D’Amico y Sara Facio; diagramación Óscar C. Mata. p. 19.

⁷⁹⁷ Este comentario de Cortázar me parece idóneo para el capítulo 36. No obstante, en su contexto original este comentario se refiere a las primeras impresiones que tiene en el proceso de estar escribiendo lo que sería después *Rayuela* misma.

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (19 /agosto/ 1960)” en: *Cartas. Op. cit.*, p. 427.

⁷⁹⁸ En el capítulo 36 simultáneamente al descenso metafísico, literalmente Oliveira desciende y se parapeta debajo de uno de los puentes del Sena. El otro descenso literal y metafísico sucede en el capítulo 54 con el descenso a la morgue al lado de Talita.

[...] era su deseo y el mundo o la representación del mundo eran deseo, eran su deseo, el deseo.⁷⁹⁹ El *calidoscopio* aparece en manos de los pederastas⁸⁰⁰ en uno de los momentos narrativos más lúdico y más álgido de *Rayuela*. Pero, simultáneamente a la narración de los sucesos, este *calidoscopio*, paralelo a la imagen del juego de la *rayuela* y a la noción de *kibbutz*, terminan por encarnar las *especulaciones*⁸⁰¹ metafísicas de Oliveira y sus más íntimas inquisiciones:

La rayuela se juega con una piedrita [...] lo malo es que justamente a esa altura [...] se acaba de golpe la infancia. [...]

Todo estaba tan bien, todo llegaba a su hora, la rayuela y el calidoscopio, [...] patterns pretty as can be [...], la gente agarraba el calidoscopio por el mal lado, entonces había que darlo vuelta con ayuda de Emmanuèle y de Pola y de París y de la Maga y de Rocamadour [...] se entraría al camino que llevaba al kibbutz del deseo, no ya subir al Cielo [...] sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres [...] y un día alguien vería la verdadera figura del mundo.

(Cortázar: 2004, C. 36, pp. 227-228)

En esta transcripción hay elementos significativos que hemos venido desarrollando, pero sobre todo toman cuerpo o quedan reflejos como en un espejo aspectos teóricos que están presentes en el capítulo 109. En otras palabras, en el *microcosmo*⁸⁰² del capítulo 36, el lector participa

⁷⁹⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 36. *Op. cit.*, pp. 216-217.

⁸⁰⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 36. *Ibidem.*, p. 227.

⁸⁰¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 36. *Ibidem.*, p. 227.

⁸⁰² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 103. *Op. cit.*, p. 478.

de esa *cristalización fulgurante*⁸⁰³ que padece Oliveira y que le posibilita por un instante *asomarse y entender la vida de los otros* es decir, *la comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas el desorden mismo*⁸⁰⁴.

Ahora bien, en la anterior referencia del capítulo 36 también se privilegia el deseo de que haya un *espectador, un ojo lúcido*⁸⁰⁵ al pronosticar: *algún día alguien vería la verdadera figura del mundo*⁸⁰⁶. La diferencia complementaria estriba en que en el capítulo 109 se alude a la experiencia del acto de lectura del libro de Morelli, es decir, a la *imagen poética* que se procura provocar en el lector, y en la cita reciente, se alude a la experiencia metafísica que padece Oliveira como una *vivencia*.

¿Cómo podemos asomarnos a *la verdadera figura del mundo*⁸⁰⁷ en la poética de Cortázar y así alcanzar *la comprensión ubicua y total* que se propone en su narrativa *en la que nada quedara subsumido?* o planteándolo con más precisión, ¿cómo consigue Cortázar esta tentativa en su poética?

En ninguna imagen quizá como en la *gran rosa policroma*⁸⁰⁸ del *calidoscopio* Cortázar *entiende y sitúa la piedra fundamental*⁸⁰⁹ de su poética: la noción de *figura*.

⁸⁰³ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 129.

⁸⁰⁴ Julio Cortázar. Capítulo 109. *Op. cit.* p. 492.

⁸⁰⁵ Julio Cortázar. Capítulo 109. *Op. cit.* p. 492.

⁸⁰⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 36. *Op. cit.*, p. 228.

⁸⁰⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 36. *Op. cit.*, p. 228.

⁸⁰⁸ Julio Cortázar. Capítulo 109. *Op. cit.* p. 492.

Así, en *Los premios* (1960)⁸¹⁰ la referencia al *calidoscopio* alude a la naturaleza y al sistema de relaciones que se entabla con *la vida de los otros*. Asimismo la figura del *calidoscopio* responde a la razón epistemológica de Cortázar que elude la *asimilación al tiempo y al espacio*⁸¹¹ sucesivos y apela a la simultaneidad:

Fijese, Claudia, nada hay de pragmático ni de funcional en la ordenación de la figura. No somos la gran rosa de la catedral gótica sino la instantánea y efímera petrificación de la rosa del calidoscopio. Pero antes de ceder y deshojarse ante una nueva rotación caprichosa, ¿qué juegos se jugarán entre nosotros, cómo se combinarán los colores fríos y cálidos, los lunáticos y los mercuriales, los humores y los temperamentos?

(Cortázar: 1976, C. x, pp. 47-48)

El *calidoscopio* es pues, uno de los recursos significativos que emplea Persio para entender que hay un sistema *casual* más que *causal* en las relaciones humanas, pero es un sistema que posee una *razón causal otra*⁸¹² que responde a la percepción de la *vida de los otros* como *piezas*

⁸⁰⁹ Julio Cortázar. (1973) "Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto" en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). p. 388.

⁸¹⁰ *Los premios* (1960) es la primera novela que Cortázar decide publicar. Le preceden *Divertimento* (1949) y *El examen* (1950) novelas inéditas que fueron publicadas en 1986.

Julio Cortázar. (1976). *Los premios*. Barcelona: SEDMAY Ediciones.

⁸¹¹ Julio Cortázar. Capítulo 109. *Op. cit.* p. 492

⁸¹² En entrevista con González Bermejo y a propósito de los logros personales y limitantes en la escritura de *62. Modelo para armar* Cortázar comenta:

La voluntad de escribir 62 nació de [...] una posible novela en la que un grupo vinculado por el amor o la amistad, constituye una especie de constelación, de superindividualidad, y en la que los actos que cada uno de sus componentes cree producto de su libre albedrío nacen de una serie de interacciones voluntarias o involuntarias que desatan reacciones limitadas o en cadena, anudan o desanudan

de un *puzzle fluvial*⁸¹³, como *constelaciones*⁸¹⁴ o finalmente, como *figuras*⁸¹⁵. Persio es esa especie de taumaturgo que convive con el resto de personajes de *Los premios* y cuya voz discurre en nueve *soliloquios*⁸¹⁶ que aparecen transversalmente a través de la novela.

A su modo, Persio es también ese *espectador*, ese *ojo lúcido*⁸¹⁷ al que se apela en el capítulo 109 de *Rayuela*. Pero me parece que su carácter elemental radica en el voluntario e incluso estratégico posicionamiento que él mismo hace patente: *Un grupo es más y a la vez menos que la suma de sus componentes. [...] Me gustaría averiguar, si pudiera colocarme dentro y fuera de este grupo [...] humano [...], si es una figura.*⁸¹⁸ Por contraste, me parece que ahí donde Persio reflexiona, Medrano en verdad *piensa*⁸¹⁹ las *figuras*:

Un rato después Medrano se volvió más contento a su cabina y encontró energías para abrir las valijas. “Coimbra”, pensaba, fumando el último cigarrillo. “Lewbaum el neurólogo”. Todo

destinos. [...] Una serie de carambolas. [...] Me refiero a cosas menos verificables. [...] Menos causales. O que se mueven en una causalidad otra. [...]

El hecho de que yo haya querido mostrar demasiado esa teoría de un billar humano tal vez haya resecaado un poco el libro, le haya dado un tono geométrico, que yo no quería.

Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, pp. 89-90 y p. 95.

⁸¹³ Julio Cortázar. (1976). *Los premios*. *Op. cit.*, p. 67.

⁸¹⁴ Julio Cortázar. (1976). *Los premios*. *Ibidem.*, p. 47.

⁸¹⁵ Julio Cortázar. (1976). *Los premios*. *Ibidem.*, p. 47.

⁸¹⁶ La novela de *Los premios* está organizada en 45 capítulos distribuidos en cinco apartados, uno inicial que titula Prólogo, otro final que corresponde a un Epílogo y tres intermedios que se titulan respectivamente, Primer día, Segundo día y Tercer día. Los soliloquios de Persio están organizados alfabéticamente de la A a la I.

⁸¹⁷ Julio Cortázar. Capítulo 109. *Op. cit.* p. 492.

Confrontar además la noción de *contemplador* que desarrolla el capítulo XXXIII.

Julio Cortázar. (1976). *Los premios*. *Op. cit.*, pp. 241-243.

⁸¹⁸ Julio Cortázar. (1976). *Los premios*. *Op. cit.*, p. 47.

⁸¹⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93. *Op. cit.*, p.446.

se mezclaba tan fácilmente; quizá también fuera posible extraer un dibujo significativo de esos encuentros y esos recuerdos...

(Cortázar: 1976, C. XVII, p. 94)

No hay que olvidar que en el capítulo 93 de *Rayuela* Cortázar aclara: *pensar, es decir sentir, situarse y confrontarse*⁸²⁰. En *Los premios* asistimos a esta íntima confrontación de Medrano y que, por los avatares narrativos de la novela, culmina con su muerte. El capítulo XXXVIII⁸²¹ y el capítulo XLI⁸²² son una magnífica muestra de ese *dibujo significativo* antes referido que le posibilita a Medrano trazar su vida asomándose al *umbral*⁸²³ del entendimiento. Y sólo entonces *caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres*⁸²⁴ como también lo hace Oliveira en el capítulo 36 de *Rayuela* anteriormente abordado. Al respecto y con mayor detenimiento se retomarán estos pasajes en el capítulo tercero de mi tesis, del que ya he efectuado un resumen en el *Prefacio*.

⁸²⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93. *Ibidem.*, p.446.

⁸²¹ Julio Cortázar. (1976). *Los premios. Op. cit.*, pp. 291-296 y p. 307.

⁸²² Julio Cortázar. (1976). *Los premios. Op. cit.*, pp. 340-343 y p. 307.

⁸²³ Este es el anuncio de la *antropofanía* que Medrano padece en el desenlace de su vida:

Sacudido por un viento que le arrancaba pedazos de tiempo, de cara, de vida muerta, se asomaba otra vez, más profundamente, a la puerta entornada e infranqueable a partir de donde, quizá, algo sería posible con más derecho, algo que nacería de él y sería su obra y su razón de ser, cuando dejara a la espalda tanto que había creído aceptable y hasta necesario. Pero aún estaba lejos.

Momentos antes de ser asesinado, Medrano al fin ve:

No se sentía feliz, todo estaba más allá o al margen de cualquier sentimiento ordinario. [...] A lo mejor la felicidad existe y es otra cosa, pensó Medrano. No sabía por qué, pero estar ahí, con la popa a la vista (y enteramente vacía) le daba una seguridad, algo como un punto de partida. Ahora que estaba lejos de Claudia le sentía junto a él, era como si empezara a merecerla junto a él.

Julio Cortázar. (1976). *Los premios. Op. cit.*, p. 307 y p. 343.

⁸²⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 36. *Ibidem.*, p. 228.

En suma, la contemplación estética de Persio que a lo largo de la novela encarna *la metáfora del cuadro de Picasso que fue de Apollinaire* —Cortázar lo denomina *muletilla verbal*⁸²⁵—, otorga a la noción de *figura* una razón estructural, de composición y perspectiva epistemológica que se cumple sólo en su plenitud cuando encarna la *figura* vivencial en los actos y los pensamientos de Medrano:

*Cómo ordenar por fin todo aquello, [...] crear una perspectiva [...], alcanzar de alguna manera el punto central desde donde cada elemento discordante pudiera llegar a ser visto como un rayo de la rueda*⁸²⁶.

(Cortázar: 1976, C. XLI, p. 340)

En la entrevista con González Bermejo Cortázar concede cómo la *vivencia* de ese sistema de relaciones humanas, es decir, *esa primera noción de estructura, de figura, aparece allí*⁸²⁷ en *Los premios*. Es decir, Cortázar legitima cómo la noción de *figura* atañe a la percepción

⁸²⁵ La cita continúa del modo que sigue: *Persio se sitúa imaginativamente desde el punto de vista de una gaviota sobrevolando el barco y lo ve con la forma de una guitarra, la del cuadro de Picasso; ve la estructura del barco.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 91.

⁸²⁶ A esta vivencia de Medrano, le precede precisamente una formulación paralela de Persio.

Cfr. Julio Cortázar. (1976). *Los premios*. *Op. cit.*, p. 99.

⁸²⁷ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 91.

Hay que aclarar además que es en una entrevista previa con Luis Harss, donde Cortázar expone por vez primera todo lo que concierne al tema y a la noción de *figura*. La versión en español de esta entrevista data de 1966.

Cfr. Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.) o la cachetada metafísica” en: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.* p. 692-693 y p.697-698.

Además es valioso confrontar la opinión que Cortázar se hace del resultado de las grabaciones previas de esa entrevista con Harss y que le comparte a Paco Porrúa del modo que sigue: *Sus diálogos conmigo dieron unas 50 páginas, es decir que es el primer trabajo bastante exhaustivo que se hace sobre mis cosas.*

Cfr. Julio Cortázar. (2002). “Carta a Francisco Porrúa (30 / noviembre / 1964)” en: *Cartas*. Tomo II. México: Editorial Alfaguara. p. 789.

de la *vida de los otros* como un *billar humano*⁸²⁸ y simultáneamente, concierne además, como recurso de escritura, al acto de *contar* esas vidas: *tratar de ver la acción que está sucediendo no ya como un conjunto de problemas psicológicos individuales sino como una especie de geometría total*⁸²⁹.

No obstante, el hallazgo en Cortázar de una escritura a base de *figuras* y que a su vez proporciona una *figura* momentánea e integral puede remontarse a textos anteriores a *Los premios*. En un punto gozoso de la conversación que sostiene Cortázar con González Bermejo, y que califica de *mayéutica*, le confiesa: *usted me está ayudando a conocerme mejor a mí mismo*⁸³⁰. Luego Cortázar propone cómo la noción de *figura* está presente ya en el pasaje del relato de “Bestiario”⁸³¹ en el que Isabel observa los movimientos que trazan las hormigas en el fornicario⁸³².

Me parece además que en *Divertimento*⁸³³ (1949) —primera novela que preserva Cortázar inédita y que no se edita hasta en 1986—, la *apertura* de la novela en sí misma es una *figura* que invoca la memoria y a los personajes que están a punto de aparecer, y que Cortázar resuelve en la imagen translúcida de los gajos de una

⁸²⁸ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, p. 95.

⁸²⁹ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, p. 92.

⁸³⁰ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, p. 92.

⁸³¹ Hay que tener en cuenta que Cortázar se refiere al relato contenido en su primera colección de cuentos, *Bestiario*, que publica en 1951 y que lleva el mismo nombre.

⁸³² *Creo que en el fondo había ya allí una especie de sistema aparentemente ciego, los movimientos, el trazo que hacen las hormigas, hay un poco el deseo de crear estructuras; puedo equivocarme o no, pero...*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, pp. 92-93.

⁸³³ Julio Cortázar. (2006). *Divertimento*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara.

naranja⁸³⁴. Es decir, la concepción del grupo humano es análoga a los gajos que integran la fruta. Y además justo en el primer diálogo entre Insecto, narrador de *Divertimento* y Marta, se propone una *figura* a partir del paisaje aparentemente inmóvil de un ganado que contemplan desde una ventana:

Me acerqué al ventanal [...] por donde entraba el sol de las cuatro mezclado con pedazos de figuras y de nubes.

—Mirá desde aquí, es un Poussin⁸³⁵ fabuloso.

No era en absoluto un Poussin, más bien un Rousseau, pero la óptica de la tarde, el calor, algo en ese trozo de exterior calando por el toldo, le daba un relieve del que no podía uno escaparse. Inclinándome en el ángulo que me exigía Marta vi la razón de su maravilla. En un campo a tres cuadras, al borde mismo de la facultad de agronomía, un montón de vacas pastaba a pleno sol, blancas y negras con infalible simetría. Tenían algo de mosaico y cuadro vivo, un ballet idiota de

⁸³⁴ Hablo de un tiempo distante y ya cinerario, cuando éramos varios y vivíamos lo que digo aquí, un poco para los demás y casi todo para mis días feriados que relleno infatigable con palabras. La naranja se abre en gajos traslúcidos que alzo al sol de una lámpara para ver entre la linfa el glóbulo sombrío de las semillas. De uno de los gajos salen los Vigil, ahora estoy con ellos y los otros en la casa de Villa del Parque donde jugábamos a vivir.

Cfr. Julio Cortázar. (2006). *Divertimento. Op. cit.*, p. 13.

⁸³⁵ En el estado de la cuestión se ha visto ya cómo críticos que preceden a esta investigación identifican este recurso de escritura de Cortázar con el que mediante la mención de un pintor o un cuadro, restringe la descripción y provoca una imagen en el lector, en *un cierto lector, es verdad*, demarca Cortázar en el capítulo 97 de *Rayuela*.

De los críticos vistos en el estado de la cuestión, Speratti-Piñero, Silva-Cáceres Ibañez Molto, Urrutia y Lagmanovich, es Malva Filer la que representa en sus estudios una síntesis admirable de este recurso de escritura de Cortázar., de ahí que en el estado de la cuestión legítimo también el admirable trabajo que Malva Filer al respecto efectúa.

En suma, este recurso de escritura de Cortázar con el que aludiendo y concentrando en el nombre de pintores, hace presente su obra plástica y mediante ella, prescinde de la *descripción* y así logra *presentar con toda la acuidad posible* un escenario o a un personaje, volveré a retomarlo en el capítulo tercero de mi tesis.

*figuras lentísimas y obstinadas*⁸³⁶; *la distancia impedía apreciar sus movimientos, pero fijándose con atención se veía cambiar poco a poco la forma del conjunto, la constelación vacuna.*

(Cortázar: 2006, C. I, p. 14)

Y unos párrafos después Insecto equipara esta imagen con la voluntad explícita de fijar a los Vigil mediante la escritura, volverlos palabra escrita, que es en sí esa especie de invocación con la que inicia la novela y que antes ya he señalado:

*Me fui a bañar mientras esperábamos a Renato, y pensé en los Vigil con una fría atención. Era capaz de aislarlos como seres próximos a mí, hacer de ellos imágenes recortadas como las vacas del toldo. [...] ¿Pero cómo hablar de ellos? Yo pensaba sin palabras, yo era también ellos y entonces me bastaba sentirme para penetrar profundamente en su manera de ser. Sólo después, al regreso de esa sumersión instantánea, medía la distancia; pero era una razón para seguir con los Vigil, astuto discípulo atento*⁸³⁷.

⁸³⁶ Esta imagen, sin cobrar ese *flagrante paralelismo* que disgusta a Cortázar se encarna en las líneas finales del capítulo 34 de *Rayuela* y también en el capítulo 47 de *Rayuela*.

Cfr. Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). p. 388.

⁸³⁷ Este pasaje de *Divertimento*, Insecto es el *espectador vivencial* de los Vigil y de resto de amigos que integran el grupo del Vive como Puedas. Aquí Insecto plantea ya las inquisiciones de Oliveira en el capítulo 93 (*pensar, es decir sentir*); en el capítulo 18 (la noción vivencial de pertenencia a un grupo, del yo y los otros: *los queridos amigos tan desconocidos hoy y mañana*); y aquí está presente la voluntad del capítulo 78 de *Rayuela* donde Oliveira —como Mauro, el narrador de “Las puertas del cielo”— se sabe testigo e intruso en medio de los Traveler: *la intimidad de los Traveler [...] de golpe es como un deseo de quedarme cerca, viéndolos vivir, ‘voyeur’ sin apetitos, amistoso, un poco triste.*

(Cortázar: 2006, C. I, pp. 21-22)

Además, es en *Divertimento* donde Cortázar condensa y a la vez multiplica en el *ojo de una mosca*, la percepción *facetada* de la realidad. Me refiero al pasaje en que Insecto y Martha hablan de la obra pictórica de Renato, el pintor que construye ese otro *cuadro vivo*⁸³⁸ a lo largo de *Divertimento*, y que culmina sólo en el desenlace de la novela y con la destrucción de la pintura:

—[...] Aunque su cuadro de ahora es bastante fotográfico.

—Bueno, sí. Pero fotográfico a la manera marciana o a través del ojo facetado de una mosca. Imagínate fotografiar la realidad a través de un ojo de mosca.

—Prefiero mis vaquitas. Mirálas otra vez, Insecto, mirálas otra vez.

(Cortázar: 2006, C. I, p. 15)

A lo largo de su obra y en distintas manifestaciones, Cortázar hace patente su fascinación por el misterio que encierra el mundo visto a través de otros ojos. Y el reino animal es uno de los ámbitos que más le cautivan⁸³⁹. Basta mencionar el relato del “Axolotl”⁸⁴⁰. Además, es en

⁸³⁸ Cfr. Julio Cortázar. (2006). *Divertimento*. *Op. cit.*, p. 14.

⁸³⁹ A propósito de la fascinación por el reino animal y en específico el de los insectos, sobre su trasposición o contraste con un grupo humano, confrontar: Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, pp. 52-55. Evelyn Picon Garfield (1992). “Cortázar por Cortázar” en: Cortázar, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos. p. 785. Cfr. Omar Prego Gadea, y Julio Cortázar (1997). *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara. pp. 153-154.

⁸⁴⁰ Cfr. Julio Cortázar. (1994). “Axolotl” en: *Cuentos completos/I*. México: Editorial Alfaguara. Prólogo de Mario Vargas Llosa. pp. 381-385.

“Paseo entre las jaulas”⁸⁴¹, ese breve bestiario compilado en *Territorios*, donde Cortázar plantea el misterio que implica la *perspectiva animal del hombre y del paisaje*⁸⁴², y en particular, se refiere allí también a la mirada *facetada* de la *mosca*, haciendo alusión⁸⁴³ a los versos de Cocteau, *Sur la rétine de la mouche, / Dix mille fois le sucre*, versos que Cortázar incluye en la portada de *Último Round*⁸⁴⁴. Sobre el formato de esta edición se volverá después.

Pero además, la *mosca* en sí ocupa un lugar privilegiado en la poética de Cortázar. Se ha visto cómo en la mirada *facetada* de la mosca Cortázar pone de relieve una perspectiva distinta de la realidad, de naturaleza calidoscópica. Pero será en el trazo del vuelo espasmódico de las moscas con el que Cortázar presenta también la noción de *figura*.

En “Los testigos”⁸⁴⁵, el narrador relata el inédito descubrimiento en su habitación de una mosca que vuela patas arriba y que ocupa al narrador en lúdicas estrategias para poder demostrárselo al resto del

Vale anotar además que esta puesta narrativa en “Axolotl”, tiene su síntesis teórica en dos espléndidos ensayos, “Morelliana, siempre” y “Casilla del camaleón”, ambos se centran en el sentido de la *otredad* que valida Cortázar.

Cfr. Julio Cortázar. (1986). “Morelliana, siempre” y “Casilla del camaleón” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. *Op. cit.* pp.207-213.

⁸⁴¹ Julio Cortázar. (2009). “Paseo entre las jaulas” en: *Territorios*. Madrid: Siglo XXI Editores. pp. 31-58.

⁸⁴² Julio Cortázar. (2009). “Paseo entre las jaulas” en: *Territorios*. Madrid: Siglo XXI Editores. p. 55.

⁸⁴³ *En un libro mío puse como epígrafe dos versos admirables de Cocteau.*

Julio Cortázar. (2009). “Paseo entre las jaulas” en: *Territorios*. *Op. cit.* p. 55.

⁸⁴⁴ Me refiero al formato original de *Último Round*, libro-objeto que se divide en “dos pisos”. En las posteriores ediciones de bolsillo que redujeron el libro a dos tomos individuales, los versos de Cocteau aparecen en la portada verde del tomo II.

Julio Cortázar. (2010). *Último Round*. México/ Barcelona: RM Verlag. EDICIÓN FACSIMILAR

⁸⁴⁵ Cfr. Julio Cortázar. (1992b). “Los testigos” en: *Último Round*. tomo I. México: Siglo XXI Editores. pp. 44-55.

mundo: *la mosca podía estar loca, pero yo no.*⁸⁴⁶ Entonces el narrador despliega toda una teoría que determina la naturaleza del vuelo errático de las moscas, es decir, *esos dibujos insensatos que Pauwels y Bergier se obstinan en llamar brownianos*⁸⁴⁷. No hay que olvidar que lo *lúdico* en Cortázar es *una actividad profundamente seria*⁸⁴⁸; de ahí que en el simple síntoma de la distracción de su lectura que padece el narrador a causa de descubrir a una mosca que se desplaza patas arriba, este texto de Cortázar pleno de humor plantee el drama del sentido de la credibilidad ante una *realidad otra*⁸⁴⁹.

El lector del capítulo 34 de *Rayuela* asiste también ahí a la lectura de un pasaje de un libro abandonado por la Maga⁸⁵⁰ y simultáneamente, a la inmersión en los pensamientos que padece Oliveira durante su lectura, y sobre todo, ante la constatación de la pérdida de la Maga⁸⁵¹.

La voluntad de Cortázar por provocar el efecto de la simultaneidad se manifiesta en la estructura singular de este capítulo

⁸⁴⁶ Cfr. Julio Cortázar. (1992b). “Los testigos” en: *Último Round*. tomo I. México: Siglo XXI Editores. p. 54.

⁸⁴⁷ Cfr. Julio Cortázar. (1992b). “Los testigos” en: *Último Round*. tomo I. México: Siglo XXI Editores. p. 46.

⁸⁴⁸ *Me parece justo tomar ese camino porque nos lleva a una tentativa de definición de lo lúdico. Lo lúdico no como una visión trivial, infantil (en el sentido que dan los adultos a la palabra infantil), sino como una actividad profundamente seria.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Op. cit., p. 49.

⁸⁴⁹ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Op. cit., p. 97.

⁸⁵⁰ *Sentado en la cama, miró los papeles del cajón de la mesa de luz. Una novela de Pérez Galdós, una factura de farmacia. [...] Una novela de Galdós, qué idea.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 31. Op. cit., p. 197.

⁸⁵¹ *Se las va arreglar perfectamente sin mí y sin Rocamadour. Una mosca azul, preciosa, volando al sol, golpeándose alguna vez contra un vidrio, zas, le sangra la nariz, una tragedia. Dos minutos después tan contenta, comprándose una figurita en una papelería [...] ¿Cómo le podés tener lástima a una gata, a una leona?*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 33. Op. cit., p. 202.

que se deja leer alternadamente: es decir, los renglones impares del capítulo transcriben el pasaje de la novela que Oliveira está leyendo, mientras que los renglones pares de la página posibilitan el fluir del pensamiento de Oliveira, pensamiento que pendula alternadamente de la ironía ante la lectura de lo que lee, a la memoria de las *vivencias* compartidas con la Maga. La conformación final del capítulo culmina con la suspensión de la lectura por parte de Oliveira y entonces el texto escrito retoma su linealidad habitual. El lector asiste al cierre del capítulo al otro vuelo, al del pensamiento de Oliveira:

Dónde estarás, dónde estaremos desde hoy, dos puntos en un universo inexplicable, [...] y sin embargo los dos, Maga, estamos componiendo una figura [...] dibujamos con nuestros movimientos una figura idéntica a la que dibujan⁸⁵² las moscas cuando vuelan en una pieza, de aquí para allá, bruscamente dan media vuelta, de allá para aquí, eso es lo que se llama movimiento browniano, ¿ahora entendés?, [...] y todo eso va tejiendo un dibujo, una figura, algo inexistente como vos y como yo, como los dos puntos perdidos en París que van de aquí para allá, de allá para aquí, haciendo su dibujo, danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido.

(Cortázar: 2004, C. 34, pp.209-210)

En suma, el capítulo 34 de *Rayuela* es una muestra ejemplar en la que Cortázar condensa el efecto de la *simultaneidad* dentro de un texto de estructura oscilante: el lector discurre entre las líneas que está leyendo

⁸⁵² En la transcripción que precede a este llamado a pie de página he tenido que adular su estructura original que presenta alternadamente el pasaje de la lectura de la novela que Oliveira está leyendo en ese momento.

Oliveira y a través de sus pensamientos. Esta estructura del capítulo es concomitante con el vuelo espasmódico de las moscas al que alude Oliveira porque sus dibujos en el aire posibilitan *entender* la configuración de *Rayuela* misma, no sólo la naturaleza de este capítulo: basta una serie fragmentaria de *vivencias*, que se convierten en *imágenes poéticas* concentradas, para configurar el dibujo errático de una vida, y en el caso específico del capítulo 34, de la vida de Oliveira y de la Maga.

El capítulo 34 genera distintos estadios de simultaneidad, a saber: el del *fluir* del pensamiento de Oliveira junto a la lectura alterna, que a su vez genera: la muestra del *estilo*⁸⁵³ de escritura por el que pugna Cortázar frente a la evidencia de una escritura canónica de alcances precarios para la tentativa poética que Cortázar manifiesta; y, finalmente, en el discurrir del pensamiento de Oliveira,⁸⁵⁴ la noción de

⁸⁵³ *Creo que una escritura lograda formalmente (y cuando está lograda en el plano formal, lo está en los otros) requiere no tanto la presencia como la ausencia de cosas inútiles y negativas. [...]*

Es así como se llega a tener eso que llaman un estilo. Para mí el estilo es una cierta tensión y esa tensión nace de que la escritura contiene exclusivamente lo necesario. [...]

Está el caso de Jorge Luis Borges. [...] en la Argentina, en un momento en que se escribía bastante tupido, a la manera peninsular. La gran lección de Borges no fue una lección temática, ni de contenidos, ni de mecánicas. Fue una lección de escritura. [...] Tampoco hay que olvidar que en la literatura española hay escritores que han trabajado con una enorme economía de medios, aunque no abunden, es verdad. [...] Pero en el momento en que Borges era el maestro del rigor estilístico, usted abría La Nación o La Prensa y se encontraba con esos chorros de facundia española, con las interminables páginas de Azorín y de Julián Marías, y de toda esa gente, que llenaba y llenaba cuartillas, sin que supiera realmente bien para qué.

Yo tenía, claro, un movimiento de espanto frente a esto y me echaba atrás.
Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Op. cit., pp. 19-22.

⁸⁵⁴ *... Vos ahora a lo mejor en la rue de la Huchette, yo ahora descubriendo en tu pieza vacía esta novela, mañana vos en la Gare de Lyon (si te vas a Lucca, amor mío) y yo en la rue du Chemin Vert, donde me tengo descubierto un vinito extraordinario,*

simultaneidad la otorga el hecho de saberse separado de la Maga: *Vos ahora a lo mejor en la rue de la Huchette, yo ahora descubriendo en tu pieza vacía esta novela, mañana vos en la Gare de Lyon y yo...*⁸⁵⁵

La voluntad del capítulo 34 por generar diferentes estadios de *simultaneidad* se aglutina con los otros recursos ya vistos de Cortázar por suscitarla como es el caso de la *rosa policroma del calidoscopio*, o la tentativa de *romper la horizontalidad sucesiva* de la escritura o el vuelo arbitrario de las *moscas*: todos ellos, anota Cortázar, se condensan en una *figura, imago mundis*⁸⁵⁶. No obstante aún no he hecho mención al recurso más significativo con el que Cortázar vuelve presencia la *vivencia* de la simultaneidad. Me refiero a la directa mención a la figura mitológica de *Argos* en *Los premios*.

Romperé el tiempo-espacio que es un invento plagado de defectos, plantea Persio en tertulia con Claudia, Jorge y Medrano. Y comparte con ellos una serie de ejercicios⁸⁵⁷ para lograr, lo que él denomina *desplegarse en la simultaneidad*. Así, con un folleto de una guía de horarios de la línea ferroviaria de Portugal, les hace imaginar las llegadas y salidas que simultáneamente están sucediendo a un

y poquito a poco, Maga, componiendo una figura absurda, dibujamos con nuestros movimientos una figura idéntica a la que dibujan las moscas...

Nota: También aquí he alterado la estructura original del capítulo.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 34. *Op. cit.*, p. 209.

⁸⁵⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 34. *Op. cit.*, p. 209.

⁸⁵⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492.

⁸⁵⁷ *Otra vez ustedes pueden usar un álbum de fotos, un atlas, una guía telefónica, pero esto sirve sobre todo para desplegarse en la simultaneidad.*

Julio Cortázar. (1976). *Los premios*. *Op. cit.*, p. 92.

Respecto a esta observación de Persio hay que decir que en otros textos de su producción literaria, efectivamente Cortázar hace uso de estos recursos para corporeizar la simultaneidad y para encarnar sus figuras. Basta hacer mención a cómo el capítulo 109 sostiene su noción epistemológica sobre la *vida de los otros* en la noción que desarrolla sobre el *álbum de fotos*.

mismo tiempo en sólo un sistema ferroviario del mundo: *con un poco de imaginación se puede tener una remota idea de Argos. [...] Se trata de imaginar que uno ve [...] en nada más que un pedacito insignificante de globo. [...] ¿Han pensado en los dibujos?*⁸⁵⁸

En suma, *Argos* inviste en *Los premios* la visión de esa *realidad total*⁸⁵⁹ que plantea el capítulo 109 de *Rayuela*:

—¿Argos? —dijo *Claudia*—.

—Sí, el polifacético, el diez-mil-ojos, el simultáneo. ¡Eso, el simultáneo! —exclamó entusiasmado *Persio*—. Cuando pretendo anexarme la visión de *Jorge*, ¿no delato la nostalgia más terrible de la raza? Ver por otros ojos, ser mis ojos y los suyos, *Claudia*, tan bonitos, y los de este señor, tan expresivos. Todos los ojos, porque eso mata el tiempo, lo liquida del todo. *Chau*, afuera. Raje de aquí.

Hizo un gesto como para espantar una mosca.

—¿Se dan cuenta? Si yo viera simultáneamente todo lo que ven los ojos de la raza, los cuatro mil millones de ojos de la raza, la realidad dejaría de ser sucesiva, se petrificaría en una visión absoluta en la que el yo desaparecería aniquilado. Pero esa aniquilación ¡qué llamarada triunfal, qué Respuesta! Imposible concebir el espacio a partir de ese instante, y mucho menos el tiempo que es la misma cosa en forma sucesiva.

(Cortázar: 1976, C. XVII, pp. 91-92)

⁸⁵⁸ Julio Cortázar. (1976). *Los premios*. *Op. cit.*, pp. 92-93.

⁸⁵⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492.

He aquí la plena tentativa epistemológica de la escritura de Cortázar. Aniquilar el tiempo y el espacio: ir de lo sucesivo a lo simultáneo. Padecer la *comprensión ubicua y total*⁸⁶⁰ de cada una de las *personas*⁸⁶¹ inmersas en el *pequeño sistema planetario*⁸⁶² de su vida en movimiento y por tanto, en la medida que está en proceso, *haciendo su dibujo*⁸⁶³, de ahí que se refiera también a una *interminable figura sin sentido*⁸⁶⁴. Esta visión *colectiva* de una condición humana *no individual* atraviesa lúcida y esclarecidamente toda la poética de Julio Cortázar. Por ello, ante todo en esta cita reciente de *Los premios* está presente la concepción manifiesta de que esta visión calidoscópica de la realidad está hecha de la visión particular⁸⁶⁵ y simultánea de todos esos *mundos*, es decir, es la *imago mundis* que el capítulo 109 certifica: *asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, imago mundis*.⁸⁶⁶ Y de aquí emerge la siguiente disquisición que da apertura al siguiente apartado.

¿Qué es la *imago mundis* en la poética de Cortázar?

⁸⁶⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492.

⁸⁶¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 115. *Op. cit.*, p. 502.

⁸⁶² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492

⁸⁶³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 34. *Op. cit.*, p. 210.

⁸⁶⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 34. *Op. cit.*, p. 210.

⁸⁶⁵ Si bien en *Los premios* y en *Rayuela* hay un *ojo lúcido* que contempla la *figura* el sentido último debe ser, como lo señala en el capítulo 79 de *Rayuela*: *algo que quizá sea colectivo, humano y no individual*.

—*Pero si usted sobreviviera a semejante ojeada —dijo Medrano— empezaría a sentir otra vez el tiempo. Vertiginosamente multiplicado por el número de visiones parciales, pero siempre el tiempo.*

—*Oh, no serían parciales —dijo Persio alzando las cejas—. La idea es abarcar lo cósmico en una síntesis total, sólo posible partiendo de un análisis igualmente total. Comprende usted, la historia humana es la triste resultante de que cada uno mire por su cuenta. El tiempo nace en los ojos, es sabido.*

Julio Cortázar. (1976). *Los premios*. *Op. cit.*, p. 92.

⁸⁶⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492

He dicho en el inicio de este apartado que es en el capítulo 109 de *Rayuela* en el que Cortázar muestra cómo una escritura que prescinde de los excesos de la descripción, de las psicologías, se resuelve magníficamente en un *dibujo*, una *imagen* o una *figura*.

Además es el capítulo 109 donde aparecen nociones vertebrales que justifican una poética de la imagen que se origina mediante la concatenación fragmentaria de *instantes fijos*⁸⁶⁷. En este capítulo están presentes las nociones de *vivencia*, de *figura*, de *imago mundis*, de *crystalización*, de *hiato*, de *fragmento*, y además, aparecen también los recursos más significativos con que Cortázar encarna sus *figuras*: las *líneas*⁸⁶⁸, el *álbum de fotos*, los *puentes*, el *tapiz*, los *dibujos*, y el *calidoscopio*.

Pero también hemos visto cómo esta visión calidoscópica de la *realidad* en Cortázar asume además otros elementos significativos que respectivamente se presentan en el capítulo 36 de *Rayuela*, en *Los premios*, en *Divertimento* y en el capítulo 34 de *Rayuela* recién abordado.

La presente digresión es necesaria y no se desvía en equívocas divagaciones. Las páginas anteriores en las que he venido ocupándome de *Los premios*, de *Divertimento*, del capítulo 36 y del capítulo 34 de *Rayuela* se originan en las reflexiones que efectúo a propósito del capítulo 109 y de cómo Cortázar deposita su noción de *figura* en la

⁸⁶⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 491.

⁸⁶⁸ Aquí están presentes la noción de *líneas* y *líneas ausentes*. Será el capítulo 18 en el que la noción de *líneas de fuga* gradualmente se funda con la imagen de los hilos o *piolines* que constituyen —por analogía o extrapolación— los lazos elementales del capítulo 18, del capítulo 56 y del capítulo suprimido o 126.

gran rosa policroma del calidoscopio, noción que aunque se sitúa en el capítulo 109 de *Rayuela*, hemos visto cómo se origina en la enunciación metafísica dicha por Persio en *Los premios: No somos la gran rosa de la catedral gótica sino la instantánea y efímera petrificación de la rosa del calidoscopio*⁸⁶⁹.

Así, antes de cerrar este apartado hago mención a la “Nota de autor” que Cortázar agrega a la edición aumentada de *Final del juego* que publica en 1964: *en cualquier página futura puede estar esperándonos una nueva página pasada*⁸⁷⁰, para recordar que el enfoque de mi investigación no obedece a una razón cronológica sino también a esa mirada integral y simultánea con la que el propio Cortázar concibe su obra.

Esta mirada integral en mi investigación pretende, una vez que he expuesto algunos *aspectos capitales*⁸⁷¹ que Cortázar ha colocado en el capítulo 109 de *Rayuela*, situar su atención en otro de ellos, la noción de *imago mundis*, noción que concomitante con el *punto central* que formula Persio y que padece Medrano en *Los premios*,⁸⁷² posibilita *crear una perspectiva*⁸⁷³ radial que *se resuelve* en diferentes mundos.

⁸⁶⁹ Julio Cortázar. (1976). *Los premios. Op. cit.*, p. 47.

⁸⁷⁰ Julio Cortázar. (1964). “Nota del autor” en: *Final del juego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. p. 197.

⁸⁷¹ Cfr. Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (05 / enero / 1962)” en: *Cartas. Ibidem*. p. 466.

⁸⁷² La vivencia de Medrano ya se ha expuesto páginas atrás en este apartado. La de Persio es como sigue:

Como la oscura certidumbre de que existe un punto central donde cada elemento discordante pudiera llegar a ser visto (sic.)[como] un rayo de la rueda. La ingenuidad de Persio no es tan grande para ignorar que la descomposición de lo fenoménico debería preceder a toda tentativa arquitectónica, pero a la vez ama el calidoscopio incalculable de la vida...*

*Hay una errata en esta edición que omite “como”.

Julio Cortázar. (1976). *Los premios. Op. cit.*, p. 99 y p. 340.

⁸⁷³ Julio Cortázar. (1976). *Los premios. Op. cit.*, p. 340.

0.2.4 La noción de “*imago mundis*” en Cortázar y en la filología latina

¿Qué es una *imago mundis* y que sentido cobra en la poética de Cortázar? La palabra latina *imago*⁸⁷⁴ es un sustantivo que corresponde en español a la palabra *imagen*. Y *mundus* también es un sustantivo que equivale en español a la palabra *mundo*. Pero ¿a qué equivale *mundis*? A continuación se muestra sus razones de ser en la poética de Cortázar.

La voluntad de la siguiente exposición de insistir detallada y pedagógicamente en conceptos de la declinación latina reside en mostrar el proceso que he llevado a cabo y que me posibilita identificar cómo Cortázar *precisa* en su poética de esta noción, *imago mundis* en el sentido de “una imagen hecha con mundos” para concretar, una poética de la imagen de la que Cortázar advierte que hay que *entenderla como una figura*⁸⁷⁵. En suma el ejercicio de desentrañar un sentido etimológico muestra el proceso que efectué para indagar cómo la noción *imago mundis* no constituye una errata al interior del capítulo 109 de *Rayuela*.

⁸⁷⁴ Este apartado de mi tesis no podría haberse efectuado sin el invaluable respaldo, el minucioso cuidado y la vigilancia académica del Dr. en Filología Clásica Alberto Nodar Domínguez de la Universitat Pompeu Fabra.

Las fuentes bibliográficas han sido una guía complementaria y que posibilitó confrontar diversos enfoques y la delimitación de nociones.

Santiago Segura Munguía. (2006). *Diccionario por raíces del Latín y las voces derivadas*. Bilbao: Universidad de Deusto. p. 528 (§1.563), para *imago, imaginis* y p. 453 (§2.026) para *mundus, mundi*.

Agustín Mateos Muñoz. (2002). *Gramática latina*. México: Ed. Esfinge. p. 19.

⁸⁷⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 492

En el ámbito de la declinación del latín, *imago* pertenece a la tercera declinación, y la forma *imago*, corresponde a dos casos: al nominativo y al vocativo singular.

De modo que la forma *imago* como nominativo adquiere la función de sujeto del verbo.

Por su parte, la forma *mundis*, perteneciente al sustantivo *mundus* de la segunda declinación, puede ser dativo y ablativo plural.

Destaco además que *mundi* corresponde a tres casos: nominativo y vocativo plural y genitivo singular, porque unas páginas después, la forma *mundi* será motivo de disertación.

De los tres casos del latín posibles, *mundi* adquiere el valor de genitivo en la expresión *imago mundi*, en la medida que *imago* asume el valor de nominativo. El genitivo es un complemento que denota posesión o pertenencia por parte del sustantivo del que depende. Por tanto es un complemento determinativo de la noción de *imago*. De modo que la expresión *imago mundi*, si consideramos *mundi* como un genitivo singular, corresponde en español a la expresión: *imagen del mundo*.

Dicho esto, retomo la forma *mundis* y sus correspondencias: como dativo plural juega el papel de complemento indirecto. Es decir, se utiliza para indicar la finalidad de una acción verbal, o encarna la persona o cosa por la que se origina dicha acción verbal bajo la forma de dativo agente. Si traducimos *imago mundis* considerando *mundis*

como un dativo plural, correspondería a la expresión: *imagen para los mundos*.

Ahora bien, en cuanto *mundis* como ablativo, hay que decir que el ablativo es el caso con más usos diferentes. Cumple funciones de complemento circunstancial de tiempo, de lugar y de modo: es decir muestra la situación y la relación con la circunstancia externa.

El ablativo latino unifica tres casos primitivos del indoeuropeo: primero, *el ablativo* propiamente dicho que expresa un punto de partida u origen y un distanciamiento o una separación en sentido real o figurado. Segundo, *el ablativo instrumental* que expresa el modo, el instrumento, la causa, la compañía o el medio, es decir, expresa aquello con lo que se efectúa la acción verbal. Tercero, *el ablativo locativo* indica el lugar en el cual se produce la acción verbal, es decir responde a la pregunta dónde y cuándo, pregunta que en latín se formula con el interrogativo *ubi*.

Sobre los diversos valores del ablativo y para presentar aquí el sentido más próximo al valor que Julio Cortázar deposita en la noción de *imago mundis* me centro en uno de los tres grandes ámbitos de significación antes descritos, *el ablativo instrumental* en la medida que este caso en dos de sus usos, como *ablativo de instrumento* y como *ablativo agente*, posibilita *entender* más que ninguno de los casos latinos hasta ahora descritos, la noción de *imago mundis* como una *figura* calidoscópica compuesta por mundos.

El *ablativo agente* concierne, en el contexto de una oración en voz pasiva, al sujeto causante o *agente* que provoca la acción verbal.⁸⁷⁶ En caso de trasladar este sentido a la forma *mundis*, es decir, de considerarla como un *ablativo agente*, la expresión de *imago mundis* en español sería: *imagen por los mundos*, en donde *los mundos* son causantes de la *imagen*.

El *ablativo de instrumento* muestra el *medio* con el que se lleva a cabo la acción verbal. Propiamente dicho indica el objeto que ejerce como instrumento para efectuar la acción. Así pues, si retomo la forma *mundis* como *ablativo instrumental*, tendríamos que *imago mundis* correspondería en español a la expresión: *imagen (hecha) con mundos*, y donde *mundos* se convierte en la materia instrumental y en el medio con el que se realiza la *imagen*.

Por lo tanto y desde esta perspectiva, la *verdadera figura del mundo*⁸⁷⁷ en la poética de Cortázar es *imago mundis*: una imagen hecha con mundos. En el apartado anterior, situando como eje de análisis el capítulo 109, se ha expuesto la tentativa de escritura de Cortázar que apuesta por una narrativa de naturaleza fragmentaria que se ajusta al rigor de la economía verbal y que es concomitante con la naturaleza

⁸⁷⁶ En cierto modo, una expresión como *arbores vento moventur*, en español, *los árboles son agitados por el viento*, hace del viento el causante para la caída de los árboles.

En este ejemplo puede observarse claramente cómo el *ablativo de instrumento* y el *ablativo agente* vienen a ser la misma cosa, ya que en latín, cuando el agente de una oración pasiva no es una persona (como aquí), el *ablativo* no va precedido por la preposición "ab", que es la que tendríamos si el agente fuera animado: *arbores moventur ab Antonio*, es decir, *los árboles son agitados por Antonio*.

⁸⁷⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 36. *Op. cit.*, p. 228.

discontinua de la realidad, convicción que Cortázar concreta en una epistemología.

A través de las diversas muestras analizadas de su obra vistas en el apartado anterior, presento ahora de modo clausular tres argumentos presentes en el capítulo 109 de *Rayuela*, en *Los premios* y en el ensayo “Cristal con una rosa dentro” que me posibilitan justificar por qué de los casos latinos hasta ahora expuestos, el *ablativo instrumental* es la forma de ablativo más idónea que explica el sentido de la noción de *imago mundis* en *Rayuela*.

He dicho ya que en ninguna imagen como en *la gran rosa policroma del calidoscopio* Cortázar concreta su noción de *figura*. Y enseguida advierte: “*entenderla como una figura, imago mundis*”⁸⁷⁸.

En *Los premios* Cortázar además enuncia: *No somos la gran rosa de la catedral gótica sino la instantánea y efímera petrificación de la rosa del calidoscopio*.⁸⁷⁹ De modo que en primera instancia, Cortázar niega la percepción de la realidad como una imagen única, unívoca e inmóvil que sitúa en este caso en el rosetón de una iglesia, como en otras ocasiones lo *resuelve* en otra serie de imágenes o lo *extrapola*⁸⁸⁰

⁸⁷⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492.

⁸⁷⁹ Esta noción es concomitante con la de *crystalización* que ya se ha desarrollado en el apartado anterior.

Julio Cortázar. (1976). *Los premios*. *Op. cit.*, p. 47.

⁸⁸⁰ En el capítulo dos de mi tesis expongo cómo la noción de *extrapolación* y la noción de *analogía* constituyen una poética de la escritura mediante la que Julio Cortázar convierte —mediante un ejemplar *juego de sustituciones**—, un hecho narrativo anodino en una respuesta cardinal: *todo podía ser significativo siempre que se lo extrapolara, hinevitable hextrapolación a la hora metafísica, siempre fiel a la cita ese vocablo cadencioso*.

*Julio Cortázar. (2004). Capítulo 56. *Op. cit.*, p. 359.

plenamente en el desarrollo de una *situación*⁸⁸¹ narrativa *al debatirlo en un plano dialéctico* —explica Cortázar— *como suele ocurrir en mis novelas*.⁸⁸² Pero además Cortázar, en esta visión calidoscópica de la realidad, pone de relieve el movimiento y hace de la condición humana una *instantánea y efímera petrificación*⁸⁸³ o una *cristalización de instantes fijos*⁸⁸⁴. Es decir, para Cortázar la *simultaneidad* reemplaza el carácter *sucesivo* de la *escritura* y de la *realidad: jamás el devenir realizándose ante nosotros*⁸⁸⁵.

En suma, es en la *simultaneidad* que se origina la noción de *figura* en la poética de Cortázar. *En realidad todo ocurre (es) a la vez*⁸⁸⁶, Cortázar advierte en “Cristal con una rosa dentro”⁸⁸⁷, texto visto páginas atrás, y cuyo título sólo ahora cobra pleno sentido: este ensayo es un calidoscopio verbal. Es ahí donde especifica cómo *el resto de elementos que dan la figura, se proponen como facetas o eslabones,*

** Julio Cortázar. (2004). Capítulo 48. *Op. cit.*, p. 306.

⁸⁸¹ *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.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 115. *Op. cit.*, p. 502.

Se advierte la necesidad de dividir al escritor en grupos opuestos: el que informa la situación en el idioma (y ésta sería la línea tradicional), y el que informa el idioma en la situación.

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. en: *Obra Crítica / I*. Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich. p. 64.

⁸⁸² Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores. p. 25.

⁸⁸³ Julio Cortázar. (1976). *Los premios*. *Op. cit.*, p. 47.

⁸⁸⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 491.

⁸⁸⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 491.

⁸⁸⁶ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round*. *Op. cit.*, p. 129.

⁸⁸⁷ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round*. *Op. cit.*, pp. 127-129.

como un relámpago articulante que cuaja el cristal en un acaecer sin está (sic.) en la duración⁸⁸⁸.

Es decir, Cortázar *entiende*⁸⁸⁹ la noción de realidad sólo como una *figura* que es *dinámica* y que acontece de manera simultánea: *somos [...] la instantánea y efímera petrificación de la rosa del calidoscopio*⁸⁹⁰, y que contrapone a la noción *estática* y sucesiva de la *imagen* que proyecta *la gran rosa de la catedral gótica*⁸⁹¹.

Por tanto, el *ablativo instrumental*, en dos de sus usos posibles, es decir como *ablativo agente* y como *ablativo de instrumento*, posibilita *entender*, más que ninguno de los otros casos latinos hasta ahora descritos, la noción de *imago mundis* como una *figura* calidoscópica compuesta por mundos, una imagen (hecha) con mundos.

⁸⁸⁸ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 129.

⁸⁸⁹ Para la noción de *entender* consúltese:

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 18. en: *Rayuela*. Caracas: Editorial Biblioteca Ayacucho. pp. 81-83.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Ibidem.*, p. 492.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 9. *Ibidem.*, p. 45.

Y es que para definir y entender habría que estar fuera de lo definido y lo entendible.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 28. *Ibidem.*, p. 170.

⁸⁹⁰ Julio Cortázar. (1976). *Los premios. Op. cit.*, p. 47.

⁸⁹¹ Julio Cortázar. (1976). *Los premios. Ibidem.*, p. 47.

0.2.5 La noción de “*imago mundis*” y su correspondencia con la noción de *figura* en la poética de Cortázar

La noción de *imago mundis* aparece sólo en el capítulo 109 de *Rayuela*. Y Cortázar recurre a ella como una noción equivalente a la noción de *figura*. Es decir, la sitúa en plena correspondencia determinativa al concretar: “entenderla como una *figura*, *imago mundis*”⁸⁹².

Por su parte, en una de las notas sueltas de Morelli que constituyen el capítulo 116 de *Rayuela* se advierte: *Acostumbrarse a emplear la expresión figura en vez de imagen, para evitar confusiones*⁸⁹³. Esta ilación argumental que efectúo no significa que en mi investigación haga un uso indistinto de la noción de *imago* y de *imagen*. En cambio, sí son concomitantes *figura* e *imago mundis*⁸⁹⁴.

Tal y como indico en el apartado *Previsiones conceptuales* del presente Estado de la Cuestión, deseo restituir los valores originales que Cortázar dispuso en el marco conceptual que origina su poética.

La voluntad en el apartado anterior de indagar las posibilidades semánticas de los casos en latín que permiten ajustar la noción de *imago mundis* de Cortázar, obedece al deseo de adaptar dichas posibilidades al marco de *relaciones significativas*⁸⁹⁵ que el propio texto, es decir, el capítulo 109 establece, y de ahí situarlo en su

⁸⁹² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492

⁸⁹³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Op. cit.*, p.504.

⁸⁹⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492

⁸⁹⁵ Claudio Guillén. (2005). “Lo uno con lo diverso” en: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores. p. 385.

contexto inmediato, *Rayuela* misma y, transversalmente explorar su sentido en otras obras de Cortázar, como hasta ahora he hecho.

Con el sentido obtenido de *imagen hecha con mundos*, —sentido que deriva de la consideración de *mundis* como *ablative instrumental*— y en la medida que la noción *imago mundis* es concomitante a la noción de *figura*, todo este contexto de *relaciones significativas* me remitió a mi anteproyecto de tesis⁸⁹⁶ en el que ya se

⁸⁹⁶ En el Prefacio de esta investigación he sentado el antecedente de mi anteproyecto de tesis, *La figura en Rayuela: notas para una poética de la imagen en la escritura de Julio Cortázar* en el que realicé un itinerario transversal por la noción de *figura* partiendo de las raíces etimológicas griegas μορφή (forma), εἶδος (idea), σχήμα (configuración), τύπος (impresión), πλάσις (imagen plástica)* y teniendo como respaldo teórico el enfoque de Erich Auerbach.

Para dicha genealogía sobre el concepto de *figura* resulta imprescindible la reconstrucción del término y sus transformaciones históricas desde la interpretación que Erich Auerbach realiza a partir de textos de la literatura grecolatina, pagana y cristiana en *Figura* (1938). En este ensayo Auerbach muestra las manifestaciones de la noción de *figura* en escritos sacros o profanos de la literatura occidental porque trazan las distintas formas de representación de la realidad.

Es así como Auerbach identifica** puntualmente el horizonte histórico en que la noción de *figura* que se impuso en Occidente rompe el vínculo con la presencia real y la sustituye por una realidad abstracta. Es en Tertuliano y Orígenes que Auerbach sitúa las dos líneas de pensamiento que históricamente bifurcan la interpretación de la realidad y originan su larga discrepancia hermenéutica. Asimismo, destaca cómo estas dos tendencias exegéticas, *presencia* o *representación*, siempre han coexistido y determinan una concepción de la realidad, llamémosla estática (*forma alegórica*: una cosa en lugar de la otra) frente a la concepción dinámica (*interpretación figurada*: una al lado de otra).

Hay que decir además que Auerbach tiene en su otra obra, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (escrito entre 1942 y 1945, publicado en 1946), el monumental desarrollo de esta empresa que concentra en *Figura*.

En los contenidos de mi anteproyecto en mención también abordé esta larga diatriba sobre la noción de *presencia* o el concepto de *representación de la realidad* que entranan respectivamente, las nociones de *figura e imagen* en *Rayuela* y que en el capítulo 116*** Cortázar acota a partir de una nota suelta de Lionello Venturi a propósito de *devolver el arte a su función de creador de imágenes* y que concentra eficazmente estas dos visiones: la noción de *presencia* entendiéndola en *el arte como una serie de imágenes [y así] un retorno del arte moderno a la Edad Media*, y la noción de *representación de la realidad*, como la canónica tendencia desde el arte renacentista a la llamada *Edad Moderna* a hacer *realismo*. La poética de Cortázar apuesta por la noción dinámica de *presencia* y la sitúa en la noción de *figura*.

había indagado sobre la génesis de la palabra *figura*, incluido su origen etimológico en latín y los valores significativos que le atribuye Erich Auerbach.

La palabra *figura* deriva del verbo *finco*; dicho verbo, según Gaffiot⁸⁹⁷, significa *façonner, pétrir* y en su segunda acepción, *modeler*. El Oxford Latin Dictionary⁸⁹⁸ a su vez señala *finco* como *to make by shaping (from clay, wax...)* y agrega, *to mould, knead (materials) into shape*. Sin embargo, aun más interesante es constatar que en el *Dictionnaire* de Ernout⁸⁹⁹ el sentido de *modelar con arcilla* sea el valor primigenio: es decir, el verbo *finco* en el *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine* en el que Ernout⁹⁰⁰ historia las palabras, en su primera acepción significa propiamente *modeler dans l'argile*⁹⁰¹. *Figura*, entonces es concomitante con la noción de *imago mundis* en tanto que *mundis* se puede considerar un ablativo

*Erich Auerbach. (1998). *Figura*. Madrid: Editorial Mínima Trotta. pp. 47-48.

**Erich Auerbach. (1998). *Figura*. *Op. cit.* pp. 77-79 y pp. 99-101.

Erich, Auerbach. (1982). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* México: Editorial FCE. Trad. Eugenio Ímaz y I. Villanueva.

***Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Op. cit.*, pp. 503-504.

⁸⁹⁷ En este diccionario, *figura* en su primera acepción significa *configuration, structure*, y en su segunda, *chose façonnée, figure*.

Dictionnaire latin français. F. Gaffiot. (1934). Paris: Hachette. pp. 667-668.

⁸⁹⁸ Me permito conjuntar enfoques —y así proporcionar una perspectiva integral—, haciendo uso del *Dictionnaire* de Gaffiot que parte de un criterio de uso y por otra parte, consulto aquí dos diccionarios etimológicos —el *Oxford Latin Dictionary* y *Dictionnaire Étymologique*— cuya tendencia precisamente etimológica parte del sentido primigenio de las palabras.

Oxford Latin Dictionary. (1990). Edited by P.G.W. Glare. Oxford University Press. (1982). pp. 702-703.

⁸⁹⁹ *Dictionnaire Étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. A. Ernout, A. Meillet et Jacques André. (1985). Paris: Éditions Klincksieck. p.235-236

⁹⁰⁰ *Dictionnaire Étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. A. Ernout, A. Meillet et Jacques André. (1985). Paris: Éditions Klincksieck. p.235-236

⁹⁰¹ *Dictionnaire Étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. A. Ernout. *Ibidem*. p. 235.

instrumental —es decir, una imagen hecha con mundos— (igual que *figo es modelar con arcilla*).

Me parece oportuno pues, entablar que esta derivación latina de *figura* en su sentido más primigenio es equidistante con la noción de *imago mundis* vista como un *ablativo instrumental*. Cortázar entiende, según mi hipótesis, *imago mundis* como una *figura* calidoscópica, es decir, como una *imagen hecha con mundos*, como se puede deducir de la siguiente cita del capítulo 109 de *Rayuela*: *A veces las fotos mostraban una espalda, una mano apoyada en una puerta, el final de un paseo...*⁹⁰² Estas fotos, que no constituyen hechos narrativos sucesivos, sin embargo corresponden a una serie de imágenes construidas con distintos mundos, es decir, a una *imagen hecha con mundos*.

En el capítulo 109 Cortázar produce mediante este *álbum de fotos*, el efecto simultáneo —que no sucesivo— en el que la vida de los otros se muestra *sin alterar el desorden en que circula[n]⁹⁰³ los cuerpos de su pequeño sistema planetario*. Y es que en el capítulo 94 y en capítulo 109 Cortázar concentra su poética de la escritura en un *sistema de relaciones conexas*⁹⁰⁴ que extrapola por analogía al ámbito planetario, químico, molecular o atómico, y que luego condensa en las

⁹⁰² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 491.

⁹⁰³ He alterado el imperfecto de *circulaban* por *circulan* sólo por razones de concordancia en la frase.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492.

⁹⁰⁴ La cita completa es como sigue: *Un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o en su sensibilidad.*

Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento” en: *Obra crítica. Obras completas*. *Op. cit.* p. 377. El ensayo data de 1963.

nociones de *constelación* o *figura*. Este *sistema de relaciones* a nivel de la escritura, pretende *presentar* la vida misma:

Un buen tema es como un sol, un astro en torno al cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia. [...] Un buen tema tiene algo de sistema atómico, de núcleo en torno al cual giran los electrones; y todo eso, al fin y al cabo, ¿no es ya como una proposición de vida, una dinámica que nos insta a salir de nosotros mismos y a entrar en un sistema de relaciones más complejo y más hermoso?

(Cortázar: 2006^a, p. 377)

Ahora bien la noción de *sistema* en esta escritura *vivencial* de Cortázar no responde a su primera acepción de *método* sino al sentido relacional de *red*: *hay imbéciles que siguen creyendo que la borrachera puede ser un método, o la mescalina o la homosexualidad, cualquier cosa magnífica e inane en sí pero estúpidamente exaltada a sistema, a llave del reino*⁹⁰⁵.

De ahí que Cortázar siempre exalte el armónico *desorden* de los cuerpos de su *sistema planetario*, no sólo en el capítulo 109 por citar el contexto más mediato, sino en la estructura de *Rayuela* misma y en la *vivencia* de los modos de hacer de sus personajes. Al respecto dedico el apartado “Artes combinatorias: su cristalización en la naturaleza fragmentaria de *Rayuela*” en el capítulo primero de esta investigación.

⁹⁰⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 71. *Op. cit.*, p. 393.

En la página 136 del *Cuaderno de bitácora de Rayuela*⁹⁰⁶ Cortázar determina la naturaleza del drama en *Rayuela* como una *agitación molecular* que sitúa en el *sistema de relaciones* de los personajes. Anota además el boceto de cómo plantea mostrar *la comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas el desorden mismo, la inanidad o la gratuidad*⁹⁰⁷:

Conciencia oscura de un drama sin los resortes usuales

no Edipo no Antígona

no Swann

no Sorel

una agitación molecular

una inquietud de la insatisfacción profunda

Así una conducta equívoca (Oliveira) repercute en Traveler y

Talita y debió repercutir en

Etienne, en Wong, en Ronald

Ojo! No hinchar a O. No es él quien agita sino sus conductas, el fenómeno que los otros captan:

O. no tiene ningún mérito ni grandeza.

(Cortázar: 1992, p. 511)

En la primera parte de esta nota, así como en capítulo 97 Cortázar efectúa una excepcional genealogía de *héroes*⁹⁰⁸ que en la calidad de

⁹⁰⁶ Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 511.

⁹⁰⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492.

⁹⁰⁸ El carácter excepcional lo tiene por la capacidad de síntesis que tiene Cortázar para concentrar en una mera enumeración de personajes de la literatura y de sus autores, una crítica incisiva de la novela contemporánea. Y además distingue una tipología de personajes en los que deposita la atemporalidad del drama humano.

Lo enuncia en el capítulo 97 del modo que sigue: *las formas exteriores de la novela han cambiado, pero sus personajes siguen siendo los avatares de Tristán, de Jane Eyre, de Lafcadio, de Leopold Bloom, gente de la calle, de la casa, de la alcoba,*

avatares y *caracteres* que les otorga, son determinantes por su exclusión o por su presencia en la *composición*⁹⁰⁹ de *Rayuela*.

En la segunda parte de esta nota la *agitación molecular* responde pues a la voluntad de Cortázar por una escritura que haga patente la *vivencia* de las *figuras*: *es como el sentimiento [...] de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras*⁹¹⁰. De ahí que advierta en la tercera parte de la nota del *Cuaderno* la importancia de “*No hinchar a O.*”, y luego agregar, “*O. no tiene ningún mérito ni grandeza*”. Es decir, la preeminencia de Cortázar no se sitúa en el personaje en sí sino en el *sistema de relaciones* que dentro del *billar humano* y que por el contexto, en este caso, Oliveira origina.

Por tanto ese hacer que *la vida de los otros* se muestre como una *figura* es *ingresar al orden de las puras coordenadas*⁹¹¹ y sobre todo, hacer presente una percepción dinámica de la realidad.

De ahí que en el capítulo 34 de *Rayuela* visto en el apartado anterior, la noción de *figura* se define a sí misma mediante distintos niveles de presentación: en el siguiente párrafo es un dibujo en

caracteres. *Para un héroe como Ulrich (more Musil) o Molloy (more Beckett), hay quinientos Darley (more Durrell).*

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 97. *Op. cit.*, p. 456.

⁹⁰⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 94. *Op. cit.*, p. 448.

⁹¹⁰ Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica”, *Op. cit.* p. 693.

La noción de figura va a servirme instrumentalmente, porque representa un enfoque muy diferente del habitual en cualquier novela o narración donde se tiende a individualizar a los personajes y a darles una psicología y características propias.

Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica”, *Op. cit.* p. 697.

⁹¹¹ Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica”, *Op. cit.* p. 697.

movimiento, es la existencia simultánea de dos vidas en el acto de vivirse, es en suma, la danza vital:

Y todo eso va tejiendo un dibujo, una figura, algo inexistente como vos y como yo, como los dos puntos perdidos en París que van de aquí para allá, de allá para aquí, haciendo su dibujo, danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido.

(Cortázar: 2004, C. 34, pp.209-210)

Esta percepción existencial del movimiento de la danza como gesto vital aparece también en el capítulo 47⁹¹² de *Rayuela* del modo que sigue: *y [...] que los tres estuvieran bailando una lenta figura interminable.*⁹¹³

Esta primera pulsión plástica y vital de la noción de *figura* la tiene Lucrecio en *De rerum natura* o *Sobre la naturaleza* cuando determina que el mundo lo generan los átomos. En el Libro I dedicado a la “Refutación de la doctrina de Heráclito” a propósito de que *la materia de los seres es el fuego*⁹¹⁴, Lucrecio define los átomos anotando: *Pero, en mi opinión, ello es del siguiente modo: hay ciertos cuerpos cuya concurrencia, movimiento, ordenación, postura y perfiles*

⁹¹² En el capítulo 47, esta *obligación estética, completar la figura. El tres, la Cifra* —como lo nombra Oliveira en el capítulo 36— la tienen y la componen Talita, Traveler y Oliveira.

⁹¹³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 47. *Op. cit.*, p. 300.

⁹¹⁴ Lucrecio. (2010). Libro I, verso 635. (1, 635) en: *La naturaleza*. Madrid: Ed. Gredos. Edición de Francisco Socas. p. 74.

o figuras producen fuegos, y al cambiar de ordenación, cambian de naturaleza⁹¹⁵.

Y en el apartado del Libro II dedicado a “Todo se hace con átomos y en ellos se deshace” la noción de *figura* reaparece para anotar cómo las variaciones del movimiento transforman a las cosas: *cuando los intervalos, recorridos, enlaces, pesos, choques, encuentros, movimientos, orden, posición y figuras de la materia se trastruecan, debe trocarse igualmente la cosa.*⁹¹⁶ Es en el Libro II donde se exalta cómo los átomos no cesan en su movimiento y sus figuras⁹¹⁷.

Este uso excepcional por parte de Lucrecio de la noción de *figura* en pleno movimiento lo documenta Erich Auerbach en su opúsculo *Figura*⁹¹⁸:

*El uso más ingenioso de esta palabra lo descubre Lucrecio. [...] Aunque los átomos son muy pequeños tienen materia y forma y adoptan un número indefinido de configuraciones, de manera que Lucrecio llama a éstas con frecuencia figurae*⁹¹⁹ [...] *Los innumerables átomos permanecen en*

⁹¹⁵ Lucrecio. (2010). Libro I, versos 683-686. (1, 683-686) en: *La naturaleza. Op.cit.*, p. 76.

En esta edición el concepto de *perfiles*, tiene un llamado a pie de página en que se explican sus raíces griegas junto con las de *ordenación*, *postura* y además se anota: *perfil o figura*. En la edición de Auerbach, él lo traduce directamente como *figuras*.

⁹¹⁶ Lucrecio. (2010). Libro II, versos 1020-1022. (2, 1020-1022) en: *La naturaleza. Op.cit.*, p. 134.

⁹¹⁷ *Cfr.* Lucrecio. (2010). Libro II, versos 65-1022. (2, 65-1022) en: *La naturaleza. Op.cit.*, pp. 100-134.

⁹¹⁸ Erich Auerbach. (1998). *Figura*. Madrid: Editorial Mínima Trotta.

⁹¹⁹ La cita sigue del modo que sigue, pero no me sitúo en la discrepancia de Auerbach sino en el sentido móvil de *figura*:

Y que, inversamente, como ha hecho circunstancialmente Diels, los átomos se traducen por figurae.

Erich Auerbach. (1998). *Figura. Op. cit.* p. 52.

movimiento continuo, vagabundean por el vacío y chocan unos con otros: forman una danza en rueda de figuras.

(Auerbach: 1998, p. 52)

Pero Auerbach concluye advirtiendo que esta aplicación⁹²⁰ de la noción de *figura* no trascendió más allá de Lucrecio:

Por tanto la aportación más original de Lucrecio a este sentido restringido ha quedado sin efecto alguno, pero sin duda de cuantos autores he estudiado con motivo de mis indagaciones sobre la palabra figura es Lucrecio el que realizó la contribución más genial y personal, aunque no sea la más importante en términos históricos.

(Auerbach: 1998, p. 53)

Así pues, esta percepción de Lucrecio sobre la circulación de los átomos como una *danza* que dibuja *figuras*, en decir, que hacen una *ronda*, guarda una singular correspondencia con la noción de *figura* en la poética de Cortázar.

El propio texto de Cortázar deja traslucir estas *relaciones significativas*⁹²¹ que posibilitan presentar una noción dinámica, plástica

⁹²⁰ Auerbach distingue además otros usos singulares de la palabra *figura* por Lucrecio, y así, partiendo de *configuración* identifica un *sentido decididamente plástico*; o en *contorno*, identifica un uso *puramente geométrico*. Y además anota: *Lucrecio amplía este concepto de lo plástico y lo óptico a lo acústico cuando habla de figura verborum*. Y finalmente agrega otros valores realmente peculiares como el de la “doctrina de las imágenes” y *figura* con el sentido de *visión onírica, imagen fantástica y sombra de la muerte o de un muerto*.

Cfr. Erich Auerbach. (1998). *Figura. Op. cit.* pp. 50-53.

⁹²¹ Claudio Guillén. (2005). “Lo uno con lo diverso” en: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores. p. 385.

y vital de la noción de *figura* que se convierte en la mostración más vívida de la realidad que cristaliza en el acto de la escritura:

Puede ser que haya otro mundo dentro de éste, pero no lo encontraremos recortando su silueta en el tumulto fabuloso de los días y las vidas [...]. Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix. Ese mundo existe en éste, pero como el agua existe en el oxígeno y el hidrógeno [...]. Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla.

(Cortázar: 2004, C. 71, p. 393)



SECCIÓN B/ PARTE III
Capítulo 1
HACIA UNA POÉTICA DE LA ESCRITURA

*Si en verdad tienes que sufrir, que no sea
por lo que escribes sino por cómo.*
(Diario de Andrés Fava)

*Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla.
Por leerla entendamos generarla.*
(Capítulo 71, *Rayuela*)

*El fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar
una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que
no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en
el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que
proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá
de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento.*
(Algunos aspectos del cuento)

*Tuvo que irse, tuvo que reconciliarse con el prójimo [...], tuvo que participar
de ese misterioso tráfico de la sangre que fluye de las venas del uno para
correr en las del otro, en las de todos los otros; [...] y sólo entonces de
verdad, desgarrado y reunido en un contacto que lo razonable no podría
comprender, empezó a vivir más cerca de la vida.*
(Buenos Aires, Buenos Aires)

PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL CAPÍTULO UNO DE LA TESIS
DE LA DOCTORANDA SOBRE CORTÁZAR

PRECIADO, María Cristina. (2013). “Notas para una poética de la escritura en Julio Cortázar: nociones en torno a su poética existencial” en: *Sincronía. Revista de Filosofía y Letras*. Departamento de Filosofía / Departamento de Letras. Año XVII. Núm. 63. Enero- febrero 2013. ISSN: 1562-384X.

www.sincronia.cucsh.udg.mx

http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/2013_a/c_precioado_2013.pdf

*El presente capítulo se publicó como un requisito de reporte de avances de mi investigación por parte de la Beca mexicana PROMEP (2009-2013) que hizo posible el desarrollo de la presente tesis. Se considera por tanto un *preprint*.

1. APERTURA: POR UNA NARRATIVA QUE ORIGINE UNA ANTROPOFANÍA

El presente capítulo explora el planteamiento con el que Cortázar, de forma deliberada vincula e integra dialécticamente el ámbito de la filosofía con los *territorios*⁹²² del lenguaje, con los de la literatura y con los del arte replanteando así, el ámbito mismo de la novela contemporánea.

El capítulo segundo pretende mostrar cómo el planteamiento integral de Cortázar lo efectúa desde el ámbito del lenguaje y el ámbito de la literatura, aunque advierte, *transmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible*⁹²³. Y, finalmente el capítulo tercero proyecta mostrar cómo lo realiza desde el ámbito del arte. Teniendo siempre en cuenta que en Cortázar el uso de recursos externos en la narrativa es inmanente a su poética de la escritura, en los tres capítulos de mi investigación deseo mostrar cómo incorpora recursos fotográficos, musicales o de la pintura aglutinándolos en su noción de *figura*.

⁹²² Aludo a la noción de *territorios* que Cortázar emplea en el tercero de sus libros-almanaque. *Territorios* es el nombre con el que justifica esta reunión de artistas y las relaciones que entabla entre las fotografías, la pintura, la danza y la escultura con sus textos: *son ellos que me hacen hablar de tanta cosa, yo sencillamente los quiero y entonces este libro. [...] Vivos o muertos tuvieron su manera de invitarme a andar a su lado, me mostraron caminos. [...] Me dejaron vivir cerca de ellos, me regalaron cosas, fijate que por eso este libro es como una casa en la que vivimos todos juntos.* Julio Cortázar. (2009). “Explicaciones más bien confusas” en: *Territorios*. Madrid: Siglo XXI Editores. pp. 9-10.

⁹²³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op. cit.*, p. 413.

Escribir lo menos literario posible.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 112. *Ibidem.*, p. 497.

De manera específica y en relación con la elaboración de sus tentativas de novela Cortázar ya destaca en 1950 que la novela del siglo XX necesita de otros ámbitos para cristalizarse, ya que *no puede hacerlo con sus recursos propios*⁹²⁴.

En el presente capítulo además, se percibe, en síntesis, una noción bien delimitada de *apertura* que Cortázar correlaciona con la noción de lenguaje, con la de cuento, con la de novela, con las correspondencias entre el cuentista y el fotógrafo, y luego esta noción posibilita la concomitancia que Cortázar entabla entre fotografía y novela. En suma, aquí se precisa cómo esta noción de *apertura* potencia eficazmente las posibilidades de una escritura que origina una *antropofanía*, noción central que este capítulo supone y busca mostrar.

⁹²⁴Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” en: *Obra crítica. Obras completas*. tomo VI. Barcelona: Editorial Galaxia Gutemberg. Círculo de lectores. Edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri. Prólogo de Saúl Sosnowski. pp. 274-275.

Este ensayo data de 1950. Publicado originalmente en: Julio Cortázar. “Situación de la novela” en: *Cuadernos Americanos*. (México). VOL. IX, núm. 4 (julio-agosto 1950), pp. 223-243. *Cfr.* error de fuente de referencia en: *Obra crítica. Obras completas. Ibidem.*, p. 1044.

1.1 EL MARCO CONCEPTUAL DE JULIO CORTÁZAR: EL SENTIDO DE UNA POÉTICA EXISTENCIAL

Que sean estas páginas la apertura y el umbral hacia una relectura de la obra de Julio de Cortázar que dé cuenta del *origen* de una poética que, dialéctica y eficazmente, *destruye para construir*⁹²⁵ los territorios de la narrativa; una poética efectiva, la de Cortázar, capaz de *inventar*⁹²⁶ — en la doble acepción del verbo, *crear* y *descubrir*— en la escritura *la infinidad de combinaciones posibles*⁹²⁷ y además de *inventariar* un ajuste personal con la literatura, el arte y la filosofía de cuyos *territorios* Cortázar extrajo una lección de escritura⁹²⁸. Así, sin ser una gradación evolutiva sino un ejercicio connatural a las necesidades de la escritura, Cortázar historia cómo sus primeras incursiones fueron en el ámbito de la poesía y luego en el de la prosa:

Uno repite individualmente el proceso de la especie humana, su historia. Las primeras obras de la humanidad fueron poéticas. [...] Con la escritura es exactamente igual. Las primeras cosas que cuenta un niño o que le gusta que le cuenten, son pura poesía [...]

Llegué con dificultad a la prosa. A los ocho años yo ya escribía poemas y, como siempre tuve obediencia a los ritmos, [...] escribir en prosa me resultaba [...] grosero; no

⁹²⁵ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. en: *Obra Crítica / I*. Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich. p. 66.

⁹²⁶ En el doble sentido del verbo, imaginativo y arqueológico que Didi-Huberman explora en el ámbito de la historia del arte.

⁹²⁷ Aquí Cortázar alude al metro, *ese árbol de Mondrian*, como uno de los *pasajes* que en su obra él procura, en este caso en el relato “Manuscrito hallado en un bolsillo”.

Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. México: Editorial Hermes. p. 46.

⁹²⁸ Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. México: Editorial Hermes. pp.20-21 y p. 64

encontraba el balanceo [hasta que] alcancé cierto dominio formal y descubrí lo que tenía que descubrir: que la prosa tiene un ritmo propio [...]. Desde ese momento me encontré escribiendo la prosa con fluidez.

(González Bermejo: 1978, pp. 16-18)

Respecto a la capacidad “arqueológica” de *inventar*, es decir, como un acto de descubrimiento, Cortázar lo explicita del modo que sigue:

Nunca aprendí a escribir cuentos. Podría repetirle la boutade de Picasso (sin ninguna vanidad): yo no busco, encuentro. Yo encontré al cuento.

(González Bermejo: 1978, p. 23)

Y en cuanto al arte de *inventar* como acto creativo⁹²⁹ siempre habrá para Cortázar una *constante lúdica*⁹³⁰ de origen metafísico:

Siempre seré como un niño para tantas cosas [...]. Esto puede entenderse metafóricamente pero [...] se manifiesta en el sentimiento de no estar del todo [...], puesto que entre escribir y vivir nunca admití una clara diferencia. [...]Escribo por descolocación.

(Cortázar: 1986, p. 21)

De esta forma Cortázar responde a la miopía de numerosos críticos literarios ante la noción de *realidad*⁹³¹ y reacciona contra el *lenguaje de*

⁹²⁹ *Y eso es lo que los críticos europeos más inteligentes ven en lo que estamos escribiendo todos nosotros: [...] les asombra mucho nuestra actitud iconoclasta, el hecho de que tiramos las cosas por la borda: inventamos.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. México: Editorial Hermes. p. 66.

⁹³⁰ Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores. p. 21

*tipo libresco*⁹³² y en específico, contra una *estructura intelectual de raíz hispánica*⁹³³ que es *mera masturbación verbal*⁹³⁴, en la medida de lo que Cortázar en su *Teoría del Túnel* ya plantea como problema vertebral del lenguaje: a saber, que “la condición humana *no es reductible estéticamente*”⁹³⁵.

De ahí que Cortázar plantee como tentativa en el capítulo 112 de *Rayuela* el acto de *describir*,⁹³⁶ y luego aclare en la entrevista con González Bermejo el sentido de *escribir lo menos literario posible*⁹³⁷ situando esta frase dentro del contexto de *Rayuela*, como un *arma literaria para demoler el lenguaje adocenado y retórico*⁹³⁸ producto además, en el ámbito de la literatura latinoamericana, de otra *de las*

⁹³¹ *En la pregunta que me hace sobre las críticas aparece otra vez esa palabra maldita: la palabra realidad. Hay críticos que ven en 62 un ponerse de espaldas a lo que ellos entienden por realidad. [...]Sí, pero [...] mi noción de realidad, en todo caso, es otra.*

Comentario final respecto a su posición respecto a la recepción de 62. *Modelo para armar* por la crítica.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. México: Editorial Hermes. p. 97

Cfr. Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo” *Op. cit.*, p.23.

⁹³² Ernesto González Bermejo. (1978). *Op. cit.*, p. 85.

⁹³³ Ernesto González Bermejo. (1978). *Ibidem.*, 67.

⁹³⁴ Ernesto González Bermejo. (1978). *Ibidem.*, p. 85

⁹³⁵ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op.cit.*, p. 62.

El capítulo 112 es uno de los capítulos elementales de *Rayuela* donde se cuestiona el problema estético: [...] *la delicia ácida y mordiente del acto creador o de la simple contemplación de la belleza, no me parecen ya un premio, un acceso a una realidad absoluta y satisfactoria. Sólo hay una belleza que todavía puede darme ese acceso: aquella que es un fin y no un medio y que es lo que es porque su creador ha identificado en sí mismo su sentido de la condición humana con su sentido de la condición de artista.*

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 112 en: *Rayuela*. Caracas: Editorial Biblioteca Ayacucho. p. 498.

⁹³⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 112. *Ibidem.*, p. 498.

⁹³⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 112. *Ibidem.*, p. 497.

⁹³⁸ Ernesto González Bermejo. (1978). *Op. cit.*, p. 85.

*peores herencias que nos dejaron los españoles, [...] la tendencia al engolamiento; en otras palabras: la falta de sentido del humor*⁹³⁹.

Asimismo Cortázar manifiesta en el capítulo 79 de *Rayuela* el *método*⁹⁴⁰: el humor, la ironía, la imaginación *al servicio de nadie* y sobre todo, la incesante autocrítica en su escritura, donde *a lo largo de esa dialéctica mágica un hombre-niño está luchando por rematar el juego de su vida*⁹⁴¹. Es así como Cortázar sitúa, en el gran rigor lógico de un niño ante el juego, el sentido de su *poética existencial*⁹⁴²:

En este sentido la literatura siempre fue un ejercicio lúdico para mí [...]. No creo haber cambiado esencialmente de actitud entre aquel niño que hacía un juguete con el meccano y se pasaba horas inventando [...], y el hecho de inventar un modelo para armar en la escritura. Hay una equivalencia en la que los años no han mordido; no me han cambiado en ese plano.

(González Bermejo: 1978, p. 49)

Lejos de una visión que trivializa lo lúdico, Cortázar lo concibe como *una actividad profundamente seria*⁹⁴³ e identifica el ejercicio lúdico como una razón vital que paralelamente en el ámbito de la creación, constituye la *expresión más alta, más desesperada (sin dar a esta palabra un valor negativo)*⁹⁴⁴ de la escala del juego llevado a su

⁹³⁹ Cortázar distingue en su escritura la deuda literaria hacia el humor de raíz anglosajona, *su eficacia como arma literaria* y el demoleedor humor francés. Ernesto González Bermejo. (1978). *Op. cit.*, p. 67.

⁹⁴⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op. cit.*, p. 412.

⁹⁴¹ Julio Cortázar. (1986). "Del sentimiento de no estar del todo" *Op. cit.* p. 21.

⁹⁴² Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, p.96.

⁹⁴³ Ernesto González Bermejo. (1978). *Op. cit.*, p. 49.

⁹⁴⁴ Ernesto González Bermejo. (1978). *Ibidem.*, p. 50.

máximo refinamiento en la literatura, en la música y en el arte en general: *esta especie de constante lúdica explica, si no justifica, mucho de lo que he escrito o he vivido*⁹⁴⁵.

⁹⁴⁵ Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo” *Op. cit.* p. 21.

1.2 PRELIMINARES EN LA TEORÍA DEL CUENTO DE JULIO CORTÁZAR

“Algunos aspectos del cuento”⁹⁴⁶, “Del cuento breve y sus alrededores”⁹⁴⁷ y “Del sentimiento de no estar del todo”⁹⁴⁸ constituyen tres textos clave donde Cortázar propone una *idea viva de lo que es el cuento[...]: una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada*,⁹⁴⁹ y que hacen patentes los principios de una *poética existencial*, la de Cortázar, que ya en la *Teoría del túnel* delimita la noción de *narrar* como el ejercicio de transmitir *un sentido con palabras, y no palabras con un sentido*⁹⁵⁰. También ponen de manifiesto que el lenguaje que cuenta para Cortázar *es el que abre ventanas en la realidad; una apertura de huecos en la pared del hombre, que nos separa de nosotros mismos y de los demás*⁹⁵¹; es en “Algunos aspectos del cuento” donde Cortázar determina que *un cuento, en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal [...]; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo*⁹⁵². Aunque en definitiva, “Del sentimiento de no estar del todo” es el opúsculo en el que Cortázar concentra una *arqueología* crítica de su obra y otra de la crítica literaria hacia su obra, que *explica, si no justifica*, el modo personal de situarse ante la escritura y ante el mundo. Esta disyuntiva precisamente, Cortázar la disuelve en lo que él

⁹⁴⁶ Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento” en: *Obra crítica. Obras completas. Op. cit.* pp. 370-386. El ensayo data de 1963.

⁹⁴⁷ Julio Cortázar. (1992b). “Del cuento breve y sus alrededores” en: *Último Round*. tomo I. México: Siglo XXI Editores. pp. 59-82.

⁹⁴⁸ Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo” en: *La vuelta al día en ochenta mundos. Op.cit* pp.21-26.

⁹⁴⁹ Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento” *Op. cit.* p.373

⁹⁵⁰ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op.cit.* p.126

⁹⁵¹ Ernesto González Bermejo. (1978). *Op. cit.*, p. 85.

⁹⁵² Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento”. *Op. cit.* p.373.

denomina, la *zona intersticial*⁹⁵³ de la realidad que se le revela algunas veces como *vivencia*⁹⁵⁴ y otras veces se convierte en la *imagen poética* originaria de un texto por venir. Estas dos nociones, *vivencia* e *imagen poética*, nos conducen directamente a la *poética de la imagen* que Cortázar hace originar y sitúa en la noción de *figura*, y que de forma esclarecedora él mismo expone en “Cristal con una rosa dentro”⁹⁵⁵.

*

Cortázar sitúa en el ámbito de la novela su tentativa central; sin embargo, una poética de la imagen en la escritura no se concibe sin esta exploración “arqueológica” que cuestiona todo un conjunto gregario de certezas, precisamente porque el recurso central de Cortázar estriba en esa *mayerútica intuitiva*⁹⁵⁶ que expone en *Teoría del túnel* y en donde determina la *aprehensión analógica del ser*⁹⁵⁷ como la base epistemológica de la condición humana y en específico, de su obra literaria:

Los hechos son simples: en cierto modo el lenguaje íntegro es metafísico, refrendando la tendencia humana a la concepción analógica del mundo y el ingreso (poético o no) de las analogías en las formas del lenguaje.

(Cortázar: 1996, p. 514)

⁹⁵³ Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo”. *Op. cit.* p. 24.

Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Op. cit.*, p. 43.

⁹⁵⁴ *Cfr.* Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round*. tomo II. México: Siglo XXI Editores. pp. 127-129

⁹⁵⁵ *Cfr.* Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro”. *Ibidem.*, pp. 127-129.

⁹⁵⁶ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op.cit.*, p. 134.

⁹⁵⁷ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Ibidem.*, p. 134.

En suma, Cortázar fundamenta como plataforma epistemológica de su obra la *dirección analógica* [...], *haciendo de la imagen su eje arquitectónico*⁹⁵⁸:

Así empezaré a abrazar la creación desde su verdadera base analógica, romperé el tiempo-espacio que es un invento plagado de defectos.

(Cortázar: 1976, p. 94)

⁹⁵⁸ Cfr. Julio Cortázar. (1996). “Analogía” en: *Imagen de John Keats*. México: Ed. Alfaguara. p. 515.

1.3 PROSPECTIVAS Y PRECEPTIVA PARA UNA ANTINOVELA Y UNA ANTROPOFANÍA

Una serie de textos de urdimbre teórico-poética que efectúa Cortázar en los años 50 —*Teoría del túnel*⁹⁵⁹ (1947), *Diario de Andrés Fava*⁹⁶⁰ (1950) e *Imagen de John Keats*⁹⁶¹ (1951-1952)— constituyen a la vez, las *prospectivas* previas y la *preceptiva* para una poética de la escritura que precede a la práctica, o que otras veces usa de forma intermitente a manera de reflexiones en las que se debaten los personajes. En esta serie de textos Cortázar manifiesta una tentativa teórica que luego, en la plena realización de su obra, *expone*, en el doble sentido del verbo, como *muestra* y como *riesgo*⁹⁶². Porque Cortázar *muestra* y además, a lo largo de su producción literaria, *arriesga* en la puesta en práctica de su poesía, de sus relatos y de sus novelas, *géneros*, noción aquí empleada por *razones de método*⁹⁶³:

En nuestro tiempo se concibe la obra como una manifestación poética total, que abraza simultáneamente formas aparentes como el poema, el teatro, la narración.

(Cortázar: 2005^a, p. 91)

Porque en el pleno ejercicio de su escritura Cortázar entabla relaciones combinatorias que precisamente debaten las fronteras genéricas de estos límites conceptuales, y que comportan, paralelamente, *dos formas*

⁹⁵⁹ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op.cit.*

⁹⁶⁰ Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. pp. 22, 75, 109.

⁹⁶¹ *Cfr.* Julio Cortázar. (1996). “Analogía” en: *Imagen de John Keats*. México: Ed. Alfaguara. pp. 514-516.

⁹⁶² La noción de *muestra* en dos de sus acepciones: como *señal y prueba*; y como *riesgo, que es posibilidad contingente pero también es raíz de la invención*.

⁹⁶³ *Cfr.* Ernesto González Bermejo. (1978). *Op. cit.*, p. 86.

originarias: la primera, el tratamiento literario más eficaz, que consiste en el rigor de un *ajuste verbal con la finalidad expresiva*⁹⁶⁴ y la segunda, intrínseca a la anterior, consiste en la *extraña autocreación del autor por su obra*⁹⁶⁵, que origina el escritor por el que Cortázar apuesta: *el que informa el idioma en la situación*⁹⁶⁶.

En el capítulo 79 de *Rayuela* Cortázar desarrolla las nociones centrales de *antinovela*, *roman comique*, *autor*, *lector cómplice* y *lector hembra*, todas ellas concepciones especificadas por Cortázar con el fin de exponer su propia tentativa hacia lo que él denomina *antropofanía*⁹⁶⁷: que el resultado de la escritura sea *punte vivo de hombre a hombre*⁹⁶⁸ y que posibilite *algo que quizá sea colectivo, humano y no individual*⁹⁶⁹.

Cortázar plasma puntualmente en *Rayuela* el proyecto que, de forma esclarecedora en *Teoría del túnel*⁹⁷⁰, vislumbró y defendió a propósito de Sartre, quien aunque proyectó sus reflexiones mediante la *dialéctica existencialista* las canalizó en el ejercicio de la novela y del teatro⁹⁷¹. Porque Cortázar, paralelamente a esta tentativa de Sartre, también *se atreve a personificar lo que, despersonificado, se*

⁹⁶⁴ Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Ibidem.*, p. 86.

⁹⁶⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, p. 412.

⁹⁶⁶ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, p. 64.

⁹⁶⁷ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79, *Op.cit.*, pp. 412-413.

⁹⁶⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79, *Ibidem.*, p. 413.

⁹⁶⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79, *Ibidem.*, p. 414.

⁹⁷⁰ Cfr. Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, pp. 125-128.

⁹⁷¹ En "Situación de la novela" Cortázar reflexiona también al respecto:

La novela existencialista [...] busca desde hace tanto tiempo ser en cierto modo la situación en sí, la experiencia de la vida y su sentido en el grado más inmediato. El mismo Kierkegaard, acudiendo a símbolos y narraciones, entreveía ya lo que un Sartre desarrolla hoy con el despliegue simultáneo de sus tratados, su novela y su teatro.

Julio Cortázar. (2006^a). "Situación de la novela" en: *Obra crítica. Op.cit.*, p. 286.

desrealiza⁹⁷². Cortázar escribe y sus personajes encarnan interrogantes que se cumplen, a veces sin respuesta, pero siempre inmersos en su realidad. Entonces, *su forma verbal es drama: novela, teatro, cuento*⁹⁷³.

Cortázar apuesta por una *especie de inocencia como actitud fundamental* cuando un estado de receptividad o de *porosidad* lo colocan en un estado propicio a la escritura: *los temas me eligen a mí, me caen encima*⁹⁷⁴; y por tanto esas denominaciones genéricas al texto que está por venir son postreras y meros residuos de una tradición: *pienso que el tema comporta necesariamente su forma*⁹⁷⁵.

⁹⁷² Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Ibidem.*, p. 127.

⁹⁷³ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Ibidem.* p. 127.

Es cierto que “Situación de la novela” es un estudio donde Cortázar se inclina por la *vía poética de acceso** como el recurso de escritura que viene a transformar la novela, y no por el teatro o por el cuento, señalando cómo *el teatro no pasa de explorar la persona, y el territorio de su compleja acción en tiempo y espacio le está cerrado por razones de obligación estética. Y por razones análogas, el cuento queda ceñido en su básica exigencia estructural*. Sin embargo en “Situación de la novela” y en *Teoría del túnel* también pone de relieve las contribuciones de Camus y Sartre en sus respectivas obras (incluidas sus piezas teatrales) para una poética existencial. De hecho el epígrafe que gobierna *Teoría del túnel* es un fragmento de *Les mouches* de Sartre.

A propósito de la “efectividad teatral”, es decir, de lograr en la puesta en escena ese *punte vivo de hombre a hombre* o esa *inmediatez humana* que también Camus busca, Montserrat Cots refiere al propio Camus: *la présente version [...] vise surtout à fournir un texte de représentation, écrit pour des acteurs. Autrement dit, elle cherche à faire revivre un spectacle, à retrouver le mouvement de ce qui fut d’abord une pièce jouée devant des auditoires populaires*. Entonces Cots señala, *nos encontramos, pues, ante un texto performance-oriented, concebido con una estrategia de escenario y del cual, aunque se haya pretendido preservar la fidelidad al texto literario, la concepción inicial y el punto de mira ha sido la puesta en escena*.

Montserrat Cots. (2002). “La *Dévotion à la Croix* de Albert Camus. en: *Traslaciones culturales*. Castellar del Vallès: Ed. Galerada. pp. 112-113.

Cfr. Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” en: *Obra crítica. Op.cit.*, pp. 282-290.

Cfr. Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Ibidem.*, pp. 33 y 127.

*Este tema es el aspecto inaugural del capítulo dos de esta investigación.

⁹⁷⁴ Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Op. cit.*, p. 84.

⁹⁷⁵ Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Ibidem.*, p. 84.

De hecho, en la entrevista con González Bermejo, Cortázar replantea el enfoque de la crítica⁹⁷⁶ hacia su obra que no supo ver en la factura de sus personajes —tales como Johnny de “El perseguidor” u Oliveira de *Rayuela*—, el *sentido* mismo hecho *palabras*. En suma, Cortázar apuesta por *una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un mensaje (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje [...])*⁹⁷⁷.

Esa es una de las razones que Cortázar arguye para que algunos de los *Capítulos prescindibles* —cuya escritura constituyó un *trabajo paralelo*⁹⁷⁸ a la parte narrativa de *Rayuela*—, sean los que concentren de manera puntual una serie de reflexiones a las que Cortázar hace referencia o que Morelli efectúa en torno a la literatura, el arte, la filosofía, y el pensamiento crítico. Y entonces, de este modo es un acierto que sea la parte narrativa de la obra⁹⁷⁹ la que *asume* la reflexión,

⁹⁷⁶ Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Ibidem.*, pp. 62-63.

⁹⁷⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79, *Op. cit.* p. 413.

⁹⁷⁸ *Cuando interrumpía la parte narrativa [de Rayuela] leía el diario y me encontraba con algo que me llamaba la atención, lo pegaba y lo copiaba, o andando por la calle, en un café se me ocurrían notas que convertía en morellianas. Estando metido en el clima de la novela me pasaba todo el tiempo reflexionando en el problema del novelista, la crítica de la crítica, la escritura y la desescritura, en todo lo que dice Morelli, y lo iba escribiendo. Me parece que fue acertado —contrariamente a lo que han hecho un Thomas Mann o un Huxley— no incluirlos en la acción dramática.*

Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Op. cit.*, p. 73.

⁹⁷⁹ Cfr. Toda *Rayuela* obedece a este ritmo alterno. Sólo a modo de muestra, confrontar el capítulo 9 que tiene como hilo argumental la discusión de los personajes en torno a la explicación del mundo por la pintura o por la palabra, y que de manera paralela a esta discusión, Oliveira reflexiona “gramaticalmente” sobre el acto de amar o el estar amando. Hay que tomar en cuenta, que en la lectura alternativa y alternada con los capítulos prescindibles, el capítulo anterior, el 68, es la mostración de un pasaje erótico mediante la tentativa de un lenguaje nuevo, el gliglico, y que el precedente, el capítulo 93, es donde Oliveira además hace una disertación que va *del amor a la filología*.

trascendiéndola al corporeizarla en los personajes. La *vivencia* es su *mostración* más próxima y sincera⁹⁸⁰:

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 éstos dejan de ser personajes para volverse personas.

(Cortázar: 2004, C. 115, p. 502)

Cortázar reconoce la trayectoria de Thomas Mann, de Huxley, de Proust, pero reacciona contra el uso de personajes hiperintelectuales que facilitan el trabajo del escritor en la medida que son depositarios de una gran posibilidad de recursos, y además Cortázar identifica el riesgo: dichos personajes únicamente son portavoces que transmiten *palabras con un sentido*⁹⁸¹ y que sólo se convierten en el recipiente contemplativo y reflexivo de alquimias existenciales⁹⁸², es decir, se produce un resquebrajamiento con la realidad mediata, con lo próximo y con el prójimo. Por esta razón, la poética existencial de Cortázar es una tentativa por una narrativa *que actúe como coagulante de vivencias*⁹⁸³, que haga presente en la escritura la *inmediatez vivencial*⁹⁸⁴ y que *incida en primer término en el que la escribe*⁹⁸⁵. A esta serie de consideraciones Cortázar añade una previsión: *lo que el*

⁹⁸⁰ Hago uso de la noción de *vivencia* para contraponerla a la noción de *tajadas* o *trozos de vida* que Cortázar critica en los *best-seller* de novelistas oportunistas del modo que sigue: *se apresuran a empaquetar trozos de vida [...] y que se le muestra [al lector] para su complacencia una ventana sobre cualquier lugar que no sea aquel donde vive y lee su libro. Un trozo de vida (la vida, he oído decir en los pueblos, no lo que cuentan los libros) aderezado con sucesos tan literarios que las gentes los creen verídicos.*

⁹⁸¹ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, p. 126.

⁹⁸² En contraste, véase el referente a Sartre en el cuerpo de este capítulo.

⁹⁸³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, p. 413.

⁹⁸⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Ibidem.*, p. 413.

⁹⁸⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Ibidem.*, p. 413.

autor [...] haya logrado para sí mismo, se repetirá [...] en el lector cómplice⁹⁸⁶.

Asimismo, en el capítulo 116 de *Rayuela* Cortázar se plantea la narrativa como una empresa, de un saber *contar*, que justamente actúe en el lector, lo *con-funda* en el sentido primigenio de la palabra: *Sentirla [la obra⁹⁸⁷] como sentiríamos el yeso que vertemos sobre el rostro para hacerle una mascarilla. Pero el rostro debería ser el nuestro⁹⁸⁸*. Debo agregar que en el capítulo 93 se añade: *pensar, es decir sentir⁹⁸⁹* con lo que Cortázar delimita la noción de sentir.

Y finalmente, en el capítulo 79 de *Rayuela*, Cortázar advierte un requisito esencial para la realización de esta narrativa suya que irrumpe y replantea el territorio de la novela: *hay que escribirla como antinovela⁹⁹⁰*.

En *Teoría del túnel* Cortázar aún no incorpora esta noción así como tampoco la de *antropofanía*, pero ambas están presentes respectivamente, la primera, bajo la noción de *novela existencial⁹⁹¹* o

⁹⁸⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Ibidem.*, p. 414.

⁹⁸⁷ El agregado entre corchetes es mío.

⁹⁸⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Ibidem.*, p.503.

⁹⁸⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93. *Ibidem.*, p.446.

⁹⁹⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Ibidem.*, pp. 412-413.

⁹⁹¹ La precaución de Cortázar para seleccionar una noción se explicita, por ejemplo, cuando insiste en la distinción de la novela social y de la novela existencial del modo que sigue: *esta novela es en cambio el estado de cosas mismo, el problema coexistiendo con su análisis, su experiencia y su elucidación. La novela social marcha detrás de la avanzada teórica. La novela existencial (pido perdón por estos dos términos tan equívocos) entraña su propia teoría.*

Julio Cortázar. (2006^a). "Situación de la novela" en: *Obra crítica. Op.cit.*, pp. 285-286.

incluso, en ciertos rasgos de la *novela-poema*⁹⁹² que es *antropológica* y la noción de *antropofanía*, bajo la noción de *poética existencial*⁹⁹³: ambas nociones ya explicitan el programa de integrar y de posibilitar *aperturas* mediante una operación dialéctica entre el hombre y su realidad mediata. Así pues, en *Teoría del túnel* Cortázar determina:

Novela es posibilidad expresiva de comunicar una antropología sin demasiada mediatización o parcelamiento; el hombre en su ámbito, su diálogo, su dialéctica vital continua y relativa a cuanto lo rodea, lo acecha y lo exalta.

(Cortázar: 2005^a, p.126)

En suma, aunque es en “Situación de la novela”⁹⁹⁴ (1950) donde Cortázar se plantea la cuestión central: *¿por qué entre todos los géneros literarios, nada parece hoy tan significativo como la novela*⁹⁹⁵?, *Teoría del túnel* (1947) es la propuesta donde Cortázar efectúa una *re-visión de la realidad*⁹⁹⁶ mediante un itinerario histórico por los mecanismos de la novela.

1.4 POSIBILIDADES EXPRESIVAS: DIALÉCTICA ENTRE EL CUENTO Y LA NOVELA

⁹⁹² Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.* pp. 90, 92 y 95-99. En específico, Cortázar la sitúa en la obra de Lautréamont y Rimbaud.

⁹⁹³ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Ibidem.*, p. 96.

Saúl Yurkievich en el prefacio, lo denomina *poética antropológica* o *antropología poética*, pero me ajusto a las nociones del propio Cortázar. Además que la noción de *antropología poética* podemos atribuir su pertenencia a García Canclini en su ensayo, *Cortázar. Una antropología poética* presente en el estado de la cuestión.

Cfr. Saúl Yurkievich. (2005^a). “Un encuentro del hombre con su reino” prefacio a Julio Cortázar. *Teoría del túnel.* en: *Obra Crítica / I.* Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich. p. 17.

⁹⁹⁴ Cfr. Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” *Op.cit.*, pp. 268-290.

⁹⁹⁵ Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” *Ibidem.*, p. 273.

⁹⁹⁶ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Ibidem.*, p. 68.

¿Por qué Cortázar sitúa la tentativa primordial de su poética en la novela? Quizá la respuesta más auténtica se encuentre en el tono confesional de una carta a Emma Speratti⁹⁹⁷, cuyo asunto principal responde a la percepción de Cortázar ante la reacción de la crítica por la entonces reciente edición de *Los premios*⁹⁹⁸ (1960), primera novela que Cortázar publica. Reacción de la crítica anquilosada que siempre tendió a abogar por el cuentista consumado en Cortázar contra el tratamiento siempre en ciernes que Cortázar hace de la novela y que luego en el capítulo 79 de *Rayuela* corrobora: *provocar, asumir un texto desaliñado, incongruente, [...] minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco)*⁹⁹⁹. Ante la inerte provocación de la crítica¹⁰⁰⁰, inerte

⁹⁹⁷ Cfr. Julio Cortázar. (2000). “Carta a Emma Speratti Piñero (27 / octubre / 1961)” en: *Cartas*. Tomo I. México: Editorial Alfaguara. pp. 456-457.

⁹⁹⁸ Julio Cortázar. (1976). *Los premios*. Barcelona: SEDMAY Ediciones.

⁹⁹⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op. cit.*, p. 412.

¹⁰⁰⁰ Estudios como “Le fantôme de Lautréamont” de Emir Rodríguez Monegal; textos de David Viñas como “Cortázar y la fundación mitológica de París” y “Un viaje contradictorio: de *Los premios* a *Rayuela*”.

Cfr. Emir Rodríguez Monegal. “Le fantôme de Lautréamont” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). p. 625-639.

David Viñas. (1971). “Cortázar y la fundación mitológica de París” y “Un viaje contradictorio: de *Los premios* a *Rayuela*”. en: *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ed. Siglo Veinte. pp. 122-132 y pp. 199-202.

Pero ante todo, los casos de Vargas Llosa y Carlos Fuentes. Este último efectúa el tan citado artículo “Rayuela: la novela como caja de Pandora” donde además de ya ejercitar el plagio, Fuentes efectúa una lectura que reduce a Morelli en un *viejo escritor fracasado*, a Oliveira en un *erotómano cornudo*, a Traveler y a Talita en unos *reflejos degradados* de la Maga y Oliveira, a Berthe Trépat en una *ninfómana*. Y no conforme con ello, la miopía de Fuentes interpreta equivocadamente el “Tablero de dirección” que Cortázar presenta en *Rayuela* y entonces Fuentes manda al lector a leer dos veces *Rayuela*. Respecto al plagio, que no es un posible error de haber obviado la cita porque en este texto hace uso de ellas, me refiero al párrafo que es responsable de que innumerables estudios adjudiquen a Fuentes la definición más precisa de la noción de *figuras* en Cortázar, y que lo es, cierto, porque la definición, que a continuación cito, pertenece literalmente a la entrevista de Cortázar con Harss. En Fuentes se lee: *Cortázar inventa un contralenguaje capaz, no de reemplazar las imágenes, sino de ir más allá de ellas, a las puras coordenadas, a las figuras, a las constelaciones de personajes*. En la entrevista con Harss está en el subtítulo de la sección de la entrevista, “Constelación de personajes” y en lo que aquí sigue: *El*

porque en sus textos la propuesta sólo es una canónica denuncia¹⁰⁰¹, Cortázar siempre responde con humor e ironía¹⁰⁰², pero con una preclara actitud crítica hacia los aciertos y límites de su obra por un lado y por otro, hacia las limitaciones de la crítica y de sus parámetros fosilizados: *a mí se me hace que esta distinción taxativa entre dos maneras de escribir no se funda tanto en las razones o los logros del autor como en la comodidad del que lee*¹⁰⁰³.

problema no consiste solamente en reemplazar toda una serie de imágenes del mundo, sino, como dice Morelli, en ir más allá de las imágenes mismas, ingresar al orden de las puras coordenadas. Aquí es donde intervienen las figuras.

Carlos Fuentes. (1992) "Rayuela: la novela como caja de Pandora" en: *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.*, pp. 703-706.

En cuanto a Vargas Llosa me refiero a "La trompeta de Deyá", la tardía semblanza y que después aparece paradójicamente como supuesto homenaje y prólogo a la publicación de *Cuentos completos* para ediciones Alfaguara.

Cito estos casos porque el reconocido nombre del autor, crítico o escritor, por sí solo se pone en patente evidencia cuando sus propias argumentaciones sólo delatan una reacción visceral de índole personal contra Cortázar y en sus textos derivan a forzosas interpretaciones del tipo como aquí Cortázar explicita:

A mí me han explicado críticamente ciertos cuentos míos de una manera que no tiene absolutamente nada que ver, no ya con lo que quise hacer, sino con lo que creo que es el contenido del cuento.

Pero en un nivel inteligente, como es el caso de esta mujer que te menciono y en el de Luchting, por ejemplo, es agradable para un escritor que le muestren cosas que él mismo no ha visto en sus cuentos.*

* se refiere a Emma Speratti Piñero.

Omar Prego Gadea y Julio Cortázar. (1997). *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara. p. 160.

¹⁰⁰¹ Al menos no se cumple el ajuste de una crítica, como la que Cortázar mismo practica y en donde la *eficacia del humor como arma literaria* es determinante: *demoler es una forma de construir, o por lo menos, de preparar el camino.*

Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Op. cit.*, p. 67.

¹⁰⁰² Entre los más memorables:

Cfr. Julio Cortázar. (1992b). "Noticias de los Funes" en: *Último Round*. tomo I. México: Siglo XXI Editores. pp. 120-122.

Cfr. Julio Cortázar. (2006^a). "La agarrada a patadas o el despertar de los monstruos o más sobre dados y ratitas o la respuesta del involuntario responsable: precisiones necesarias a Juan Carlos Curutchet, a Félix Grande y al pugilista del «Escarabajo de oro» en: *Obra crítica. Obras completas. Op. cit.* pp. 480-488.

¹⁰⁰³ *Cfr.* Julio Cortázar. (1986). "Del sentimiento de no estar del todo" *Op. cit.* p.25.

Lo que aquí sigue más lo precisa:

En tanto lector, tiene pleno derecho de preferir uno u otro vehículo, optar por una participación o por una reflexión. Sin embargo, debería abstenerse de criticar la novela en nombre del cuento (o a la inversa si hubiera alguien tentado de hacerlo).

En “Algunos aspectos del cuento”¹⁰⁰⁴ Cortázar cifra en las nociones de *significación, de intensidad y de tensión*¹⁰⁰⁵, las constantes o elementos invariables que estructuran un cuento. Además, cuando hace un recuento personal sobre los cuentos que le son entrañables señala: *todos ellos [...] son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota*¹⁰⁰⁶. Y añade enseguida un aspecto central sobre la noción de cuento que explicita la tentativa inmanente de Cortázar por originar una *antropofanía: un cuento [...] contiene esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana*¹⁰⁰⁷.

Sin embargo, es en las *Conversaciones con Cortázar*¹⁰⁰⁸ donde si bien él le da la razón a González Bermejo respecto al *contenido humano*¹⁰⁰⁹ de sus personajes previos a “El perseguidor”¹⁰¹⁰ también

¹⁰⁰⁴ Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento” *Op. cit.*

¹⁰⁰⁵ Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento” *Op. cit.* p. 375.

¹⁰⁰⁶ Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento” *Op. cit.* p. 378. Paralelamente señala: *un cuento es significativo cuando [...] va mucho más de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta.*

Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento” *Op. cit.* p.376.

¹⁰⁰⁷ Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento” *Op. cit.*, p. 378.

¹⁰⁰⁸ Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, pp. 11-12.

¹⁰⁰⁹ *Es posible que yo haya hecho demasiado tajante esa especie de cambio de dirección [...] a partir de “El perseguidor”. De ninguna manera me parece que los cuentos fantásticos anteriores no tengan un contenido humano, no sean una tentativa de mostración de destinos individuales y sólo meras figuras retóricas, destinadas a jugar en el mecanismo del cuento. Eso es absolutamente cierto.*

Pero también es cierto que [...] en lo que ponía el acento era el cuento mismo, la situación, el mecanismo fantástico que yo pretendía con ese cuento. [...] En cambio en “El perseguidor”[...] el cuento gira en torno al personaje y no el personaje en torno al cuento.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, pp. 11-12.

¹⁰¹⁰ Este relato es para Cortázar un antes y un después en su escritura. En “Los caminos de un escritor” distingue tres etapas en su escritura: una etapa estética, otra

agrega: *pero si en ese momento, a efectos de conseguir el cuento hubiera tenido que sacrificar parcialmente la humanidad de un personaje, creo que lo hubiera hecho*¹⁰¹¹. Este cambio de viraje o golpe de timón del territorio del cuento por el de la novela Cortázar lo recupera en la carta a Emma Speratti antes señalada: *una necesidad [...] insuperable de hacer frente a otra visión de la realidad o la irrealidad en que estamos metidos*¹⁰¹². Y agrega: *[La novela es] mucho menos refinada y perfecta que el cuento, pero el único medio inventado hasta hoy para mostrar un avance paulatino en cualquier forma de la realidad*¹⁰¹³.

Así pues *Los premios* encarna esa *necesidad de inmediatez humana*¹⁰¹⁴ que por primera vez Cortázar edita y muestra en una novela: *quienes la hayan leído encontrarán la prueba de ese cambio. [...] Los elementos insólitos, si no fantásticos, abundan [...] pero están [...] al servicio de un drama centrado en lo humano*¹⁰¹⁵. Asimismo

metafísica y finalmente una histórica. Es en paso de la primera a la segunda etapa que Cortázar sitúa a “El perseguidor” —perteneciente a la colección de relatos *Las armas secretas* (1959)— y señala: *sobre todo “El perseguidor” [...], lo fantástico desaparecía por completo para ceder lugar a situaciones que a falta de mejor nombre llamaré habituales. Sin darme yo cuenta algo en mí estaba cumpliendo una primera salida de ese mundo egocéntrico y estético en que me había movido hasta entonces; los personajes empezaban a respirar por su cuenta en vez de ser meros pretextos para la acción fantástica.*

Cfr. Julio Cortázar. (2006^a). “Los caminos de un escritor” en: *Obra crítica. Obras completas*. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores. Edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri. Prólogo de Saúl Sosnowski. pp. 640 y 642. Este ensayo forma parte de sus conversaciones con los estudiantes de la Universidad de Berkeley en 1980.

¹⁰¹¹ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, p. 12.

¹⁰¹² Julio Cortázar. (2000). “Carta a Emma Speratti Piñero (27 / octubre / 1961)” en: *Cartas*. Tomo I. México: Editorial Alfaguara. p. 456.

¹⁰¹³ Julio Cortázar. (2000). “Carta a Emma Speratti Piñero (27 / octubre / 1961)” *Ibidem*. p. 456.

¹⁰¹⁴ Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” *Op. cit.*, p. 289.

¹⁰¹⁵ Julio Cortázar. (2006^a). “Los caminos de un escritor” en: *Obra crítica. Obras completas*. tomo VI. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores.

aunque en “Los caminos de un escritor” Cortázar constata que el propósito deliberado¹⁰¹⁶ de *Los premios* fue meramente exponer¹⁰¹⁷ y vale decir, *exponerse* mediante este ejercicio de escritura que le era nuevo, me parece que a su vez siempre fue inherente lo que el epígrafe¹⁰¹⁸ que gobierna la novela de *Los premios* vuelve patente y que también en “Los caminos de un escritor” Cortázar confirma:

*Hoy comprendo que no me di cuenta de lo que realmente estaba buscando: entrar de una vez en un mundo literario esencialmente humano, mezclarme con mis personajes, vivir con ellos, sentirlos como mis prójimos.*¹⁰¹⁹

(Cortázar: 2006^a, p. 643)

La poética de Cortázar es existencial porque es una incesante tentativa por *hacer de la literatura [...] el modo verbal del ser del hombre*¹⁰²⁰. Pero Cortázar advierte: *sin poseerse no había posesión de la otredad, ¿y quién se poseía de veras?*¹⁰²¹ Es en el ejercicio de la escritura que

Edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri. Prólogo de Saúl Sosnowski. p. 642.

¹⁰¹⁶ *Me acuerdo de que cuando decidí intentar esa novela, mi propósito deliberado fue el de verificar si un cuentista era capaz de cambiar su esquema de trabajo y manejar a un gran número de personajes en vez de los muy pocos que aparecen en los cuentos.*

Julio Cortázar. (2006^a). “Los caminos de un escritor”, *Ibidem.*, p. 642.

¹⁰¹⁷ *Mostrar* en sus dos acepciones ya vistas en este documento.

¹⁰¹⁸ El epígrafe es el siguiente extracto de *El Idiota* de Dostoievski: *¿Qué hace un autor con la gente vulgar, cómo ponerla ante sus lectores y cómo volverla interesante? Es imposible dejarla siempre fuera de la ficción, pues la gente vulgar es en todos los momentos la llave y el punto esencial en la cadena de asuntos humanos; si la suprimimos se pierde toda probabilidad de verdad.*

Julio Cortázar. (1976). *Los premios*. *Op. cit.*, p. 9.

¹⁰¹⁹ Julio Cortázar. (2006^a). “Los caminos de un escritor”, *Op. cit.* p. 643.

¹⁰²⁰ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op. cit.* p. 67.

¹⁰²¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 22, *Op. cit.* p. 109.

Acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79, *Op. cit.* p. 413.

Cortázar se origina¹⁰²² y efectúa en sí mismo el *encuentro necesario*¹⁰²³ de su *condición humana* con su *condición de artista*. Sólo entonces, después de la vivencia de este itinerario, de esta confrontación por la escritura, se origina *un hombre nuevo, el gran reconciliado*¹⁰²⁴:

De mi país se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad.

(Cortázar: 1989, p. 272)

En efecto, en la escritura de Cortázar “*la acción existencial es circular, regresa al hombre y se cumple por el hombre, para hacerlo más*”¹⁰²⁵. Así pues, Cortázar sitúa en la novela moderna el territorio propicio y específico, su punto de partida para acceder a una *antropofanía*:

Digo, entonces, que la presencia inequívoca de la novela en nuestro tiempo, obedece a que es el instrumento verbal

¹⁰²² Cfr. He expuesto ya a mediados de este documento *dos formas originarias*: una de ellas, es la *extraña autocreación del autor por su obra* que Cortázar desarrolla en el capítulo 79 de *Rayuela*.

Asimismo, en “Los caminos del escritor” explica: *Hombre solitario y poco dado a hablar, la escritura era mi único camino natural de conocimiento propio.*

Julio Cortázar. (2006^a). “Los caminos de un escritor”, *Op. cit.* p. 643.

¹⁰²³ La noción de *encuentro del hombre con su reino* para Cortázar implica la *acción existencial* por la que el hombre llega finalmente a una *antropofanía* que lo reconcilia con los seres y las cosas.

Cfr. Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.* p. 128.

Asimismo, en el capítulo 99 de *Rayuela* Etienne reflexiona sobre las teorías de Morelli y anota: *lo que lo hace entrañable es su práctica, la fuerza con que trata de desescribir, como él dice, para ganarse el derecho (ganárselo a todos) de entrar de nuevo con el buen pie en la casa del hombre.* Y luego agrega: *Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 99, *Op. cit.* p. 462.

En cuanto a la *identificación* de las dos condiciones, ya se ha expuesto páginas arriba la noción de *describir* que Cortázar desarrolla en el capítulo 112 de *Rayuela*.

¹⁰²⁴ Julio Cortázar. (1986). “Morelliana, siempre” en: *La vuelta al día en ochenta mundos. Op. cit.* p.207.

¹⁰²⁵ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.* p. 128.

necesario para el apoderamiento del hombre como persona, del hombre viviendo y sintiéndose vivir.

(Cortázar: 2006^a, p. 274)

Esta *poética existencial*¹⁰²⁶ que en Cortázar es ese *apoderamiento* en la escritura del *hombre como persona*, se cumple auténticamente en un *reconocimiento*, que en Cortázar es un *re-co-nacimiento* del otro en uno mismo. En *Cuaderno de bitácora* anota: *Nada tengo que enseñar a mi lector. Mi lector soy yo mismo, en el acto de tomar conciencia o inconsciencia.*¹⁰²⁷ Otra anotación: en la voz narrativa en tercera persona con la que Cortázar se acompaña a sí mismo siendo *testigo*¹⁰²⁸ de las imágenes fotográficas de *Buenos Aires*, *Buenos Aires* afirma: *tuvo que participar de ese misterioso tráfico de la sangre que fluye en las venas del uno para correr en las del otro, en las de todos los otros.*¹⁰²⁹ En suma, es la asunción del otro, en uno mismo.

¹⁰²⁶ En páginas anteriores se ha mostrado cómo Cortázar hacía uso de esta noción que luego reemplaza por la noción de *antropofanía*.

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op.cit.*, p.96.

¹⁰²⁷ Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. en: *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos. p. 508.

¹⁰²⁸ Cfr. Julio Cortázar y Alicia D'Amico- Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Texto de Julio Cortázar; fotos de Alicia D'Amico y Sara Facio; diagramación Óscar C. Mata, p. 19.

¹⁰²⁹ Julio Cortázar y Alicia D'Amico- Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires. Ibidem*. pp.22-23.

1.5 ARTES COMBINATORIAS: SU CRISTALIZACIÓN EN LA NATURALEZA FRAGMENTARIA DE *RAYUELA*

Esta incesante necesidad de Cortázar por una escritura que *supone la búsqueda de un lenguaje que sea el hombre en vez de —meramente— expresarlo*¹⁰³⁰ encarna en *Rayuela*. Es fundamental poner de relieve su origen acumulativo y su naturaleza fragmentaria¹⁰³¹: *al principio fueron papelitos que había ido escribiendo de diferentes modos, en diferentes momentos y después todo se ajustó y se combinó*¹⁰³².

Rayuela es la tentativa central de Cortázar que abraza simultáneamente las formas aparentes¹⁰³³ del cuento y la novela:

*Puesto que la actitud central sigue siendo la misma y lo único disímil son las perspectivas en que se sitúa el autor para multiplicar sus posibilidades intersticiales. Rayuela es de alguna manera la filosofía de mis cuentos, una indagación sobre lo que determinó a lo largo de muchos años su materia y su impulso*¹⁰³⁴.

(Cortázar: 1986, p. 25)

Esta propuesta que planteo no debe entenderse como una falta de diferenciación de Cortázar entre el cuento y la novela. En “Algunos

¹⁰³⁰ Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” *Op. cit.*, p. 289.

¹⁰³¹ Desde 1952, paralelamente a otros textos, había ido acumulando fragmentos, notas, imágenes de Buenos Aires o de París [...]. Sólo sé que un día todo se aglutinó en un vasto proyecto informe, del que sólo entendí una cosa: que ahí estaba ese balance necesario, que sobre todo era una búsqueda. Sin darme demasiado cuenta, estaba escribiendo *Rayuela*.

Julio Cortázar. (2006^a). “Los caminos de un escritor”, *Op. cit.* p. 643.

¹⁰³² Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, p. 71.

¹⁰³³ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op. cit.* p. 91.

¹⁰³⁴ Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo” *Op. cit.* p.25.

aspectos del cuento¹⁰³⁵ distingue minuciosamente su *toma de posición* y su *enfoque del problema* respecto a la naturaleza del cuento; alude a que se le suele definir por comparación diferencial con la novela; e ilustra los procedimientos de escritura de cada uno. Y agrega: *la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida que una película es en principio un orden abierto, novelesco*¹⁰³⁶.

Cortázar pues, hace de la novela un *orden abierto*¹⁰³⁷ que procede acumulativamente. En contraste, Cortázar concibe el cuento sólo como un orden cerrado: *alguna vez lo he comparado con una esfera; es algo que tiene un ciclo perfecto e implacable; [...] la esfera tiene que cerrarse*¹⁰³⁸.

¹⁰³⁵ Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento” *Op. cit.* pp. 371 y 374.

¹⁰³⁶ Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento” *Ibidem.*, p. 374.

¹⁰³⁷ En el capítulo 79 de *Rayuela* expone esta tentativa puntualmente: *Como todas las criaturas de 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. [...]*

Una narrativa [...] que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla como antinovela porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, pp. 412-413.

¹⁰³⁸ Aquí transcribo la cita completa: *Es algo que empieza y termina satisfactoriamente como la esfera en que ninguna molécula puede estar fuera de sus límites precisos. Un cuento puede mostrar una situación y tener un interés anecdótico pero para mí no es suficiente; la esfera tiene que cerrarse. Lo que no quiere decir que niegue la posibilidad de cuentos admirables —como alguno de Katherine Mansfield— que no responde a mi noción de cuento pero que me gustan mucho; simplemente yo no lo hubiera escrito así*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, p. 29.

En la siguiente referencia alude al cuento en sentido planetario o atómico:
Cfr. Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento” *Op. cit.* p. 377.

Veamos cómo Cortázar caracteriza analógicamente los criterios selectivos de un cuentista o un fotógrafo para lograr una obra de calidad:

Se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento.

(Cortázar: 2006^a, p. 374)

Me parece que en este carácter *excepcional*¹⁰³⁹ que hace un cuento entrañable —y que Cortázar ha distinguido en este documento páginas atrás, así como en la anterior referencia—, se aglutina la tentativa de lo que Cortázar logra en *Rayuela* con las posibilidades que el género novela¹⁰⁴⁰ le ofrece.

¹⁰³⁹ Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento” *Ibidem*. p. 377

¹⁰⁴⁰ En el capítulo 79 se señala: *provocar, asumir un texto [...] antinovelístico (aunque no antinovelesco). Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera, pero recordando el consejo gidiano, ne jamais profiter de l'élan acquis.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, p. 412.

En su conclusión sobre los aportes del escritor existencial (en contrapartida de los efectuados por el escritor poetista) alude a cómo los primeros logran una escritura cuyas *formas de la acción [...] incorporan a la experiencia del hombre participaciones no ya separables de la vida que a cada uno toca vivir.* Cortázar apuesta por esta participación, pero sin detrimento de la otra, y además aclara: *Para permitir esta participación, el escritor existencial ha respetado las formas verbales, el género novela. [...] Pero su acondicionamiento no es un signo de resignación al modo del escritor tradicional, y sí criterio docente, esperanza de desencadenar en torno a su obra la batalla existencial, a la espera del tiempo en que le será dado acercarse de lleno al poetismo.*

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.* pp. 127-128.

En otras palabras, *Rayuela* es en cierto modo la culminación de la poética del cuento de Cortázar, en la medida que cada capítulo es redonda y esféricamente independiente, e incluso, cuando en algunos casos el capítulo es simultáneo a otros¹⁰⁴¹, o irrumpe desde una perspectiva asimétrica hacia la situación narrada en otro capítulo¹⁰⁴²; aun así, cada capítulo conserva su definitiva redondez en medio de la *agitación molecular del drama*¹⁰⁴³ de la novela:

Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que [...] la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total. [...] Pero [...] Morelli [...] más bien parecía buscar una cristalización que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas el desorden mismo [...].

(Cortázar: 2004, C. 109, p. 492)

Rayuela es la muestra que ya dilucida Cortázar en “Situación de la novela”: *la novela es una mano que tiene la esfera humana entre los dedos, la mueve y hace girar. [...] La novela quiere llegar al centro de la esfera, alcanzar la esfericidad, y no puede hacerlo con sus recursos propios [...]*¹⁰⁴⁴.

¹⁰⁴¹ Me refiero al capítulo 23 y la serie de los capítulos 24 a 28.

¹⁰⁴² Me refiero al capítulo 55 de la lectura lineal que en la lectura salteada se narra asimétricamente en los capítulos 129 y 133.

¹⁰⁴³ Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. en: *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos. p. 511.

¹⁰⁴⁴ Esta es mi propuesta. Pero en esta referencia Cortázar alude además, a la *vía poética de acceso*, que veremos en el capítulo siguiente.

Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” *Op. cit.*, pp. 274-275.

Rayuela apela en el capítulo 79 a una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, catalizadora de nociones confusas y mal entendidas¹⁰⁴⁵. Es decir, el tiempo y el espacio de los capítulos narrativos de *Rayuela* acatan la consigna que Cortázar atribuye al cuento: *tienen que estar como condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa apertura a que me refería antes*¹⁰⁴⁶.

En definitiva, es el capítulo 109 de *Rayuela* el que efectúa el arte combinatoria que mengua lo literario de la novela¹⁰⁴⁷ al equilibrarlo —o al catalizarlo— con la capacidad de condensación que tienen, según hemos visto, una fotografía o un cuento de gran calidad¹⁰⁴⁸. En este capítulo Cortázar muestra cómo la *aprehensión analógica del ser*¹⁰⁴⁹—que él había determinado en *Teoría del túnel* y en *Imagen de John Keats*¹⁰⁵⁰— es la base epistemológica de la condición humana y en específico, de su obra literaria. El capítulo 109 de *Rayuela* fundamenta las *incoherencias narrativas*¹⁰⁵¹ del libro que

¹⁰⁴⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, p. 413

¹⁰⁴⁶ Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento” *Op. cit.* p. 375.

¹⁰⁴⁷ Anoto aquí tres referencias centrales para la argumentación antes hecha:

En las conclusiones a su poética antropológica Cortázar distingue los recursos de Flaubert y Malraux: *Entre la muerte de Emma Bovary y su lector se interpone la Literatura; de la muerte de Kyo nos separa una menor distancia, apenas ya la distancia de un hombre a otro.*

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, pp. 127-128.

En el capítulo 79 se señala: *provocar, asumir un texto [...] antinovélistico (aunque no antinovélesco).*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, p. 412.

En el capítulo en cuestión, el 109, se advierte: *dar coherencia a la serie de fotos para que pasaran a ser cine [...] significa rellenar con literatura, presunciones, hipótesis e invenciones los hiatos entre una y otra foto.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Ibidem.*, p. 491.

¹⁰⁴⁸ Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento” *Op. cit.* p. 374.

¹⁰⁴⁹ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, p. 134.

¹⁰⁵⁰ Y que en las páginas iniciales del presente documento se ha expuesto.

¹⁰⁵¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 491.

planea Morelli en una razón epistemológica: *la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía*¹⁰⁵². Y agrega: *al final queda un álbum de fotos, de instantes fijos; jamás el devenir realizándose ante nosotros*¹⁰⁵³.

En este capítulo —lo digo desde ahora para desarrollarlo en el capítulo siguiente de esta tesis— aparecen nociones vertebrales para situar en Cortázar una poética de la imagen. En él están presentes las nociones de *vivencia*, de *figura*, de *imago mundis*¹⁰⁵⁴, de *cristalización*, de *hiato*, de *fragmento*, y además, aquí aparecen también los recursos

¹⁰⁵² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 491.

¹⁰⁵³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Ibidem.*, p. 491.

¹⁰⁵⁴ Pese a que toda la crítica literaria siempre “corrigió” esta supuesta fe de erratas, Cortázar y su editor de cabecera, Francisco Porrúa, nunca lo hicieron, porque no hay tal. Basta cotejar la relación epistolar que mantienen durante la preparación de *Rayuela*, y que comienza en el verano de 1960 y termina, el 26 de julio de 1963 con la recepción del paquete postal que contiene *Rayubla*, para verificar la estricta vigilancia editorial que Cortázar pone no sólo al cuidado tipográfico, sino al libro como objeto, centralmente a los aspectos visuales. En 1965 se edita la segunda edición en Sudamericana corregida por el autor. Y la noción de *imago mundis* se conserva. Éste es uno de los criterios de selección de la edición de Ayacucho que empleo en esta tesis, porque en la nota de “Criterio de edición” advierte que se basan en dicha edición. Además, por contraste, cuando Cortázar sí se refiere al término *imago mundi* lo emplea como tal: en *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, transcribe la cita de Mircea Eliade en la que define la noción de mandala del modo que sigue: *es a la vez imago mundi y panteón*.

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. en: *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos. p. 480.

Finalmente, el guiño de Cortázar a la crítica fue la mejor respuesta cuando nombra en 1967, al primero de sus libros-almanaque, *La vuelta al día en ochenta mundos*, incluido el expreso homenaje que al interior del libro hace a varios Julios, entre ellos a Verne.

Es quizá *Último round* el que contiene dos breves textos que refieren verídicamente a dos críticos de su obra, y que Cortázar en estos casos, les responde a uno desde el humor y a otro, con mayor ironía.

Cfr. Julio Cortázar. (1992b). “Noticias de los Funes” en: *Último Round*. tomo I. México: Siglo XXI Editores. pp. 120-122.

Cfr. Julio Cortázar. (1989). “Pida la palabra pero tenga cuidado” en: *Último Round*. tomo II. México: Siglo XXI Editores. p. 150.

más significativos con que Cortázar encarna sus *figuras*: el *calidoscopio*, los *puentes*, los *dibujos*, el *tapiz* y el *álbum de fotos*.

En la entrevista con González Bermejo, Cortázar sostiene: *la literatura como juego me parece el más serio de todos*¹⁰⁵⁵ y la sitúa, junto con las artes como la *expresión más alta, más desesperada (sin dar a esta palabra un valor negativo)*¹⁰⁵⁶. Pero a estas alturas del desarrollo de este capítulo queda claro que la noción literaria en Cortázar no obedece a una razón estética sino a una necesidad de la escritura por alcanzar la *inmediatez humana*¹⁰⁵⁷. Y que *Rayuela*, entre todas sus obras, es la *expresión más alta* de este *juego*¹⁰⁵⁸ vivencial, que en Cortázar es la vida misma:

No puedo ni quiero renunciar a esa intelectualidad en la medida que pueda entroncarla con la vida, hacerla latir a cada palabra y a cada idea. [...] No puedo ni debo renunciar a lo que sé por una especie de prejuicio a favor de lo que meramente vivo. El problema está en multiplicar las artes combinatorias, conseguir aperturas.

(Harss: 1992, p. 702)

¹⁰⁵⁵ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, p. 50.

¹⁰⁵⁶ Ernesto González Bermejo. (1978). *Ibidem.*, p. 50.

¹⁰⁵⁷ Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” *Op. cit.*, p. 289.

¹⁰⁵⁸ *Me aburre argumentar a posteriori que a lo largo de esa dialéctica mágica un hombre-niño está luchando por rematar el juego de su vida. Porque un juego, bien mirado, ¿no es un proceso que parte de una descolocación para llegar a una colocación, a un emplazamiento —gol, jaque mate, piedra libre? ¿No es el cumplimiento de una ceremonia que marcha hacia la fijación final que la corona?*

Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo” *Op. cit.* p. 21.

Este problema por conseguir aperturas es un reto esclarecido que ya expone Cortázar en la epístola a Emma Speratti¹⁰⁵⁹ cuando le anuncia: *mi próxima novela le probará [...] que me hacía falta el puente de Los premios para pisar firme en este nuevo territorio*¹⁰⁶⁰.

En suma, lo que Cortázar le manifiesta en esta epístola a Emma Speratti es la tentativa teórica que corporeiza en *Rayuela*. Es ahí donde Cortázar *expone* y *se expone*, en el doble sentido ya visto del verbo, como *muestra* y como *riesgo*¹⁰⁶¹. Lo que hace Cortázar con *Rayuela* es potenciar el lenguaje multiplicando esas *artes combinatorias*. *Rayuela* es pues la concreción de la obra como una manifestación poética total, que abraza simultáneamente formas aparentes como el poema, el teatro, la narración¹⁰⁶² sobre la que Cortázar se refiere en *Teoría del túnel*¹⁰⁶³ (1947), y que junto con *Diario de Andrés Fava*¹⁰⁶⁴ (1950) e *Imagen de John Keats*¹⁰⁶⁵ (1951-1952), hemos dicho ya, constituyen las prospectivas y la preceptiva para realizar específicamente esta antinovela, y que hace de *Rayuela*, en ella misma, una poética de la escritura.

1.6 RAYUELA, LA MÁS HONDA DE LAS APERTURAS

¹⁰⁵⁹ Cfr. Julio Cortázar. (2000). “Carta a Emma Speratti Piñero (27 / octubre / 1961)” en: *Cartas. Op. cit.*, pp. 456-457.

¹⁰⁶⁰ Julio Cortázar. (2000). “Carta a Emma Speratti Piñero (27 / octubre / 1961)” en: *Cartas. Ibidem.*, p. 456.

¹⁰⁶¹ La noción de *muestra* en dos de sus acepciones: como *señal y prueba*; y como *riesgo, que es posibilidad contingente pero también es raíz de la invención*.

¹⁰⁶² Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op.cit.*, p. 91.

¹⁰⁶³ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op.cit.*

¹⁰⁶⁴ Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. pp. 22, 75, 109.

¹⁰⁶⁵ Cfr. Julio Cortázar. (1996). “Analogía” en: *Imagen de John Keats*. México D.F.: Ed. Alfaguara. pp. 514-516.

Rayuela encarna la más honda de esas *aperturas*. Puntualmente Cortázar desde las primeras entrevistas que sostuvo —como en la de Harss, anteriormente referida, así como en las posteriores—, explicita lúcidamente que la *tentativa de dinamitar la razón excesivamente intelectual o intelectualizada [...] de hacer volar en pedazos el instrumento mismo de la razón, que es el lenguaje; de buscar un lenguaje nuevo*¹⁰⁶⁶ lo efectúa teniendo plena conciencia de que estaba combatiendo a un enemigo con sus propias armas. Pero es que el escritor no tiene otras¹⁰⁶⁷, justifica Cortázar en la entrevista con González Bermejo; y entonces resuelve: *Siempre supe perfectamente bien eso. Por eso Rayuela está construida sobre diferentes plataformas, aunque eso no se vea siempre con claridad en el libro*¹⁰⁶⁸.

Una de estas plataformas fundamentales es el capítulo 145 de *Rayuela*: es un fragmento del *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz que justifica y da sentido pleno a cómo la tentativa de Cortázar es una *obra abierta* que se edifica a base de la combinatoria de *capítulos sueltos* que narran espasmódicamente, *es decir que* —análogos a la aprehensión de la realidad— *no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados*¹⁰⁶⁹:

Esas, pues son las fundamentales, capitales y filosóficas razones que me indujeron a edificar la obra sobre la base de partes sueltas —conceptuando la obra como una partícula de la obra— y tratando al hombre como una fusión de partes de

¹⁰⁶⁶ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, p. 63.

¹⁰⁶⁷ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Ibidem.*, p. 63.

¹⁰⁶⁸ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Ibidem.*, p. 63.

¹⁰⁶⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 491.

cuerpo y partes de alma —mientras a la Humanidad entera la trato como a un mezclado de partes.

(Cortázar: 2004, C. 145, p. 571)

De ahí pues que es fundamental anotar que Cortázar hace patente que los textos originarios de *Rayuela* participaban más de la naturaleza condensada de un relato, pero *bruscamente empezaron a encontrar su lugar en una novela*¹⁰⁷⁰. Por ejemplo, respecto al capítulo 41 comenta: *podía haber sido un cuento; como situación se me dio como se me dan a mí las situaciones del cuento*¹⁰⁷¹. De igual modo lo manifiesta en relación al capítulo 8 y al capítulo 132: *existían ya diversos textos breves (como los que dieron luego los capítulos 8 y 132) que estaban buscando aglutinarse en torno a un relato*¹⁰⁷².

No obstante, en la nota de presentación al capítulo suprimido¹⁰⁷³ de *Rayuela*, —el que inicialmente era el capítulo 126 o que luego se

¹⁰⁷⁰ Julio Cortázar. (2006^a). “Los caminos de un escritor”, *Ibidem*. p. 643.

¹⁰⁷¹ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, p. 72.

¹⁰⁷² Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). pp. 387-398. La página que aquí se cita es la 387.

¹⁰⁷³ En correspondencia al homenaje que la *Revista Iberoamericana* dirigida por Alfredo Roggiano le hace a diez años de la edición de *Rayuela*, Cortázar redacta una “Nota de presentación” y entrega para su publicación este *capítulo suprimido (el126)* hasta entonces inédito: *Hoy que Rayuela acaba de cumplir un decenio, y que Alfredo Roggiano y su admirable revista nos hacen a ella y a mí un tan generoso regalo de cumpleaños, me ha parecido justo agradecer con estas páginas, que nada pueden agregar (ni quitar, espero) a un libro que me contiene tal y como fui en ese tiempo de ruptura, de búsqueda, de pájaros.*

Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto”, *Ibidem*. p. 388.

daría en llamar “La araña” porque así lo anota en su *Cuaderno de bitácora*¹⁰⁷⁴—, Cortázar asume categóricamente:

Rayuela *partió de estas páginas; partió como novela, como voluntad de novela [...]. Sé que escribí de un tirón este capítulo, al que siguió inmediatamente y con la misma violencia el que luego se daría en llamar “del tablón” (41 en el libro).*

(Cortázar: 1973, p. 387)

A modo de acotación anoto que existe otro testimonio de Cortázar que —a diferencia de la cita anterior— legitima al capítulo 41 como el originario: *El primer capítulo que escribí fue el del tablón. En la máquina, la novela empezó allí, en la parte de Buenos Aires*¹⁰⁷⁵. Hay que decir que en su defecto, en esta entrevista tampoco se hace mención del capítulo suprimido.

¹⁰⁷⁴ Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. en: *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos. pp. 469-513.

Cito por esta edición porque de la versión original consultada en la Biblioteca personal de Cortázar en la Fundación J. March sólo me fue posible fotocopiar el estudio crítico de Barrenechea, que aquí abajo refiero, y además hacer mis notas personales para contrastar esta edición de Sudamericana que respeta el formato original del *Cuaderno* en oposición a la que aparece en la edición crítica aquí arriba citada.

Julio Cortázar y Ana María Barrenechea. (1983). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Argentina: Editorial Sudamericana. Edición de Ana María Barrenechea.

¹⁰⁷⁵ Aunque la edición data de 1978, en el “Prefacio” González Bermejo aclara: *Le prometí que ésta sería la última vez. Hace unos buenos siete años que vengo entrevistando a Julio Cortázar, y en los cuatro o cinco encuentros que tuvimos [...] creo haberle exprimido un buen volumen de opiniones sobre su obra, vida y milagros.*

Los textos que aquí se reúnen pertenecen, entonces, a fechas distintas aunque fueron revisados ahora por el propio Cortázar y deben, en consecuencia, considerarse actuales.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, p. 7.

Además, basta cotejar el *Cuaderno de bitácora de Rayuela*¹⁰⁷⁶ donde figura en la página 39 el bosquejo del texto de “La araña” y luego, en la página 41 el boceto de la mujer desnuda y la habitación. Y es en la página 45 donde aparece el bosquejo del capítulo del tablón: en suma, el orden de aparición, según el *Cuaderno*, confiere al capítulo suprimido o 126 la primogenitura frente al capítulo 41, por lo que asume con pleno derecho el título de *piedra fundamental, base de todo el edificio* de *Rayuela* con el que Cortázar lo nombra¹⁰⁷⁷.

Pero, me interesa precisamente que Cortázar dé apertura a la incógnita cuando en la presentación de este texto inédito advierte: *conozco de sobra las trampas de la memoria, pero creo que la historia del “capítulo suprimido” (el 126) es aproximadamente como sigue*¹⁰⁷⁸. Y que sea en esta nota de presentación donde Cortázar dé cuenta de una de esas trampas de la memoria:

Yo no me había dado cuenta, a casi dos años de trabajo, que el final del libro, la noche de Horacio en el manicomio, se cumplía dentro de un simulacro equivalente al de este primer capítulo; también allí alguien tendía hilos de mueble a mueble, de cosa a cosa, en una ceremonia inexplicable como obvia para Oliveira y para mí.

(Cortázar: 1973, pp. 387-388)

¹⁰⁷⁶ Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 474-476.

¹⁰⁷⁷ Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto”. *Op. cit.*, p. 388.

¹⁰⁷⁸ Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto”. *Ibidem.*, p. 388.

Entonces ante la necesidad de eliminar este primer capítulo por su *flagrante paralelismo* con el capítulo 56, Cortázar recurre a la incógnita como último recurso de escritura:

Por eso empecé buscando una posible solución, y al pasar en limpio el borrador suprimí los nombres de Talita y de Traveler, que eran los protagonistas del episodio, pensando que el relativo enigma que así lo rodearía iba a amortiguar el flagrante paralelismo con el capítulo del loquero.

(Cortázar: 1973, p. 388)

Esta anotación contiene a su vez una incógnita más: si se confronta la página 39 del *Cuaderno de bitácora de Rayuela*¹⁰⁷⁹ antes referida, ahí no figuran los nombres de Talita y de Traveler sino que se nombra llana y genéricamente, la mujer y el hombre. Es en la página 43 del *Cuaderno* donde por vez primera se mencionan los nombres de Traveler, Talita y Oliveira, así como en la página 45 del bosquejo sobre el tablón, también ya referida.

Este ejercicio de supresión de los nombres o de resolver los personajes a sus rasgos mínimos hace que aquí lo genérico —la mujer y el hombre— se vuelva una voluntad adánica y edénicamente originaria¹⁰⁸⁰. ¿Pero por qué la voluntad de esta incógnita? En la “Nota

¹⁰⁷⁹ Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 474-475.

¹⁰⁸⁰ *Para terminar: también a mí me gustan esos capítulos de Rayuela que los críticos han coincidido casi siempre en subrayar [...] Y sin embargo no creo que en ellos esté ni por asomo la justificación del libro. [...] Me sumo a los pocos críticos que han querido ver en Rayuela la denuncia imperfecta y desesperada del establishment de la letras, a la vez espejo y pantalla del otro establishment que está haciendo de Adán, cibernética y minuciosamente, lo que delata su nombre apenas se lo lee al revés: nada.*

Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo”. *Op. cit.*, p. 26.
Cfr. C 71 C 132

de presentación...” del capítulo suprimido Cortázar hace patente junto al capítulo mencionado y al capítulo 41, los capítulos 8 y 132¹⁰⁸¹. Una de las peculiaridades del capítulo 8 es que en su escritura combina la cálida intimidad que apela a una segunda persona, —y vos cantabas arrastrándome a cruzar la calle¹⁰⁸² o y ese pez era perfectamente Giotto, te acordás¹⁰⁸³— con la perfecta sucesión neutral de un nosotros implícito en toda la arquitectura verbal que conjuga este capítulo¹⁰⁸⁴.

El capítulo 132 añade el carácter indeterminado del narrador —que al menos en la alteridad de los capítulos posibilita que sea Horacio Oliveira o que sea Morelli—, y agrega además a la neutralidad del *no man's land*¹⁰⁸⁵ de los cafés, la del territorio de los sueños:

Me acuerdo de que debí soñar algo maravilloso y que al final me sentía como expulsado. [...]

¹⁰⁸¹ Puesto que existían ya diversos textos breves (como los que dieron luego los capítulos 8 y 132). Cortázar luego hace referencia a la experiencia de la escritura del capítulo suprimido y del 41: *Hubo así como un primer núcleo en el que se definían las imágenes de Oliveira, de Talita y de Traveler; bruscamente el envión se cortó [...] comprendí que debía dejar todo eso en suspenso, [...] y escribir, partiendo de los breves textos mencionados, toda la parte de París.*

Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto”. *Op. cit.*, p. 387.

¹⁰⁸² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 8. *Op. cit.*, p. 42.

¹⁰⁸³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 8. *Op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁸⁴ Existe una tendencia mayoritaria de la crítica a dar por sentado que los personajes de este capítulo son la Maga y Oliveira. Quizá porque el capítulo 8 guarda una paridad estructural con una de las frases más memorables, y más citadas de *Rayuela* que aparece en el capítulo 1: *Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos*. No obstante, en el contexto referencial de este capítulo primero, se invoca a la Maga, y pese a que textualmente el nombre del narrador del texto aún no aparece, Oliveira es nombrado hasta el capítulo 3, la revelación de otros personajes, como Etienne y Ronald en la aventura del terrón de azúcar, hacen de él y sus acciones, Horacio Oliveira. En contraste, me parece que el capítulo 8 aspira a esa neutralidad análoga a la transparencia de sus peceras.

¹⁰⁸⁵ *Son el territorio neutral para los apátridas del alma [...]. En los cafés me acuerdo de los sueños, un no man's land suscita el otro.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 132. *Op. cit.*, pp. 535-536.

Todo eso tendrá, me imagino, una raíz edénica. Tal vez el Edén, [...] sea la proyección mitopoyética de los buenos ratos fetales que perviven en el inconsciente. De golpe comprendo mejor el espantoso gesto del Adán de Masaccio. Se cubre el rostro para proteger su visión, lo que fue suyo; guarda en esa pequeña noche manual el último paisaje de su paraíso. Y llora (porque el gesto es también el que acompaña el llanto) cuando se da cuenta de que es inútil, que la verdadera condena es eso que ya empieza: el olvido del Edén.

(Cortázar: 2004, C. 132. p. 536)

Y es Morelli el que en el capítulo 71 se cuestiona y también se responde sobre esta razón adánica y edénica¹⁰⁸⁶. ¿Pero por qué la necesidad de esta incógnita que origina el espacio en blanco o la neutralidad genérica y pronominal? Porque nos incluye: *así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia del novelista*, en el mismo momento y en la misma forma¹⁰⁸⁷—justifica el capítulo 79 de *Rayuela*.

Y es que en la página 49 del *Cuaderno de bitácora* Cortázar ya se pregunta: *¿Por qué no escribir un capítulo o pasaje dejando en*

¹⁰⁸⁶ ¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia. Complejo de la Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam [...]. Detrás de todo eso (siempre es detrás, hay que convencerse de que es la idea clave del pensamiento moderno) el Paraíso [...]. 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.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 71. *Ibidem.*, pp. 393 y 395.

¹⁰⁸⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Ibidem.*, p. 413.

blanco el nombre del personaje? El lector aplicará el que le parezca¹⁰⁸⁸. Y en la página 51 anota: *Pasajes eróticos sin nombres*¹⁰⁸⁹.

El lector del “capítulo suprimido” (el 126) o “La araña” publicado en 1973 por *Revista Iberoamericana*¹⁰⁹⁰ bajo este formato proyectado, constata que la *incógnita* antes expuesta por Cortázar queda postreramente despejada ahí.

Es entonces que la noción de *incógnita* —que ha venido gobernando en esta exposición de mis ideas— cobra valor en todas sus acepciones: es enigma, es interrogación, es confidencia.

En suma, es la tentativa existencial de mostrar *al hombre como una incógnita*¹⁰⁹¹. Entonces y sólo entonces, es con la supresión no solamente de todos los nombres sino del “capítulo suprimido” (el 126) o “La araña” que este capítulo cobra *sentido* en el cuerpo de *Rayuela*:

El libro debía ser como esos dibujos [...] de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura. Pero a veces las líneas ausentes eran las más importantes.

¹⁰⁸⁸ Me parece fundamental que esta interrogante surge en el contexto de esta página del *Cuaderno* en que Cortázar también delimita el diseño “intercambiable” del libro análogo a Mallarmé y a esquemas musicales; sitúa la noción de amor, remitiéndose a la tentativa ya efectuada en Gabriel Medrano, personaje de *Los premios*; y delimita el sentido de la *otredad* (e incluso de su noción de *piEDAD* que aquí en el *Cuaderno* se perfila) con base en una cita de Mauriac.

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 478.

¹⁰⁸⁹ Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 479.

¹⁰⁹⁰ Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” *Op. cit.*, pp. 387-398.

¹⁰⁹¹ Aquí Cortázar introduce al lector en los prolegómenos de la novela existencial. Efectúa una comparación entre las razones de ser del “héroe” para un escritor *poetista* y para un escritor existencial.

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op. cit.* p. 112.

(Cortázar: 2004, C. 109, p. 492)

Quizá por eso, en el cuerpo de *Rayuela* el “capítulo suprimido” hace acto de presencia meramente como un esbozo de escritura de Morelli del que se sienta constancia en el capítulo 115:

Y a esto debía agregarse una nota bastante confusa, donde Morelli tramaba un episodio en el que dejaría en blanco el nombre de los personajes, para que en cada caso esa supuesta abstracción se resolviera obligadamente en una atribución hipotética.

(Cortázar: 2004, C. 115, p. 502)

Es además, el capítulo 115 de *Rayuela* donde Cortázar legitima la noción de *extrapolación*¹⁰⁹². Expuesta previamente la noción de *novela* y la de los *personajes*¹⁰⁹³, sólo a partir de la noción de *extrapolación* podemos *entender*¹⁰⁹⁴ el sentido auténtico del *lector cómplice*: *hay como una extrapolación mediante la cual ellos [los personajes] saltan hacia nosotros, o nosotros hacia ellos. El K. de Kafka se llama como su lector, o al revés*¹⁰⁹⁵. Así pues, el sentido del *hombre como una incógnita* en la escritura de Cortázar sólo se resuelve si se cumple en el otro:

¹⁰⁹² En el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* Cortázar anota: *Extrapolación (palabra que no existe en español oh, oh!)*

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 490.

¹⁰⁹³ Ya se ha referido esta delimitación al inicio de este capítulo: *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 éstos dejan de ser personajes para volverse personas.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 115. *Op.cit.*, p. 502.

¹⁰⁹⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 18. *Op.cit.*, pp. 81-83.

¹⁰⁹⁵ El agregado entre corchetes es mío.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 115. *Ibidem.*, p. 502.

La verdadera otredad hecha de delicados contactos, de maravillosos ajustes con el mundo, no podía cumplirse desde un solo término, a la mano tendida debía responder otra mano desde el afuera, desde lo otro.

(Cortázar: 2004, C. 22, p. 109)

Finalmente es en “Morelliana siempre”¹⁰⁹⁶ donde Cortázar apela directamente al lector; apuesta por la complicidad y repele la postura hedónica¹⁰⁹⁷:

Y yo escupo en la cara del que venga a decirme que ama a Miguel Ángel o a E.E. Cummings sin probarme que por lo menos en una hora extrema ha sido ese amor, ha sido también el otro, ha mirado con él desde su mirada y ha aprendido a mirar como él hacia la apertura infinita que espera y reclama.

(Cortázar: 1986, p. 208)

Aquí trata de manera irrepetible la experiencia vital y la experiencia poética de la escritura, que en Cortázar son una y la misma cosa: acontecer en una *antropofanía*. Que sean pues estas páginas la *apertura* para entender la tentativa de una escritura, la de Cortázar, que la potencia y posibilita.

¹⁰⁹⁶ Julio Cortázar. (1986). “Morelliana, siempre” *Op.cit.*, pp.207-208.

¹⁰⁹⁷ *Detesto al lector que ha pagado por su libro, al espectador que ha comprado su butaca y que a partir de allí aprovecha el blando almohadón del goce hedónico o la admiración por el genio.*

Julio Cortázar. (1986). “Morelliana, siempre”, *Ibidem*. p. 208

SECCIÓN B/ PARTE III
Capítulo 2
HACIA UNA POÉTICA DE LA IMAGEN

*No tenés suficiente fantasía.
No te tirás a fondo en la analogía.
(Cuaderno de bitácora de Rayuela)*

*Todo podía ser significativo siempre que se lo extrapolara,
hinevitable hextrapolación a la hora metafísica,
siempre fiel a la cita ese vocablo cadencioso.
(Capítulo 48, Rayuela)*

*Así empezaré a abrazar la creación desde
su verdadera base analógica, romperé el tiempo-espacio
que es un invento plagado de defectos
(C. XVII, Los premios)*

*Por eso la novela que imagino debería traducir la cólera
en sordina, sin que nada en apariencia la indicara.
Que el lector supiera (cuando de las situaciones se desgajara
por analogía, mi triste, vana rabia subecuatorial) que ése es
el tema y la razón de ser del relato.
(Diario de Andrés Fava)*

*Pensé en los Vigil con fría atención. [...] Era capaz de
aislarlos, [...] hacer de ellos imágenes recortadas. [...]
Yo pensaba sin palabras, yo era también ellos y entonces
me bastaba sentirme para penetrar profundamente en su manera de ser.
(Divertimento)*



2.1 RECURSOS DE CORTÁZAR PARA SU NOVELA: VÍA POÉTICA DE ACCESO, DIRECCIÓN ANALÓGICA, RECURSOS SIGNIFICATIVOS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

En el capítulo anterior hemos visto que en “Situación de la novela”¹⁰⁹⁸ (1950) Cortázar expone cómo la *novela existencial*¹⁰⁹⁹, la que posibilita una *antropofanía*, necesita hacer uso de *recursos* que no le son propios¹¹⁰⁰. Asimismo en este estudio Cortázar justifica por qué *otros medios de conocimiento antropológico*¹¹⁰¹ como el *teatro* o el *cuento* no le parece que proporcionan la *eficacia incantatoria*¹¹⁰² que aporta la

¹⁰⁹⁸ Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” en: *Obra crítica. Obras completas*. tomo VI. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores. Edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri. Prólogo de Saúl Sosnowski.

¹⁰⁹⁹ Cortázar anota: *Novelistas como Greene, Malraux y Albert Camus no han buscado jamás convencer a nadie por vía persuasiva; su obra no da nada por sentado, sino que es el problema mismo mostrándose y debatiéndose. [...] Ocurre que en torno a este movimiento que nada nos impide llamar existencial se agrupan los hombres (novelistas y lectores). [...] El hombre puede salvarse por su acción, que es más que él, y porque la acción que el hombre espera del hombre debe comportar su ética, una ética dándose, no en decálogo sino en hechos que sólo por abstracción permitan deducir los decálogos. [...]*

Se dirá que la novela existencialista ha venido a la zaga de la correspondiente exploración filosófica, pero lo que ha hecho esta novela es mostrar y expresar lo existencial en sus situaciones mismas, en su circunstancia; vale decir, [...] desde la situación en sí y con el único lenguaje que podía expresarla: el de la novela, que busca desde hace tiempo ser en cierto modo la situación en sí, la experiencia de la vida y su sentido en el grado más inmediato.

Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” en: *Obra crítica. Op.cit.*, pp. 285-286.

Sin dejar de lado esta puntual observación de Cortázar en *Teoría del túnel*:

No hay existencialismo: hay existencialistas.

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, p. 121.

¹¹⁰⁰ *En nuestro tiempo se concibe la obra como una manifestación poética total, que abraza simultáneamente formas aparentes como el poema, el teatro, la narración.*

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, p. 91.

¹¹⁰¹ Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” en: *Obra crítica. Op.cit.*, p. 275.

¹¹⁰² La noción de *eficacia incantatoria* es con la que se refiere Cortázar a la capacidad del escritor de producir en la escritura la *inmediatez vivencial* —como Rimbaud en *Une saison en enfer*— es decir, de escribir *una experiencia poética, vale decir de un orden no reductible a la enunciación pero sí comunicable por el mismo sistema de imágenes en que la experiencia se propone, imágenes que coexisten con la vivencia*

vía poética de acceso¹¹⁰³. Sin embargo aclara que esta *actitud poética en el novelista*¹¹⁰⁴ no debe entenderse de ningún modo como el recurso a utilizar valores poéticos como meros adornos y complementos de la prosa¹¹⁰⁵. Tampoco significa que la novela y el poema caigan en una indiferenciación¹¹⁰⁶ de sus territorios. La novela conserva su esencia, a saber, *es acción*¹¹⁰⁷.

que mientan y guardan eficacia incantatoria tanto para su aprehensor como para los lectores del producto verbal.

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, p. 98.

¹¹⁰³ Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” en: *Obra crítica. Op.cit.*, p. 275.

¹¹⁰⁴ Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” en: *Obra crítica. Op.cit.*, p. 279.

¹¹⁰⁵ Líneas más adelante Cortázar también aclara: *Aquí quiero señalar, para evitar ambigüedades, que la irrupción de la poesía en la novela no supuso necesariamente la adopción de formas verbales poemáticas, ni siquiera eso que tan vagamente se llamaba en un tiempo prosa poética, o el denominado estilo artista al modo de los Goncourt.*

Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” en: *Obra crítica. Op.cit.*, pp. 278-279.

Al respecto de los Goncourt, a pesar de que en *Teoría del túnel* Cortázar los sitúa entre los *escritores impresionistas* en cuya escritura *se barrunta ya la rebelión contra el verbo enunciativo en sí*, todavía en ellos Cortázar identifica un lenguaje *preciosista* y por ende, *es ya el style artiste, totalmente sometido a lo estético.*

En suma, Cortázar identifica en este estilo de escritura, que también denomina “*novela de arte*”, la etapa previa a la *vía poética de acceso*:

Iniciada la rebelión, el rechazo de lo enunciativo se manifiesta antes estética que poéticamente, con la “novela de arte”.

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, pp. 73 y 88-89.

¹¹⁰⁶ El *Teoría del túnel* Cortázar, después de presentar la *liquidación del distingo genérico Novela-Poema* advierte:

El nuevo daimón poético cumplido en nuestro siglo no debe con todo ser entendido como un retorno a la indiferenciación entre novelesco y poético que se daba en la tragedia y en la narración épica. Aún entonces, y sin claridad preceptiva suficiente, el escritor advertía las diferencias entre enunciación discursiva y racionalizada, y la expresión poética dramática o lírica.

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, pp. 90-91.

¹¹⁰⁷ *Y si bien (mirando la cosa del lado opuesto) esta evolución importa un avance de la poesía sobre la prosa, no es menos cierto que la novela no se deja liquidar como tal, porque la mayoría de sus objetivos continúa al margen de los objetivos poéticos, es material discursivo y aprehensible por vía racional. La novela es narración, lo que por un momento pareció a punto de olvidarse y ser sustituido por la presentación estática propia del poema. La novela es acción.*

Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” en: *Obra crítica. Op.cit.*, pp. 278-279.

En suma, ya se ha dicho en el capítulo anterior lo que más importa destacar en las reflexiones que hace Cortázar en estos estudios y que se convierte en uno de los pilares fundamentales de su poética: que *la condición humana no es reductible estéticamente*¹¹⁰⁸. De ahí que precisamente en “Situación de la novela” agregue: *Esto explica por qué la novela supone y busca con su impuro sistema verbal, el impuro sistema del hombre*¹¹⁰⁹. Entonces la *vía poética de acceso*, se convierte en el recurso de escritura de la novela más idóneo en la medida que el *lenguaje de raíz poética* es para Cortázar el *lenguaje de expresión inmediata de las intuiciones*¹¹¹⁰. Es decir, la tentativa de novela que vislumbra Cortázar *supone la búsqueda de un lenguaje que sea el hombre en vez de —meramente— expresarlo. Esto último puede sonar a demasiado intuitivo*¹¹¹¹ —agrega Cortázar— pero todo ello responde a la *necesidad de inmediatez humana*¹¹¹².

No hay que olvidar que en el capítulo anterior he comentado cómo Cortázar identifica la *aprehensión analógica del ser*¹¹¹³ como la base epistemológica de la condición humana¹¹¹⁴: *esa urgencia de aprehensión por analogía, por vinculación pre-científica, naciendo del hombre desde sus primeras operaciones sensibles e intelectuales, es la*

¹¹⁰⁸ La cita continúa del modo que sigue: *y que por ende la literatura falsea al hombre a quien ha pretendido manifestar en su multiplicidad y su totalidad.*

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, p. 62.

¹¹⁰⁹ Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” en: *Obra crítica. Op. cit.*, p. 276.

¹¹¹⁰ Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” en: *Obra crítica. Op. cit.*, p. 278.

¹¹¹¹ Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” *Op. cit.*, p. 289.

¹¹¹² Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” *Op. cit.*, p. 289.

¹¹¹³ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, p. 134.

¹¹¹⁴ *Los hechos son simples: en cierto modo el lenguaje íntegro es metafísico, refrendando la tendencia humana a la concepción analógica del mundo y el ingreso (poético o no) de las analogías en las formas del lenguaje.*

Julio Cortázar. (1996). “Analogía” en: *Imagen de John Keats*. México: Ed. Alfaguara. p. 514.

que lleva a sospechar una fuerza, [...] mucho más importante y trascendente de lo que todo racionalismo quiere admitir¹¹¹⁵.

Entonces la *búsqueda* de ese lenguaje al que se refiere Cortázar líneas arriba supone de manera inmanente la *dirección analógica*¹¹¹⁶. De hecho, en *Imagen de John Keats* (1951-52) Cortázar anticipa en “Analogía” lo que en su opúsculo, “Cristal con una rosa dentro”¹¹¹⁷ condensa: la diferencia entre el cotidiano vivir inmerso en un sistema relacional de imágenes, y el llegar a escribirlo, estriba en que *el poeta se propone como el hombre que reconoce en la dirección analógica una facultad esencial, un medio instrumental eficaz*¹¹¹⁸. Así, en “Cristal con una rosa dentro” agrega: *la diferencia estriba en que el poeta es el enajenador involuntario o voluntario pero siempre intencionado*¹¹¹⁹.

En suma, la experiencia analógica es connatural al hombre pero además, el que es escritor busca *escribir la imagen*¹¹²⁰ y por ello se

¹¹¹⁵ Julio Cortázar. (1996). “Analogía” en: *Imagen de John Keats*. México: Ed. Alfaguara. pp. 514-515.

¹¹¹⁶ Julio Cortázar. (1996). “Analogía” en: *Imagen de John Keats*. México: Ed. Alfaguara. p. 515.

Asimismo, el capítulo 86 de *Rayuela* recoge dos citas de Pauwels y Bergier. En una de ellas se reflexiona sobre la *insuficiencia del lenguaje* en la medida que *procede del funcionamiento aritmético binario de nuestro cerebro*, y luego se agrega una posible solución en dicha percepción de la *realidad: que el razonamiento binario fuese sustituido por una conciencia analógica que asumiera las formas y asimilara los ritmos inconcebibles de esas estructuras profundas...*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 86. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 426-427.

¹¹¹⁷ Cfr. Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round*. tomo II. México: Siglo XXI Editores. pp. 127-129

¹¹¹⁸ *Sólo el poeta es ese individuo que, movido por su condición de tal, ve en lo analógico una fuerza activa, una aptitud que se convierte, por su voluntad, en instrumento; que elige la dirección analógica.*

Julio Cortázar. (1996). “Analogía” en: *Imagen de John Keats*. *Op. cit.* p. 516.

¹¹¹⁹ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round*. *Op. cit.*, p. 128.

¹¹²⁰ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round*. *Op. cit.*, p. 128

deposita intencionadamente en la *dirección analógica*. Cortázar mismo ha sido el que asienta: *entre escribir y vivir nunca admití una clara diferencia*¹¹²¹. De ahí que la percepción de la *realidad* en Cortázar haya sido siempre un espacio de desencuentro con la interpretación de la crítica sobre su obra¹¹²², y que sea él quien confiese:

Tengo una relación bélica con la realidad, es una especie de batalla, una batalla fraternal porque yo soy muy “realista”, en el sentido de que la realidad me apasiona.

(González Bermejo: 1978, p. 83)

En efecto, esta pasión que profesa Cortázar por la *realidad* hace de ella una *presencia*¹¹²³ en su obra. De ahí que en el capítulo 116 de *Rayuela* plantee el problema de la *presentación y representación de la realidad*¹¹²⁴; y que análogamente al arte y en específico, al cine y a la pintura, Cortázar apueste por la tentativa de una escritura que logre

¹¹²¹ Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo” *Op. cit.*, p.21.

¹¹²² *En la pregunta que me hace sobre las críticas aparece otra vez esa palabra maldita: la palabra realidad. Hay críticos que ven en 62 un ponerse de espaldas a lo que ellos entienden por realidad. [...]Sí, pero [...] mi noción de realidad, en todo caso, es otra.*

Este es el comentario final de Cortázar respecto a la recepción de *62. Modelo para armar* por parte de la crítica.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. México: Editorial Hermes. p. 97

Cfr. Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo” *Op. cit.*, p.23

¹¹²³ Cortázar distingue a Virginia Woolf entre los escritores que sitúa como *poetistas*. Y luego comenta:

En otro ensayo he sostenido que todo poeta perpetúa en el orden espiritual la actitud mágica del primitivo. En última instancia, poesía y magia aspiran a una posesión: de ser por parte de aquella, de poder por parte de ésta. La actitud de las criaturas de The Waves o The Years muestra en Virginia Woolf angustiada aprehensión y fijación, mediante el acto poético, no ya sólo de esencias (aspiración poética) sino de presencias (faena mágica).

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op. cit.*, p. 111.

¹¹²⁴ Cuestión que he expuesto en el apartado dedicado a la crítica sobre Cortázar y también en el referente a la noción de *imago mundis* de Cortázar.

también *el rescate de las imágenes*, y de este modo consiga [...] *devolver el arte a su función de creador de imágenes*¹¹²⁵.

El planteamiento central que Cortázar presenta en “Analogía”¹¹²⁶ no sólo muestra —su teoría sobre la poética de John Keats expuesta en la “Carta del camaleón”¹¹²⁷— sino que elementalmente sitúa la propia *poética existencial* de Cortázar, es decir, su *antropofanía*, en la siguiente razón epistemológica:

*Entonces, si la poesía participa y lleva a su ápice esta común
urgencia analógica, haciendo de la imagen su eje
arquitectónico, su “lógica afectiva” que la estructura y la
habita al mismo tiempo,
y si la dirección analógica es una fuerza continua e inalienable
en todo hombre,
¿no será hora de descender de la consideración solamente
poética de la imagen y buscar su raíz, esa subyacencia que
surge a la vida junto con nuestro color de ojos y de nuestro
grupo sanguíneo?*

¹¹²⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Op. cit.*, pp. 503-504.

¹¹²⁶ Hay que decir que este apartado de su estudio sobre Keats comienza con un epígrafe de Gaetan Picon del que hace uso Cortázar para formular la siguiente pregunta: *¿Por qué toda poesía es fundamentalmente imagen, por qué la imagen surge del poema como instrumento incantatorio por excelencia?* Pero sobre todo, esta pregunta le permite abrir el cuestionamiento a los argumentos de Picon en los que establece una “relación privilegiada del hombre y el mundo”. Cuestión que Cortázar debate señalando: *en realidad es la ciencia la establecedora de relaciones “privilegiadas”y, en último término, ajenas al hombre que tiene que incorporárselas poco a poco y por aprendizaje.*

Julio Cortázar. (1996). “Analogía” en: *Imagen de John Keats. Op. cit.* p. 514.

¹¹²⁷ Cfr. Julio Cortázar. (1996). “Carta del camaleón” en: *Imagen de John Keats. Op. cit.*, pp. 490-498.

Cfr. Julio Cortázar. (1986). “Casilla del camaleón” en: *La vuelta al día en ochenta mundos. Op. cit.*, p. 209-213.

(Cortázar: 1996, p. 515¹¹²⁸)

Este planteamiento de Cortázar sitúa la noción de *imagen* como el elemento a través del cual la experiencia de la *realidad* se nos hace manifiesta. En suma Cortázar refrenda su pasión confesa por la realidad y muestra que esta *aprehensión analógica* de la *realidad* por parte del hombre mediante un *sistema de imágenes*¹¹²⁹ es la que produce la *eficacia incantatoria*¹¹³⁰ originaria que luego, en el ámbito de la escritura, Cortázar denomina *imagen poética*¹¹³¹. Por eso Cortázar tiene la tentativa de *escribir la imagen*¹¹³² logrando su *rescate*¹¹³³ y así producir en la escritura la *inmediatez vivencial*¹¹³⁴ de esa *realidad total*¹¹³⁵ que vislumbra Morelli en la lectura de su obra y que es en sí misma *Rayuela*; y que en “Situación de la novela” Cortázar pronostica del modo que sigue:

Nos hallamos frente a una deliberada sumisión del novelista a los órdenes que pueden conducirlo a una nueva metafísica, no ya ingenua como la inicial, y a una gnoseología, no ya analítica sino de contacto.

¹¹²⁸ El formato de esta cita sigue el establecido por Cortázar. Este es un excelente ejemplo de la *tentativa* de Cortázar por *deshacer la horizontalidad sucesiva*.

Cfr. Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p. 53.

¹¹²⁹ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op. cit.*, p. 98.

¹¹³⁰ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op. cit.*, p. 98.

¹¹³¹ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round*. *Op. cit.*, p. 128.

¹¹³² Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op. cit.*, p. 98.

¹¹³³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Op. cit.*, p. 503.

¹¹³⁴ La *inmediatez vivencial* es elemental para lograr un *lector cómplice*, es decir, para *simultaneizarlo*:

Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma. Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial (transmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible).

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op. cit.*, p. 413.

¹¹³⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492.

(Cortázar: 2006^a, p. 280)

Esa *realidad total* a la que alude Morelli en el capítulo 109 de *Rayuela*, la he expuesto en otro apartado de la presente investigación que dedico a la noción de *imago mundis*. Hay que recordar que la tesis central que *nota*¹¹³⁶ Cortázar y que siguiéndole, mi investigación prolonga, consiste en que la noción de *imago mundis* hay que *entenderla como una figura*¹¹³⁷. Dicha noción de realidad es fragmentaria y aunque pudiera parecer sucesiva, acontece en la simultaneidad. Es una *cristalización*¹¹³⁸ de imágenes cuya momentánea *composición*¹¹³⁹ origina una *figura*. De ahí que en el capítulo 109 Cortázar también la encarne en la *gran rosa policroma*, es decir, esa *realidad total* la *entiende* como la plural y fragmentaria imagen que se presencia al asomarse uno a un *calidoscopio*. También es en el capítulo 109 de *Rayuela* donde Morelli sostiene que *la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía*¹¹⁴⁰. Es decir, la percepción de la vida de los otros es una serie de *instantes fijos*¹¹⁴¹.

Este continuo recurso a la fotografía es el medio didáctico con el que Cortázar entabla, en el capítulo primero de esta investigación,

¹¹³⁶ Aludo a las dos acepciones que Cortázar reconoce en esta noción: tanto como el acto de *pautar* en el ámbito de la notación musical que Cortázar traslada al de la prosa, como al acto de hacer una *apostilla* o *acotación*.

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op. cit.*, p. 98.

¹¹³⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 492

¹¹³⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492.

¹¹³⁹ La noción de *composición* queda expuesta en el capítulo 94 de *Rayuela*:
Creo oscuramente que los elementos a que apunto son un término de la composición. Se invierte el punto de vista de la química escolar. Cuando la composición ha llegado a su extremo límite, se abre el territorio de lo elemental. Fijarlos y, si es posible, serlos.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 94. *Op.cit.*, p. 448.

¹¹⁴⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 491.

¹¹⁴¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 491.

una analogía entre el cuento y la fotografía, y otra entre la novela y el cine. Sin embargo es la fotografía como herramienta analógica la que luego le posibilita la *apertura* hacia la *antinovela* que acabo de explicitar, es decir, la obra que se sostiene en *instantes fijos*. En todo caso, Cortázar establece una concomitancia analógica entre un *álbum de fotos*¹¹⁴² y una *narrativa que actúe como coagulante de vivencias*¹¹⁴³: su *antinovela*.

En suma, esas *incoherencias narrativas* de una escritura en *forma espasmódica* que el capítulo 109 justifica, entablan la definitiva correspondencia epistemológica en un primer plano, de la *imagen* fotográfica y la experiencia vital; y, en un segundo plano plantean la tentativa de escritura de dicha *vivencia* concretándola en la *antinovela* que se plantea en el capítulo 79 y que es en sí misma *Rayuela*.

¹¹⁴² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 491.

¹¹⁴³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, p. 413.

2.2 BUENOS AIRES, BUENOS AIRES: ORIGEN DE LOS LIBROS EN COLABORACIÓN

Sin embargo fotografía en obras ulteriores de Cortázar será más que un recurso de escritura: será el origen de sus *libros en colaboración*¹¹⁴⁴ y en donde Cortázar siempre busca la confabulación entre la imagen y el texto. *Buenos Aires, Buenos Aires*¹¹⁴⁵ (1968) es una auténtica compilación fotográfica de Alicia D'Amico y Sara Facio con textos de Cortázar:

Sara y Alicia han fotografiado Buenos Aires con un soberano rechazo de temas monumentales, de itinerarios pintorescos o insólitos; sus imágenes nacen de algo que participa de la caricia, de la queja, de la llamada, de la complicidad, de la amarga denuncia, todos los gestos interiores de una sensibilidad coincidiendo con la razón estética para que cada apertura sobre la ciudad tenga algo de velo de la Verónica, de lino enjugando una cara mojada por la vida.

(Cortázar: 1968, p. 22)

¹¹⁴⁴ No compilo aquí sus dos *libros-almanaque* noción con la que Cortázar denomina *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969) y que efectuó con la complicidad en la diagramación de los dos libros por parte de Julio Silva. Pero incluyo *Prosa del observatorio* porque pese a que son propias las fotografías, Cortázar pone en relieve la colaboración de Antonio Gálvez. Tampoco incluyo aquí *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1965) porque, debido a la naturaleza del cómic, aquí la *imagen* sí cumple su función de *ilustración del texto*. En la siguiente serie de libros en colaboración los textos de Cortázar y las imágenes plásticas de los distintos colaboradores (fotógrafos, pintores y escultores) la relación entre la palabra y la imagen se genera en el *intersticio* de ambas.

Buenos Aires, Buenos Aires (1968); *Prosa del observatorio* (1972); *Silvalandia* (1975); *Estrictamente no profesional. Humanario* (1976); *Territorios* (1978); *La raíz del ombú* (1980); *Monsieur Lautrec* (1980); *París: ritmos de una ciudad* (1981); *Un elogio del 3 y Negro el 10* (1983), *Alto Perú* (1984), *El tango de la vuelta /La puñalada* (1984).

¹¹⁴⁵ Julio Cortázar y Alicia D'Amico-Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Texto de Julio Cortázar; fotos de Alicia D'Amico y Sara Facio; diagramación Óscar C. Mata.

Es patente que en este texto de Cortázar toda la voluntad de su poética queda condensada: aquí está presente la necesidad de una obra, llamémosla “artística” *por razones de método*¹¹⁴⁶, que produzca la *inmediatez vivencial*¹¹⁴⁷, que sea “esa cara mojada por la vida”.

De hecho unas líneas más arriba, este texto de *Buenos Aires, Buenos Aires* contiene una de las más bellas y justas formas en que Cortázar presenta la noción de *otredad*¹¹⁴⁸ que, como se expuso en el capítulo anterior, es la razón final de una poética *antropofánica*. Es también, junto con el capítulo 132 y el capítulo 71 de *Rayuela* uno de los *pasajes* más acendrados sobre la noción del *destierro* en la obra de Cortázar y del *exilio* voluntario que hizo de sí mismo desde 1951 en París pero volviendo siempre a su modo, a la *ciudad* de Buenos Aires¹¹⁴⁹:

Tuvo que irse, tuvo que reconciliarse con el prójimo [...], tuvo que participar de ese misterioso tráfico de la sangre que fluye de las venas del uno para correr en las del otro, en las de todos los otros; [...] y sólo entonces de verdad, desgarrado y reunido

¹¹⁴⁶ Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, p. 86.

¹¹⁴⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, p. 413.

¹¹⁴⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 22. *Op.cit.*, p. 109.

¹¹⁴⁹ La siguiente cita sigue así:

Por eso la extrañeza y la ternura ahora que vuelve a andar en estas imágenes que pasan por sus dedos mientras lo que queda en él del hombre viejo, del joven hombre viejo de otros tiempos, mira todavía desconfiado un Buenos Aires que había sido repulsa y enajenación. Entonces de golpe algo como una felicidad de puro presente [...]. De alguna manera, aunque pocos lo comprendan, él sabe ahora que nunca se fue de su ciudad, que se buscó a sí mismo para encontrarla mejor aunque no haya de volver nunca, aunque el tiempo siga tejiendo el único mar que distancia verdaderamente de las cosas queridas.

Julio Cortázar y Alicia D'Amico-Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. *Op.cit.*, pp. 24-25.

en un contacto que lo razonable no podría comprender, empezó a vivir más cerca de la vida.

(Cortázar: 1968, p. 23)

Asimismo, en el texto inaugural de *Buenos Aires, Buenos Aires* ese “joven hombre viejo de otros tiempos”, como se aut nombra Cortázar, acepta discurrir por los *itinerarios que estas páginas de helado mercurio han vuelto a proponerle*¹¹⁵⁰ con la entrañable *nostalgia* que expone en el capítulo 71 de *Rayuela: 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*¹¹⁵¹. Pero sobre todo, el siguiente párrafo inaugural *participa*¹¹⁵² la *vivencia cotidiana* de la realidad como una serie de *imágenes*, y además muestra el acto de la escritura como una *óptica* diferente al acto de tomar de una *imagen* fotográfica: ambos actos son como *espejos*, pero el acto de la escritura es dinámico, es *acción*; y el acto de tomar de una *imagen* fotográfica, pese a capturar, por ejemplo, la cinética de un gesto o movimiento, es estático. Sin embargo, aunque este inicio de *Buenos Aires, Buenos Aires* delimite los *territorios* naturales de la escritura y de la fotografía, se convierte a la vez en la *apertura* a las posibilidades que originan las *artes combinatorias*¹¹⁵³ que Cortázar busca entablar:

El que inventó espejos que adelantaban o atrasaban, el que no pidió ni agradeció que le dieran el pan nuestro de las imágenes

¹¹⁵⁰ Julio Cortázar y Alicia D'Amico-Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. *Op.cit.*, p. 20.

¹¹⁵¹ *Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 71. *Op.cit.*, pp. 391 y 395.

¹¹⁵² Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op. cit.* pp. 127-128.

¹¹⁵³ Cfr. Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica” en: Cortázar, Julio. *Rayuela*. *Op.cit.*, p. 702.

de cada día, prefiriendo elegir el reflejo incierto de otras ópticas, ¿merece acaso que alguien le ponga hoy en las manos, del otro lado del mar y de los años, esta baraja de espejos que detienen la hora múltiple de Buenos Aires en el azogue de unas páginas?

(Cortázar: 1968, p. 19)

Por ello en el acto de la escritura, es decir, en el acto de la *composición*, Cortázar ha propuesto también *fixar elementos [...] y si es posible serlos*¹¹⁵⁴. El único medio para lograr verdaderamente *sentir* y hacer *sentir* la obra es, como está dicho en el capítulo 116 de *Rayuela*, *renunciando al supuesto de que una narración es una obra de arte. Sentirla como [...] una mascarilla. Pero el rostro debería ser el nuestro*¹¹⁵⁵.

En *Buenos Aires, Buenos Aires*, libro ciertamente olvidado como lo delata Roy-Cabrerizo¹¹⁵⁶ de forma inigualable en el estado de la cuestión del presente estudio, Cortázar despliega su propia voz en una tercera persona de la que surge *el testigo* o *el familiar*¹¹⁵⁷ y se pregunta: *Lo que ahora ve, fumando al borde de cualquiera de estas*

¹¹⁵⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 94. *Op.cit.*, p. 448.

¹¹⁵⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Op.cit.*, p. 503.

¹¹⁵⁶ Joaquín Roy-Cabrerizo. "Claves de Cortázar en un libro olvidado: *Buenos Aires. Buenos Aires*. en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). pp. 471-482.

¹¹⁵⁷ Cortázar anota: *Qué sigiloso andar surgirá así en un territorio donde los ojos y el recuerdo se libran el amargo combate de dos tiempos enemigos a cada vuelta de esquina [...]. Pero el testigo que ve y dice verdad, ¿no será justamente el fantasma entre dos zonas, el vigia entre sueño y despertar [...]]?*

En Francia los fantasmas se llaman los que vuelven; nosotros no tenemos palabra que medrosamente consienta ese retorno entre dos aguas y dos luces. Pero tenemos al familiar, y ése mira ahora los juegos de los niños...

Julio Cortázar y Alicia D'Amico-Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. *Op.cit.*, p. 20.

*imágenes, ¿será todavía lo que quedó a su espalda una noche de noviembre del cincuenta y uno?*¹¹⁵⁸.

Me parece que *Buenos Aires, Buenos Aires* es de las producciones postreras a *Rayuela* en donde la escritura de Cortázar concomitante con la teoría de “Algunos aspectos del cuento”¹¹⁵⁹, vista en el capítulo anterior, “escoge y limita una imagen o un acaecimiento que le son *significativos*”¹¹⁶⁰ —en este caso, es innegable que *Buenos Aires, Buenos Aires* pertenece a la veta explícitamente autobiográfica—, y participa al lector ese *fermento* de vivencias *que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento*¹¹⁶¹.

El lector del texto integral de *Buenos Aires, Buenos Aires* asiste a una de las mejores muestras del *sentido* que tiene para Cortázar la obra como “una manifestación poética total”¹¹⁶²: el texto combina la naturaleza reflexiva del ensayo con poemas¹¹⁶³ que va intercalando a lo

¹¹⁵⁸ Julio Cortázar y Alicia D’Amico-Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. *Op.cit.*, p. 22.

¹¹⁵⁹ Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento” en: *Obra crítica. Obras completas. Op. cit.* pp. 370-386. El ensayo data de 1963.

¹¹⁶⁰ Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento” en: *Obra crítica. Obras completas. Op. cit.* p. 374.

¹¹⁶¹ Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento” en: *Obra crítica. Obras completas. Op. cit.* p. 374.

¹¹⁶² Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op.cit.*, p. 91.

¹¹⁶³ En un momento del texto en que se rememora la *infancia*, las horas naturales de evasión y *hastío* durante las clases de la escuela, Cortázar describe la *situación* y de pronto, *resume* todo en un poema. Es Cortázar el que denomina al poema como un *resumen*. La cita es como sigue:

Las imágenes que mirábamos en las lapiceras cuando el hastío de la clase nos llenaba de evasión y chocolate, esas vistas de una iglesia o un paisaje prisioneras en una pequeña lágrima de vidrio que nos pegábamos a los ojos, mientras la maestra, pobrecita, se empecinaba [...] en la inexplicable tragedia de Cabeza de Tigre. Apenas una visión prisionera en una lágrima de vidrio, mínima como este resumen:

La Infancia

largo de la obra. Mediante ambos estilos concentra una suerte de breviaríos poéticos sobre la *ciudad*; el *sueño* y la *vigilia*; el territorio lúdico de los juegos de la *infancia* o de los *amantes*; el sentido del recuerdo, del *ahora* (expresión a la que tanto recurre¹¹⁶⁴) y de la esperanza en el porvenir que sitúa en los gestos de los niños. *Buenos Aires, Buenos Aires* es un breviarío poético de la *nostalgia* y del *destierro*¹¹⁶⁵. Pero sobre todo esta obra muestra la asunción de la *soledad*¹¹⁶⁶ del escritor¹¹⁶⁷ y del hombre, que Cortázar hace al modo de

*Me acuerdo de una plaza, poca cosa:
un farol, un paraíso, unos malvones,
y ni un banco en que estar y ni una rosa.
Pero venían todos los gorriones.*

Julio Cortázar y Alicia D'Amico-Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. *Op.cit.*, p. 47.

¹¹⁶⁴ *Decir Buenos Aires es decir el mundo, ahora.*

Julio Cortázar y Alicia D'Amico-Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. *Op.cit.*, p. 52.

¹¹⁶⁵ *Asomado desde tan lejos a esta cercanía que lo reclama, asiste a las imágenes de su ciudad sin que ningún cambio exterior lo sobresalte o lo ultraje porque ya no hay novedad o catástrofe municipal que puedan cambiar el verdadero encuentro que ocurre en otra región casi indecible: los ojos de esa chiquita que sale de la escuela [...] la gente, la gente, razón de la ciudad...*

Julio Cortázar y Alicia D'Amico-Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. *Op.cit.*, p. 25.

¹¹⁶⁶ En los dos apartados finales de *Teoría del túnel* Cortázar sitúa la noción de *humanismo* y la noción del *héroe* como elementos que en su teoría existencial se cumplen sólo mediante la vivencia de la soledad:

Los antecedentes de la angustia escapan a los propósitos de este ensayo, pero [...] esa angustia agobia al hombre como y en cuanto individuo, pero lo faculta al mismo tiempo (como libertad y elección) para reunirse con los otros solitarios. [...]

De tanta ruina se alza su imagen solitaria; pero esa soledad es ya la soledad de tantos, que anuncia para el hombre que batalla la hora de la reunión en su legítima realidad. [...]

...Porque nunca se ha estado más solo que cuando se acepta la actitud existencialista, y la soledad es la residencia del héroe; [...] porque la total responsabilidad y la falta de asideros son la condición misma del héroe.

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op.cit.*, pp. 131 y 134-135.

¹¹⁶⁷ En el estado de la cuestión, en el apartado dedicado a Roy-Cabrerizo hago otros comentarios respecto a las influencias atribuidas a Cortázar. Aquí es Cortázar el que expresamente sitúa Roberto Arlt como su maestro y vigilante de las llaves de la *ciudad* de Buenos Aires:

Trato de imaginar al novelista de Buenos Aires, a la mujer o al hombre que un día obligarán a la ciudad a rendir sus más secretas llaves, como ya estas imágenes

Scalabrini Ortiz¹¹⁶⁸, “solitariamente acompañado”. Como nunca en Cortázar la noción de *antropofanía* se hace presente: el texto en sí de *Buenos Aires, Buenos Aires* es la plena experiencia antropofánica que padece ese *testigo* o *familiar* que, mediante las imágenes fotográficas, vuelve a discurrir por su ciudad¹¹⁶⁹ en *ese retorno entre dos aguas y dos luces*¹¹⁷⁰ que son a la vez, recuerdos, sueños, distancias e invención:

¿Pero por qué, se dice uno de pronto, esa recurrencia narcisista, ese retorno del familiar a los lugares donde ya su sombra no roza las veredas de la siesta? ¿Con qué derecho se entra a la ciudad que es sueño y es distancia, simulacro de reflejos?

Ella misma contesta y consiente, también Buenos Aires es una abstracción. [...] También yo la invento desde aquí, desde fuera como cualquier otro, más cerca quizá que otros. Buenos Aires, como toda ciudad, es una metáfora; nace a la realidad por el contacto de términos distantes y extranjeros, de

rinden tantas puertas. Parado en una esquina, con su bufanda y su chambergo, Roberto Arlt fuma y espera.

Cuando pasen esa mujer o ese hombre, él los mirará largamente antes de irse. El vigía podrá descansar.

Julio Cortázar y Alicia D'Amico-Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. *Op.cit.*, p. 164.

¹¹⁶⁸ Aludo al emblemático ensayo de Raúl Scalabrini Ortiz, *El hombre que está solo y espera* que rebasa su intención sociológica y sigue aún marcando toda una poética sobre el *porteño*. El texto data de 1931.

Cfr. Raúl Scalabrini Ortiz. (1994). *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Ed. Plus-Ultra.

¹¹⁶⁹ *Estamos fuera, irremisiblemente fuera de las cosas que hacen la ciudad, y desde esa exclusión inventamos un contacto y una permanencia y un conocimiento con la secreta y admirable desesperación con que lo hemos inventado todo.*

Julio Cortázar y Alicia D'Amico-Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. *Op.cit.*, p. 45.

¹¹⁷⁰ Julio Cortázar y Alicia D'Amico-Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. *Op.cit.*, p. 20.

alianzas secretas, de una calle y de un hombre que se encuentran en su hora [...].

Se puede, entonces, seguir andando y desandando, anulando el prejuicio de las leyes físicas, entendiendo y entendiéndose desde una visión y un lenguaje que nada tienen que ver con la historia y la circunstancia.

(Cortázar: 1968, pp. 45-46)

En suma, la voluntad de Cortázar integra la *tentativa* de una escritura en la que todo en su obra *siente y se siente sentir*¹¹⁷¹. De ahí que en el capítulo 93 de *Rayuela Oliveira* se diga a sí mismo: *tenemos que pensar, lo que se llama pensar, es decir sentir, situarse y confrontarse antes de permitir el paso de la más pequeña oración principal o subordinada.*¹¹⁷² Y que en *Divertimento* sea el Insecto, narrador de la obra, quien también se diga:

Pensé en los Vigil con fría atención. [...] Era capaz de aislarlos, [...] hacer de ellos imágenes recortadas. [...] Yo pensaba sin palabras, yo era también ellos y entonces me bastaba sentirme para penetrar profundamente en su manera de ser.

(Cortázar: 2006, p. 21)

¹¹⁷¹ En *Teoría del túnel* Cortázar contrasta los antecedentes de la *novela narrativa* que dio gradualmente paso a la *novela sentimental*, o a la *novela romántica* y que, sin ser una serialización, Cortázar deriva en la *novela existencial*. Ahí Cortázar distingue: *De Fedra (los celos) a Werther (un hombre que sufre) hay el paso decisivo que significa la liquidación de todo arquetipo y la atomización sentimental. He aquí la literatura del repliegue al uno, a la soledad donde un hombre, M. Teste de carne y hueso, “siente y se siente sentir, y así indefinidamente...”*

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, p. 70.

¹¹⁷² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93. *Op.* p.446.

Hay que situar de nuevo que *Divertimento*¹¹⁷³ (1949) es propiamente la primera novela de Cortázar que él conservó para su póstuma publicación junto con *El examen*¹¹⁷⁴ (1950).

Pero retomando el asunto de la *tentativa* de una escritura o el acto de la *composición*¹¹⁷⁵ entendido por Cortázar como el hecho de *fixar elementos [...] y si es posible serlos*¹¹⁷⁶, el libro de *Buenos Aires, Buenos Aires* no es la excepción: aquí la *elección de economía*¹¹⁷⁷ verbal de Cortázar llega a concentrar su escritura en la *tensión*¹¹⁷⁸ final de poemas que hacen de *epílogos* en la estructura integral de la obra. Dichos poemas son, análogamente, como esas imágenes *prisioneras en una pequeña lágrima de vidrio*¹¹⁷⁹ a la que se refiere Cortázar líneas más arriba (cuando evoca la infancia) y son *apenas una visión prisionera en una lágrima de vidrio, mínima como este resumen*¹¹⁸⁰, anuncia Cortázar, y enseguida presenta al lector, un poema.

*

¹¹⁷³ Julio Cortázar. (2006). *Divertimento*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara.

¹¹⁷⁴ Julio Cortázar. (1990). *El examen*. México: Editorial Alfaguara.

¹¹⁷⁵ En la *morelliana* del capítulo 94 Morelli reflexiona sobre el sentido del acto de “podrirse” de su escritura y sobre la noción de *composición*:

Una prosa puede corromperse como un bife de lomo. Asisto hace años a los signos de podredumbre en mi escritura. [...] Después de todo podrirse significa terminar con la impureza de los compuestos y devolver sus derechos al sodio, al magnesio [...]. Mi prosa se pudre sintácticamente y avanza —con tanto trabajo— hacia la simplicidad.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 94. *Op.cit.*, p. 448.

¹¹⁷⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 94. *Op.cit.*, p. 448.

¹¹⁷⁷ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, p. 23.

¹¹⁷⁸ *Es así como se llega a tener eso que llaman un estilo. Para mí el estilo es una cierta tensión y esa tensión nace de que la escritura contiene exclusivamente lo necesario.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, p. 19.

¹¹⁷⁹ Julio Cortázar y Alicia D’Amico-Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. *Op.cit.*, p. 47.

¹¹⁸⁰ Julio Cortázar y Alicia D’Amico-Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. *Op.cit.*, p. 47.

2.3 LA NOVELA-POEMA, LA IMAGEN Y VIVENCIA POÉTICA, EL EROS LUDENS

En la pauta conversación que sostiene con González Bermejo, Cortázar fundamenta los orígenes de la escritura, de las primeras obras de la humanidad, en la poesía¹¹⁸¹. También en dicha entrevista responde a lo él concibe por un *buen estilo*, es decir, una *escritura lograda formalmente*¹¹⁸² explicando cómo la supresión¹¹⁸³ es la mejor de las correcciones a un texto:

Es así como se llega a tener eso que llaman un estilo. Para mí el estilo es una cierta tensión y esa tensión nace de que la escritura contiene exclusivamente lo necesario. Imagínesse que una araña que hace de su tela un modelo de tensión, después le sacara unos flequitos de costado y los dejara colgar... La mala literatura está llena de flequitos. Es literatura con flecos.

(González Bermejo: 1978, p. 19)

También es en esta conversación con González Bermejo donde Cortázar expresa explícitamente esa tentativa por *situar* en la novela “una manifestación poética total”¹¹⁸⁴ en primer lugar, anulando los

¹¹⁸¹ Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, pp 16-17.

¹¹⁸² *Creo que una escritura lograda formalmente (y cuando está lograda en el plano formal, lo está en los otros) requiere no tanto la presencia como la ausencia de cosas inútiles.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, p. 19.

¹¹⁸³ *Cuando yo corrijo, una vez en cien agrego algo, completo una frase que me parece insuficiente o agrego una frase porque veo que falta un puente. Las otras noventa y nueve veces corregir consiste en suprimir. Cualquiera que vea un borrador mío puede comprobarlo: muy pocos agregados y enormes supresiones. Porque al escribir [...] hay una tendencia a la repetición inútil, se escapan cosas [...]. Hay que eliminarlas implacablemente.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, p. 19.

¹¹⁸⁴ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op.cit.*, p. 91.

rígidos criterios conceptuales: *está bien que haya empleado la palabra género porque se la voy a demoler*¹¹⁸⁵. Por ello Cortázar destaca:

*Los libros que estamos leyendo todos los días tienen ya una gran plasticidad, una abertura más grande en todas direcciones. Hay novelas que son poemas, hay poemas que son novelas;*¹¹⁸⁶ *hay novelas que son collages.*

(González Bermejo: 1978, p. 19)

En segundo lugar, Cortázar sitúa en su propia obra esta manifestación poética anotando: *dentro de mis novelas hay largos capítulos que cumplen un movimiento de poema aunque no entren en la categoría ortodoxa de la poesía*¹¹⁸⁷. Por nombrar someramente algunos de los capítulos de *Rayuela* que son una muestra condensada de ello, tenemos el capítulo 7, el capítulo 8 y el capítulo 68. El capítulo 7 es probablemente el capítulo que más se ha difundido de *Rayuela*, quizá por su brevedad, por la naturaleza amorosa del mismo, y tal vez porque

¹¹⁸⁵ Cortázar asimismo señala:

Me da la impresión de que ahora hablamos de novelas por razones de método, justamente por ese racionalismo occidental.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, p. 86.

¹¹⁸⁶ En *Teoría del túnel* Cortázar deriva en una de las tesis centrales de su teoría, que es como sigue: *el paso del orden estético al poético entraña y significa la liquidación del distingo genérico Novela-Poema.*

A propósito de dicha tesis, Cortázar enumera obras de la literatura universal, precisamente omitiendo esa distinción de géneros:

Abolida la frontera preceptiva de lo poemático y novelesco, sólo un prejuicio que no es ni será fácil de superar [...] impide reunir en una sola concepción espiritual y verbal empresas en apariencia tan disímiles como The Waves, Duineser Elegien, Sobre los ángeles, Nadja, Der Prozes, Residencia en la tierra, Ulysses y Der Tod des Vergils.

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op.cit.*, pp. 90 y 92.

¹¹⁸⁷ González Bermejo opina que la *visión poética* de Cortázar se prolonga en toda su obra, aunque haya dejado tempranamente la escritura de poemas. A la cita aquí trascrita le precede el comentario siguiente en que Cortázar le da la razón y añade:

También yo lo creo. Incluso textos escritos con voluntad de comunicar algo como es Prosa del observatorio, yo lo entiendo como poema.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, p. 17.

es uno de los textos cuya divulgación se extendió gracias a la grabación sonora efectuada por Cortázar en 1968 para la Voz de América Latina y para la Universidad Autónoma de México (UNAM). Lo cierto es que el capítulo 7, en su concisión, y paralelo a los ritos de dos amantes que se besan, Cortázar concentra en este texto su *elección* poética entre la *presentación* y *representación* de la realidad¹¹⁸⁸:

Toco tu boca, con un dedo todo el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por vez primera tu boca se entreabriera, [...] la boca que mi mano elige, [...] con soberana libertad [...], y que por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonrío por debajo de la que mi mano te dibuja.

(Cortázar: C. 7, 2004, p. 41)

El dibujo de la boca que literalmente traza el amante sobre el rostro del otro, es su *presencia viva*. Es decir, la *imagen poética* se concentra en la *imagen plástica*¹¹⁸⁹. En ningún caso hay que confundir este recurso de presentación de la realidad con el concepto canónico de *realismo*: aquí me refiero al sentido de ser “*realista*”¹¹⁹⁰ de Cortázar, expuesto ya en este apartado cuando Cortázar le especifica a González Bermejo que la *relación* que entabla con la realidad *es una relación erótica; yo hago el amor con la realidad* —le señala y luego agrega—, *si me permite una frase un poco cursilona: la realidad es mi gran mujer*¹¹⁹¹.

¹¹⁸⁸ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Op. cit.*, pp. 503-504.

¹¹⁸⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Op. cit.*, p. 503

¹¹⁹⁰ *Tengo una relación bélica con la realidad, es una especie de batalla, una batalla fraternal porque yo soy muy “realista”, en el sentido de que la realidad me apasiona.*

Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, p. 83.

¹¹⁹¹ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, p. 83.

El capítulo 8 es de una condensación prodigiosa análoga a las imágenes de la infancia que Cortázar concentra en *Buenos Aires Buenos Aires: esas vistas de una iglesia o un paisaje prisioneras en una pequeña lágrima de vidrio que nos pegábamos a los ojos*¹¹⁹² están aquí presentes. Pero aquí es “Del lado de allá” y todo es París. De hecho en este capítulo hay dos seres que también se pierden en la contemplación de imágenes vivientes. Son los amantes¹¹⁹³ y entre sus ritos van a ver los peces que siempre ponen en venta por el Quai de la Mégisserie: *una alegría absurda nos tomaba de la cintura, y vos cantabas arrastrándome a cruzar la calle, a entrar en el mundo de los peces colgados del aire*¹¹⁹⁴.

Miran los peces en las peceras al sol: *y los pájaros rosa y negro giran danzando dulcemente en una pequeña porción de aires, lentos pájaros fríos. Los mirábamos, jugando a acercar los ojos al vidrio, pegando la nariz, encolerizando a las viejas vendedoras armadas de redes de cazar mariposas acuáticas*¹¹⁹⁵.

Pero en realidad los peces son la presencia viva de un mundo perdido para el narrador del capítulo. Con excepción de dos momentos, (cuando narra que *sacan las peceras*¹¹⁹⁶ y cuando el súbito movimiento

¹¹⁹² Cfr. Julio Cortázar y Alicia D'Amico-Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires. Op.cit.*, p. 47.

¹¹⁹³ En el capítulo 79 de *Rayuela* una nota de Morelli asienta: *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).*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79, *Op. cit.*, p. 413.

¹¹⁹⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 8, *Op. cit.*, p. 42.

¹¹⁹⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 8, *Op. cit.*, p. 42.

¹¹⁹⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 8, *Op. cit.*, p. 42.

de un pez, que *está de nuevo ahí*¹¹⁹⁷, devuelve al narrador al presente), todo el capítulo 8 sostiene su arquitectura gramatical en el memorioso imperfecto del indicativo. El texto conjuga la unidad de su acción siempre en un *nosotros* salvo cuando el narrador evoca, y *vos cantabas arrastrándome a cruzar la calle*¹¹⁹⁸, y cuando apela a la memoria de la otra persona en el siguiente párrafo:

Era el tiempo delicuescente, algo como chocolate muy fino o pasta de naranja martiniquesa, en que nos emborrachábamos de metáforas y analogías, buscando siempre entrar. Y ese pez era perfectamente Giotto, te acordás, y esos dos jugaban como perros de jade, o un pez era la exacta sombra de una nube violeta...

(Cortázar: C. 8, 2004, p. 43)

Este texto es una excelente muestra de lo que Cortázar explicita a González Bermejo, y que he venido ejemplificando, a propósito de los recursos de escritura para que el *movimiento de poema* esté presente en pasajes de sus novelas: *el funcionamiento se hace por analogía; hay un sistema de imágenes y de metáforas y de símbolos y, en definitiva, la estructura de un poema*¹¹⁹⁹. Si retomamos las imágenes poéticas, los peces aquí no son peces, son *pájaros quietos en su aire redondo*¹²⁰⁰; y son pájaros de colores y son *fríos* y también son *mariposas acuáticas*.

¹¹⁹⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 8, *Op. cit.*, p. 43.

¹¹⁹⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 8, *Op. cit.*, p. 42.

¹¹⁹⁹ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, p. 17.

¹²⁰⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 8, *Op. cit.*, p. 42.

El capítulo 8 hace que el lector de *Rayuela* se asome a una imagen concentrada de la *alegría* o la *felicidad*, entendida como Cortázar lo hace:

La literatura sirve como una de las posibilidades del hombre para realizarse como homo ludens, en último término como hombre feliz. [...] No estoy diciendo felicidad beata: puede ser exaltación, amor, cólera, digamos: potenciación.

(González Bermejo: 1978, p. 84)

Esta *potenciación* en el capítulo 8 acontece en dos planos. El primer plano *potencia* como razón epistemológica la *metáfora* y la *analogía* que, como he expuesto ya en el primer capítulo y en este apartado, para Cortázar son los dos elementos que encarnan, respectivamente, la *imagen poética* en la escritura, y la *vivencia* en sí *de la realidad*, que para Cortázar son una y la misma cosa¹²⁰¹. De ahí que el narrador diga: *nos emborrachábamos de metáforas y analogías, buscando siempre entrar. Pero ¿entrar en dónde?* El inicio del capítulo 8 especifica, *a entrar en el mundo de los peces colgados del aire*¹²⁰². Es decir, concretamente el narrador del capítulo 8 rememora una época en la que por las tardes, al lado de otra persona, procuraba discurrir por el Quai de la Mégisserie y mirar los peces en sus peceras. Sin embargo, en un plano ontológico y poético el capítulo 8 muestra cómo para Cortázar la inmersión en la realidad cotidiana es siempre un auténtico ingreso a un nuevo mundo: *Descubríamos cómo la vida se instala en formas privadas de tercera dimensión, que desaparecen si se ponen de filo o*

¹²⁰¹ *entre escribir y vivir nunca admití una clara diferencia.*

Julio Cortázar. (1986). "Del sentimiento de no estar del todo" *Op. cit.*, p.23

¹²⁰² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 8, *Op. cit.*, p. 42.

dejan apenas una rayita rosada inmóvil vertical en el agua¹²⁰³. Aunque concretamente el narrador aquí se refiere a un efecto óptico por el que, ciertos movimientos de un pez, hace que desaparezca ante los ojos, la *pulsión* epistemológica es otra: *y comprendíamos cada vez peor lo que es un pez, por ese camino de no comprender nos íbamos acercando a ellos que no se comprenden, franqueábamos las peceras y estábamos tan cerca...*¹²⁰⁴. En suma, este planteamiento del capítulo 8 del acto de dejar de *comprender* y aprender a simplemente *estar*, potencia la *vía poética de acceso* propuesta por Cortázar, en una *vía existencial*. Es decir, el acto de la escritura de la obra (para el *autor*¹²⁰⁵) y el de su postrera lectura, se transfiguran en un acto vivencial.

Este planteamiento epistemológico del capítulo 8 de *Rayuela* es paralelo al que en el capítulo 9 Etienne enuncia: *hay que mostrar, no explicar*¹²⁰⁶; al que en el capítulo 18 vislumbra Oliveira: *Entender el puré como una epifanía*. “Entender”. *No inteligir: entender*¹²⁰⁷; y al recientemente expuesto del capítulo 93: *pensar es decir sentir*¹²⁰⁸.

Así pues, el narrador del capítulo 8 nos hace *sentir* ese tiempo ido, condensado en la *presencia* de una *imagen*. Esta imagen *epifánica* de la *felicidad*, se nos *muestra* como si fuera vista a través del cristal de unas peceras: el lector *se acerca* a la *vida* de esas *formas privadas de tercera dimensión* que a su vez, encarnan los dos amantes. El lector no necesita *comprender* lo que es un *tiempo delicuescente* o lo que es una

¹²⁰³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 8, *Op. cit.*, p. 43.

¹²⁰⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 8, *Op. cit.*, p. 42.

¹²⁰⁵ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79, *Op. cit.*, p. 413.

¹²⁰⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 9, *Op. cit.*, p. 45.

¹²⁰⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 18, *Op. cit.*, p. 83.

¹²⁰⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93. *Op.* p.446.

alegría absurda porque el lector *está* presenciándolos. Así, gracias a este montaje poético de un *sistema de imágenes* que funciona por analogías, el lector *entiende* sin necesidad de razonamientos o explicaciones. Haciendo un recuento teórico, me parece que el capítulo 8 de *Rayuela* es una excelente *muestra* de la *eficacia incantatoria*¹²⁰⁹ en la escritura de Cortázar, vista al inicio de este apartado, y que sobre todo, posibilita *pensar* su poética de la imagen.

Ahora bien, la *potenciación* del capítulo 8 sucede en el *autor* en su “realización”¹²¹⁰ como tal, es decir en la *extraña autocreación del autor por su obra*¹²¹¹ y simultáneamente, en la tentativa en sí de su escritura: *una narrativa que actúe como coagulante de vivencias [...] y que incida en primer término en el que la escribe*¹²¹².

Aunque hemos visto en la “Nota de presentación”¹²¹³ al capítulo suprimido o 126 que Cortázar sitúa en dicho capítulo el *primer núcleo en que se definían las imágenes de Oliveira, de Talita y de*

¹²⁰⁹ La noción de *eficacia incantatoria* es con la que se refiere Cortázar a la capacidad del escritor de producir en la escritura la *inmediatez vivencial* —como Rimbaud en *Une saison en enfer*— es decir, de escribir *una experiencia poética, vale decir de un orden no reductible a la 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.*

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, p. 98.

¹²¹⁰ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, p. 84.

¹²¹¹ En el capítulo 79 también se habla de dicha *potenciación*:

Si de ese magma que es el día, la sumersión en la existencia, queremos potenciar valores que anuncien por fin la antropofanía, ¿qué hacer ya con el puro entendimiento, con la altiva razón razonante?

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79, *Op. cit.*, p. 413.

¹²¹² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79, *Op. cit.*, p. 413.

¹²¹³ Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). pp. 387-398.

*Traveler*¹²¹⁴—expuesto en el capítulo anterior de esta investigación— y que además declara que el “capítulo suprimido” (el 126), es el origen de *Rayuela* señalando, “*Rayuela partió de estas páginas; partió como novela, como voluntad de novela*”, también es cierto que Cortázar anota que el origen *seminal* de *Rayuela* reside en otros dos textos previos que pone en relieve agregando: *existían ya diversos textos breves (como los que dieron luego los capítulos 8 y 132) que estaban buscando aglutinarse en torno a un relato*¹²¹⁵. Es el propio Cortázar pues, quien pone en relevancia la *potenciación* del capítulo 8 y su *eficacia incantatoria*.

*

Por su parte, el capítulo 68 de *Rayuela* encarna esa *raíz desde donde se podría empezar a tejer una lengua*¹²¹⁶ sobre la que reflexiona Oliveira precisamente en el capítulo 93 que precede, según el “Tablero de dirección” al 68. El capítulo 68 está escrito en *gliglico*, el lenguaje de la Maga y Oliveira en sus rituales amorosos; es decir, es la serie de expresiones lúdico-eróticas que sólo los amantes reconocen y con las que se hablan en la intimidad:

—¿Y te hace poner con los plíneos entre las argustas?

—Sí, después nos entretendamos los porcios hasta que él dice *basta basta*, y yo tampoco puedo más...

(Cortázar: C. 20, 2004, p. 95)

¹²¹⁴ Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto”, *Op. cit.*, p. 387.

¹²¹⁵ Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). p. 387.

¹²¹⁶ *Concebir una raza que se expresara por el dibujo, la danza, el macramé o una mímica abstracta.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93, *Op. cit.*, p. 447.

De ahí que en el capítulo 20 de *Rayuela* que narra la ruptura de la pareja¹²¹⁷ Oliveira transgrede sustantiva y sustancialmente los códigos de la pareja llamando a la Maga por su nombre¹²¹⁸ y denigrando el uso del *glíglico*, no por la escena de celos en sí como detonante de la discusión y ruptura¹²¹⁹, sino por romper la esencia lúdica del *glíglico*, propia al cortejo de los amantes o a la reconciliación de la pareja¹²²⁰. Oliveira irrumpe con comentarios sobre el uso “correcto” del *glíglico* y del lenguaje. Entonces el lector de *Rayuela* se da por enterado que es la Maga la creadora de este lenguaje: —*El glíglico lo inventé yo —dijo resentida la Maga—. Vos soltás cualquier cosa y te lucís, pero no es el verdadero glíglico*¹²²¹.

Pero retomando la singularidad del capítulo 68 de *Rayuela* como ejemplo en el ámbito de la novela de uno de los capítulos que

¹²¹⁷ *Creo que uno de los momentos de Rayuela donde eso está más logrado es la escena de separación de Oliveira y la Maga. Hay allí un largo diálogo en el que se habla continuamente de una serie de cosas que poco tienen que ver aparentemente con la situación central de ellos dos.*

Cfr. Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.)* o la cachetada metafísica” en: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.*, p. 695.

¹²¹⁸ —*Vamos a ver Lucía: ¿Vos sabés bien lo que es la unidad?*

—*Yo me llamo Lucía pero vos no tenés que llamarme así —dijo la Maga—.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 19, *Op. cit.*, p. 86.

¹²¹⁹ —*Siempre me sospeché que acabarías acostándote con él —dijo Oliveira.*

En el capítulo 19 aparece este comentario de Oliveira a raíz del collar que lleva la Maga y que Gregorovius le dio. Y luego este comentario por parte de Oliveira vuelve a aparecer en el capítulo 20 después de la pausa discursiva del capítulo 90 que le sigue (siguiendo el “Tablero de dirección”). De hecho, el capítulo 20 inicia con dicho comentario produciendo así un efecto de simultaneidad, de angularidades narrativas que rompen la linealidad del texto.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 19, *Op. cit.*, p. 88.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 20, *Op. cit.*, p. 91.

¹²²⁰ —*¿No querés que te siga contando de Ossip. —dijo la Maga—. En glíglico.*

—*Me aburre mucho el glíglico. Además vos no tenés imaginación, siempre decís las mismas cosas. La gunfia, vaya novedad. Y no se dice “contando de”.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 20, *Op. cit.*, p. 95.

¹²²¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 20, *Op. cit.*, p. 95.

cumplen un movimiento de poema a los que ha aludido líneas arriba Cortázar¹²²², hay que decir que el capítulo 68 está escrito enteramente en *glíglico*. El lector asiste a un texto de naturaleza erótica. Es un encuentro sexual en donde *todo vale como signo y no como tema de descripción*.¹²²³ Salvo los pronombres *él* y *ella* que determinan a los amantes, con excepción de los conectores lógicos del texto que hilvanan la acción, y algunos escasos verbos en imperfecto que describen cómo *se sentían* los amantes, el lector presencia un texto que *conjuga* gramatical¹²²⁴ y narrativamente en *glíglico* la *vivencia* del acto amoroso:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. [...] ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias.

(Cortázar: C. 68, 2004, p. 387)

Cortázar apunta aquí también a que el lector vivencie esa *narrativa* que explicita Morelli en una nota del capítulo 79, *una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas*¹²²⁵. De ahí que en el capítulo 79 el autor

¹²²² Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, p. 17.

¹²²³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Op. cit.*, p. 504.

¹²²⁴ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 9, *Op. cit.*, p. 44.

¹²²⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79, *Op. cit.*, p. 413.

apela al lector y propone una *narrativa* que posibilite *acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara*¹²²⁶.

A propósito del acercamiento a los *límites* del lenguaje erótico, en la reciente situación concreta del capítulo 68, hago dos acotaciones. La primera, es imprescindible mencionar el ensayo de Cortázar “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”¹²²⁷ en el que hace un minucioso estudio comparado de la literatura erótica anglosajona y francesa, y que contrasta con el *tremendismo*¹²²⁸ literario que Cortázar identifica en el ámbito de cierta escritura latinoamericana que confunde el sentido de lo erótico y termina por *desflorar el idioma*¹²²⁹. Entonces reflexiona sobre los recursos en el ámbito de la poesía, pero sitúa su planteamiento central en el de la narrativa señalando: *en un contexto voluntariamente narrativo, es decir, no poético, ¿por qué solamente el territorio erótico ha de calzarse la máscara de la imagen y el circunloquio o mutatis mutandis, caer en un realismo de ojo de cerradura andro y ginecológico?*¹²³⁰ Pero es sobre todo, en “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” donde Cortázar hace una revisión transversal del erotismo en

¹²²⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79, *Op. cit.*, p. 413.

¹²²⁷ Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” en: *Último Round*. tomo II. México: Siglo XXI Editores. pp. 58-85.

¹²²⁸ Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, *Op. cit.*, p. 63.

¹²²⁹ Asimismo Cortázar se cuestiona:

¿Será necesario eso que llamamos lenguaje erótico cuando la literatura es capaz de transmitir cualquier experiencia, aún la más indescriptible [...]? Una transposición feliz, ¿no será incluso más intensa que una mostración desnuda? Respuesta: no sea hipócrita, se trata de dos cosas diferentes. Por ejemplo en este libro algunos textos como “Tu más profunda piel” y “Naufragios en la isla” buscan transponer poéticamente instancias eróticas particulares.

Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, *Op. cit.*, pp.62-63.

¹²³⁰ Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, *Op. cit.*, p. 63.

su propia obra¹²³¹ *situando el acto erótico más arriba del ombligo, dándole su valor lúdico, enriqueciéndolo*¹²³².

Mi segunda acotación a propósito del capítulo 68 de *Rayuela* deriva también de este estudio. El capítulo 68 realiza eso que Cortázar denomina una *transposición feliz*¹²³³, porque mediante el *gliglico* logra *transponer poéticamente instancias eróticas particulares*¹²³⁴. Sin embargo, en otros capítulos de *Rayuela* por ejemplo, en el capítulo 5, o en el capítulo 144 o en el 92 Cortázar escribe también pasajes que son una espléndida *mostración desnuda* de narrativa erótica. En ellos Cortázar siempre transpone a esa *mostración desnuda* la *tensión* de un elemento que es connatural a su escritura: el carácter *lúdico*.

En el capítulo 5, la Maga y Oliveira entremezclan las *violencias fundamentales* de los cuerpos con las horas de ocio: comparan así las distintas habitaciones de hotel (que se convierte en uno de sus rituales de pareja análogo a la *rabdomancia ambulatória*¹²³⁵ por las calles de París) o se cuentan mutuamente historias. En el capítulo 144 Oliveira establece el juego erótico con la prostituta identificándole distintos aromas en su cuerpo y simultáneamente, él rememora el olor del cuerpo de la Maga.

¹²³¹ *No creo haber escrito nada más erótico que “La señorita Cora”, relato que ningún crítico vio desde ese ángulo, quizá porque no logré lo que quería o porque en nuestras tierras el erotismo sólo recibe su etiqueta dentro de parámetros de sábanas y almohadas —que sin embargo no faltan en ese cuento donde /...*

Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, *Op. cit.*, p. 74.

¹²³² Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, *Op. cit.*, p. 78.

¹²³³ Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, *Op. cit.*, p.62.

¹²³⁴ Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, *Op. cit.*, pp.62-63.

¹²³⁵ *Cfr.* Julio Cortázar. (2004). Capítulo 6, *Op. cit.*, p. 40.

Es en el capítulo 92 que el juego de Oliveira guarda texturas más profundas: *el amor juega a inventarse*¹²³⁶. El capítulo narra cómo Oliveira lleva a Pola al mismo hotel de la rue Valette donde también estuvo la primera vez con la Maga: *había pasado de la Maga a Pola en un solo acto. [...] Fracasar en Pola era la repetición de innúmeros fracasos, un juego que se pierde al final pero que ha sido bello jugar...*¹²³⁷. El capítulo 92 narra pues, en una primera instancia, la íntima confrontación que vivencia Oliveira de su propio cuerpo junto al movimiento de otro cuerpo que le es nuevo; entonces para Oliveira el cuerpo de la Maga es una presencia paralela al de Pola porque Oliveira entabla analogías a partir de sus diferencias¹²³⁸:

Cada momento de su cuerpo frente a un desencuentro delicioso, tener que alargarse un poco más, o bajar la cabeza para encontrar la boca que antes estaba ahí tan cerca [...] hasta darse cuenta de que todo hay que inventarlo otra vez [...]. El peso, el olor, el tono de una risa o de una súplica, los tiempos y las precipitaciones, nada coincide siendo igual [...]. Sólo el placer en su aletazo último es el mismo; antes y después el mundo se ha hecho pedazos y hay que nombrarlo de nuevo, dedo por dedo, labio por labio, sombra por sombra.

(Cortázar: C. 92, 2004, p. 442)

Aquí Oliveira es ese *testigo irónico y conmovido de su propio cuerpo*¹²³⁹ pero, paulatinamente y en una segunda instancia, el capítulo

¹²³⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 92, *Op. cit.*, p. 442.

¹²³⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 92, *Op. cit.*, p. 441.

¹²³⁸ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 41, *Op. cit.*, p. 267.

¹²³⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 92, *Op. cit.*, p. 442.

92 también narra la invención de otros ritos y de otros juegos de Oliveira al lado de Pola:

Fue la primera vez que la llamó Pola París por jugar, y a ella le gustó y lo repitió, y le mordió la boca murmurando Pola París. [...] Pola París, Pola París, cada vez más suya, senos sin sorpresa, la curva del vientre exactamente recorrida por la caricia, sin el ligero desconcierto al llegar al límite antes o después.

(Cortázar: C. 92, 2004, p. 443)

En suma, el muestrario de capítulos de *Rayuela* recientemente vistos es un excelente ejemplo de la *actitud lúdica*¹²⁴⁰ que Cortázar siempre le confiere a una situación erótica¹²⁴¹. Es consecuente pues que en su estudio “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”¹²⁴² derive en la noción de *eros ludens*¹²⁴³:

¿Para cuándo, por ejemplo, una prosa erótica en la que estén presentes la alegría¹²⁴⁴ [...], para cuándo la ternura, la tristeza, la sencillez, la naturalidad, el amor? Ya dije que no se hablaba

¹²⁴⁰ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, p. 50.

¹²⁴¹ Será en el capítulo tercero donde expongo cómo estas posibilidades lúdicas de la escritura analógica, Cortázar las extrapola a su límite en diversas situaciones que vivencian Oliveira, Talita y Traveler como es el caso del capítulo 41 y del capítulo suprimido o el 126, de los que ya he hecho una somera introducción en el capítulo primero de esta investigación.

¹²⁴² Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” en: *Último Round. Op. cit.*

¹²⁴³ Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 71.

¹²⁴⁴ La cita continúa del modo que sigue:

(Sí, usted ha leído bien, se sorprende porque casi siempre el erotismo literario directo es tremendo, negro, frenético, hotelero, adúltero, incestuoso, gerontológico, impúber, connotaciones que poco tienen que ver con la alegría).

Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, *Op. cit.*, p. 71.

aquí de significar la sexualidad; aludimos a su estética sin tramoyas retóricas.

(Cortázar: 1989, pp. 70-71)

Sin duda los capítulos de *Rayuela* que he expuesto son la concreción textual que responde a esta pregunta que formula Cortázar en este estudio que data de 1969 o al menos es la fecha de la publicación de *Último round* en donde lo incluye. Es decir, “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”¹²⁴⁵ pertenece a los estudios de Cortázar que no plantean una *tentativa* por realizar en su obra, porque en ella está hecha. De ahí que Cortázar haga una revisión transversal de su propia obra y ponga en relevancia, líneas atrás, el relato de “La señorita Cora”. La reciente pregunta que Cortázar formula, “*para cuándo...*” es una expectativa abierta que plantea como reto (y que ciertamente sigue vigente) a la escritura latinoamericana para *la conquista e ilustración del erotismo en el verbo, hacia su incorporación natural y necesaria*¹²⁴⁶ en la lengua: es decir, Cortázar plantea el desafío por una narrativa erótica que *la arranca a su equívoca condición de tema especial y a sus horas para articularla en la estructura de la vida personal*¹²⁴⁷. No hay que olvidar que líneas atrás he mencionado que Cortázar define su *relación con la realidad* como una *relación erótica*¹²⁴⁸. De modo paralelo, *lo lúdico* es una *actitud vital* en Cortázar que no sólo es inherente a su obra sino como él mismo señala, *se vuelve como una especie de presencia inevitable en mí*¹²⁴⁹. De hecho, en el final de su memorable

¹²⁴⁵ Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” en: *Último Round. Op. cit.*

¹²⁴⁶ Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, *Op. cit.*, p. 84.

¹²⁴⁷ Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, *Op. cit.*, p. 84.

¹²⁴⁸ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, p. 83.

¹²⁴⁹ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, p. 50.

conversación con González Bermejo, Cortázar concluye: *la literatura ha sido para mí una actividad lúdica, en el sentido que yo le doy al juego y que usted conoce ya bien; ha sido una actividad erótica, una forma de amor*¹²⁵⁰.

Visto así, es cuando el título de este *opúsculo* sobre el erotismo, “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”¹²⁵¹, cobra plenamente el *sentido* del desafío que plantea Cortázar y evidencia su lúdico tono *ejemplar*. Lo lúdico de este tono pertenece a la misma línea de los dos epígrafes principales¹²⁵² que Cortázar coloca en *Rayuela* y que en el ámbito de la crítica sobre su obra, más de un estudioso¹²⁵³ atribuyó erróneamente estos textos a una ingeniosa invención de Cortázar¹²⁵⁴. De hecho esta es una preocupación que Cortázar anticipa debido a la singular naturaleza de otros textos que incluye en *Rayuela* como es el

¹²⁵⁰ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, p. 148.

¹²⁵¹ Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” en: *Último Round*. *Op. cit.*, pp. 58-85.

¹²⁵² *Rayuela* contiene además otros dos epígrafes. El que da apertura a “Del lado de allá”, que originalmente en el manuscrito de Austin era una cita de Dumas, y en la versión definitiva de *Rayuela* consiste en un fragmento de una carta a Breton de Jacques Vaché: *Rien ne vous tue un homme comme d’être obligé de représenter un pays*. El otro epígrafe es el que inaugura “Del lado de acá” y que es un frase de *Les mamelles de Tirésias* de Apollinaire: *Il faut voyager loin en aimant sa maison*.

Aunque hay que añadir a estos epígrafes digamos, distributivos, del espacio interno de *Rayuela*, los dos epígrafes internos que estructuran el capítulo 42.

¹²⁵³ Cfr. Genover, Kathleen. (1973). *Claves de una novelística existencial*. (En *Rayuela de Cortázar*). Madrid: Ed. Playor.

¹²⁵⁴ En contraste a la referida confusión de Genover, Aparicio Maydeu reseña la publicación y distingue la obra de Juan Filloy, uno de los numerosos autores que Cortázar refiere en *Rayuela*:

La magia de Cortázar tal vez hizo que muchos lectores de su Rayuela tuviesen por fruto de la ficción, a [...] Juan Filloy, que el autor argentino cita con devoción en su novela.

Javier Aparicio Maydeu. (2008). “El maestro olvidado” en: *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ishiguro*. Madrid: Ediciones Cátedra. pp. 133-134.

caso de los textos de Ceferino Piriz¹²⁵⁵. Pero retomando la voluntad *ejemplar* de los dos epígrafes centrales de *Rayuela*, me refiero a la cita del *Espíritu de la Biblia y Moral Universal*¹²⁵⁶ del abad Martini y al texto de César Bruto¹²⁵⁷, seudónimo del escritor Carlos Warnes por quien Cortázar también guarda un entrañable reconocimiento¹²⁵⁸.

¹²⁵⁵ En la carta a Francisco Porrúa en la que Cortázar habla de los capítulos que contiene los aspectos capitales del libro, también agrega:

Ah Paco, hay una cosa que me preocupa. Revisando el libro, llegué a la parte en que Traveler lee y comenta el memorable tratado de Ceferino Piriz. De golpe me di cuenta de que muchos lectores van a creer que eso lo inventé yo (mi falta de modestia me incita a suponer que pueden creerme capaz de semejante maravilla). ¿Cómo te parece que deberíamos hacer para indicar que los textos son de Ceferino, y que Ceferino existe?

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (05 / enero/ 1963*)” en: *Cartas*. Tomo I. México: Editorial Alfaguara. p. 467.

*El contexto de los contenidos hace evidente que hay una errata y la carta que en esta edición de Alfaguara figura fechada el 05 de enero de 1962, es de 1963. Para un mayor interés, confrontar el contenido de las cartas en su lectura. Una prueba de ello es la siguiente referencia. Véase la fecha.

Respecto al asunto de Ceferino Piriz, en carta del 22 de febrero se lee:
Tenés razón en lo de Cefe. Y bueno, che, que el lector piense lo que quiera. Yo quería aclarar la cosa porque Cefe se va enterar (todo se sabe en Montevideo) y no es cosa que privarlo de su gloria, que es mucha.

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (22 / febrero/ 1963)” en: *Cartas*. *Op.cit.*, p. 537.

¹²⁵⁶ Anoto una parte del mismo:

Y animado de la esperanza de ser particularmente útil a la juventud, y de contribuir a la reforma de las costumbres en general, he formado la presente colección de máximas, consejos y preceptos, que son la base de aquella moral universal...

Abad Martini. (1797) *Espíritu de la Biblia y Moral Universal, sacada del Antiguo y Nuevo Testamento. Escrita por el abad Martini con citas al pie.*

¹²⁵⁷ Cito el fragmento final del epígrafe que Cortázar selecciona de César Bruto. Se trata de un extracto del texto “Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy” (capítulo: Perro de San Bernardo).

¡Y ojalá que lo que estoy escribiendo le sirbaalguno para que mire bien su comportamiento y que no se arrepienta cuando es tarde y ya todo se haíga ido al corno por culpa suya!

Nota aclaratoria: los errores de redacción, de expresión y faltas ortográficas son parte lúdica del texto de César Bruto.

¹²⁵⁸ En una de las cartas a Francisco Porrúa durante la preparación de la edición de *Historias de cronopios y de famas* Cortázar le comenta:

El aire cronopio tiene que entrar en Buenos Aires, sea yo o cualquier otro el que abra de par en par las ventanas. Ya ha habido otros que han volteado paredes, y entre ellos César Bruto y Nini Marshall, que alguna vez tendrán sus respectivos capítulos en la verdadera historia de nuestra literatura.

Obviamente el texto del abad Martini no es humorístico¹²⁵⁹ como es el caso del de César Bruto: lo que los hace materia lúdica es su *situación* en la obra como epígrafes¹²⁶⁰. En carta a Francisco Porrúa referente a la naturaleza de *contranovela* de *Rayuela* Cortázar señala:

En último término creo que habría de hacer hincapié en los aspectos digamos axiológicos del libro: la continua y exasperada denuncia de la inautenticidad de las vidas humanas [...] y también (((((cosa importantísima en la Argentina))))), la ironía, la irrisión, la auto tomada de pelo cada vez que el autor o los personajes caen en la “seriedad” filosófica.

(Cortázar: 2000, p. 467)

Basta observar aquí cómo Cortázar extrema agudamente el valor de los signos de puntuación al permearlos de la emotividad que representan¹²⁶¹ para *entender* algunos aspectos *formales*¹²⁶² de la

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (22 / abril/ 1961)” en: *Cartas*. Tomo I. México: Editorial Alfaguara. p. 436.

¹²⁵⁹ En entrevista con Harss, Cortázar comenta:

Siempre he creído que el humor es una de las cosas más serias que existen. El empleo del humor le posibilita a Cortázar ver el lado cómicamente serio de las cosas.

Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica” en: Cortázar, Julio. *Rayuela*. *Op.cit.*, p. 695.

¹²⁶⁰ En su “Teoría del epígrafe” Andrés Fava anota:

El epígrafe aparece casi siempre durante o después de escrito el libro o poema. Pocas veces lleva a escribirlo. Pero influye siempre, marca el libro desde fuera con un toque de espada en el hombro.

Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p. 96.

¹²⁶¹ Otro ejemplo vistosamente memorable es el ensayo que dedica a la interpretación crítica de Julián Garavito y que compilo en el apartado de “Recurrencias endémicas” de esta investigación.

Cfr. Julio Cortázar. (1992b). “Noticias de los Funes” en: *Último Round*. tomo I. México: Siglo XXI Editores. pp. 120-122.

¹²⁶² *Una escritura lograda formalmente (cuando está lograda en el plano formal, lo está en los otros) requiere no tanto la presencia como la ausencia de cosas inútiles... [...] Pienso que el tema comporta necesariamente su forma.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, pp. 19 y 84.

escritura de Cortázar y comprender la recepción que la crítica hace de los mismos. Hay que *entender* cómo la *tentativa* de escritura de Cortázar, antes y después de *Rayuela*, es íntegramente *tan a contrapelo, tan a contralibro*¹²⁶³. En el *Diario de Andrés Fava* (1950) por ejemplo, reflexiona sobre este fenómeno en la literatura que luego él mismo asume en su escritura:

Cuando advertí que ya no podía escribir como antes, que el lenguaje se me daba vuelta, que los ritmos se exigían distintos, y que en suma lo que escribía ahora [...] valía menos como significación que como objeto, tuve la primera sospecha del fenómeno contemporáneo.

(Cortázar: 1995, p. 51)

Cortázar *anima* los signos de puntuación. También los convierte en *objetos*¹²⁶⁴. Entonces, uno *entiende* por qué Cortázar ya no puede *escribir* “*coherente*”¹²⁶⁵ y por qué a diferencia de otros estudios que se juzgan paradigmáticos en la poética de Cortázar (por ejemplo “Algunos aspectos del cuento”¹²⁶⁶, “Del cuento breve y sus alrededores”¹²⁶⁷ y “Del sentimiento de no estar del todo”¹²⁶⁸), escasa es la crítica que se

¹²⁶³ Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (05 / enero/ 1963*)” en: *Cartas. Op.cit.*, p. 466.

¹²⁶⁴ En el capítulo 93 Oliveira reflexiona sobre las palabras, esas *perras negras*, y anota:

Curioso, muy curioso que Puttenham sintiera las palabras como si fueran objetos, y hasta criaturas con vida propia. También a mí, a veces, me parece estar engendrando ríos de hormigas feroces que se comerán el mundo.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93. *Op. cit.*, pp.445-446.

¹²⁶⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 94. *Op.cit.*, p. 448.

¹²⁶⁶ Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento” en: *Obra crítica. Obras completas. Op. cit.* pp. 370-386. El ensayo data de 1963.

¹²⁶⁷ Julio Cortázar. (1992b). “Del cuento breve y sus alrededores” en: *Último Round.* tomo I. México: Siglo XXI Editores. pp. 59-82.

¹²⁶⁸ Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo” en: *La vuelta al día en ochenta mundos. Op.cit.*, pp.21-26.

refiere al estudio “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”¹²⁶⁹. Me parece que este vacío crítico se debe a la doble “incomodidad” que provoca un opúsculo sobre el *eros ludens* que paralelamente reta al lector¹²⁷⁰ jugando con él en la lectura del estudio: el ensayo no está compuesto por una serie de argumentaciones que se exponen, digamos, en una secuencia lineal, sino todo lo contrario. Desde el título y en el cuerpo del texto, Cortázar inserta cada tanto una barra diagonal, /, con la que Cortázar evita caer en la retórica aclaratoria de un ensayo y así, no sólo abrevia y concentra la materia prima de su disertación, sino que “corta” literal y visualmente con el uso de las barras diagonales todo lo que sobra en el texto¹²⁷¹: / o seis libros latinoamericanos recientes donde abundan las escenas llamadas eróticas/ ro W. Adorno iría más lejos si pudiera agarrar una estilográfica con la zarpa izquierda¹²⁷². Es decir, Cortázar aplica a todos los ámbitos de su escritura el ajuste

¹²⁶⁹ Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” en: *Último Round. Op. cit.*, pp. 58-85.

¹²⁷⁰ Confrontar los apartados “La risa como clave” y “Los chistes serios”.
Cfr. Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica” en: Cortázar, Julio. *Rayuela. Op.cit.*, pp. 694-695 y 699-700.

¹²⁷¹ En la *morelliana* del capítulo 94 de *Rayuela* Cortázar anota:
Mi prosa se pudre sintácticamente y avanza —con tanto trabajo— hacia la simplicidad. Creo que por eso ya no sé escribir “coherente”; un encabritamiento verbal me deja de a pie a los pocos pasos.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 94. *Op.cit.*, p. 448.

¹²⁷² Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 58.

De hecho en el entrañable texto “La entrada en religión de Teodoro W. Adorno” que Cortázar dedica a su gato, el comienzo del mismo irrumpe con esta barra diagonal, marcando con este gesto una pausa textual, más que un inicio del texto:
/ escrito casi nada sobre gatos, cosa más bien rara porque gato y yo somos como los gusanitos del Yin y el Yang [...] y no se me escapa que cada gato en español es amo de las tres letras del Tao, con la g a manera del agujerito...

Hay que destacar en este ejemplo, cómo incluso *anima* también a la letra “g”.
Julio Cortázar. (1989). “La entrada en religión de Teodoro W. Adorno” en: *Último Round. Op. cit.*, pp. 9-16

verbal¹²⁷³ para así *no dejar más que lo medular*¹²⁷⁴. De hecho la complicidad con el lector hace que a pesar de que, por ejemplo, una palabra esté “cortada” o incompleta, por el contexto deduzca su sentido: *se apelará a todas la armas de la retórica para decir lo que un Miller o un Genet dicen mejor y con menos palabras / pito*: “no se trata de que haya que escribir una literatura erótica” *como quien está obligado a hacer la conscripción o a vacunarse*¹²⁷⁵. En algunos casos como en éste Cortázar juega con el doble sentido —“repito” y “pito”— al que se presta la palabra cortada y situada en dicho contexto: porque precisamente en esta parte de su ensayo Cortázar reflexiona sobre los límites y la incapacidad del uso de palabras coloquiales en la literatura erótica latinoamericana y cómo en el momento de escribir el “*pasaje*” erótico cierto tipo de escritor tiende a caer en los dos extremos: *o le sale peludo o eufemístico*¹²⁷⁶.

Nadie como Cortázar suelta estos *zarpazos*¹²⁷⁷ lingüísticos que a unos les suelta la risa y a otros les suelta el prurito de la seriedad¹²⁷⁸.

¹²⁷³ Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, p. 86.

¹²⁷⁴ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, p. 21.

¹²⁷⁵ La cita sigue del modo siguiente:

Somos libres [...] y si a un escritor no le da por ese lado, pues se acabó y que lo diga nada menos que un Borges. La cosa es cuando le da y no puede; cuando llega al “pasaje” y no le sale, o le sale peludo o eufemístico.

Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 83.

¹²⁷⁶ La cita completa es del modo que sigue:

Somos libres [...] y si a un escritor no le da por ese lado, pues se acabó y que lo diga nada menos que un Borges. La cosa es cuando le da y no puede; cuando llega al “pasaje” y no le sale, o le sale peludo o eufemístico.

Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 83.

¹²⁷⁷ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 78, *Op. cit.*, p. 410.

¹²⁷⁸ Respecto a la función de la *risa* como recurso de Cortázar, Harss comenta: *Su propósito es agarrar desprevenido al lector, desconcertarlo, desquiciarlo.*

Basta leer esta cláusula final de Cortázar con la que eficazmente sintetiza todo el problema planteado, para *entender* mejor la causa por la que la crítica canónica sobre su obra le resta *seriedad*¹²⁷⁹ y por ende, importancia a este estudio y al mismo Cortázar como crítico. Cortázar es el primero en saberlo. Aparte hay que considerar la inevitable incomodidad en el ambiente literario que Cortázar asestó con este estudio en el ámbito de la literatura española y latinoamericana. Salvo el reconocimiento a las tentativas de narrativa erótica de Lezama Lima, de Fuentes y de Vargas Llosa¹²⁸⁰, su crítica es frontalmente tajante con el “*pudor castellano*”¹²⁸¹ y con dicha producción literaria *dividida entre una coprología de prosapia quevediana y la falsa soltura de los Camilo José*¹²⁸² *que te dije*¹²⁸³.

Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica” en: Cortázar, Julio. *Rayuela*. *Op.cit.*, p. 695.

¹²⁷⁹ *Ése es uno de los cócteles Molotov que yo tiro en Rayuela. Y se lo tiro a la cara a toda una clase social y a una estructura intelectual de raíz hispánica. [...] Eso explica ese ataque contra la seriedad con mayúscula.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, p. 67.

¹²⁸⁰ *Nuestro subdesarrollo nos impone la peor de las vedas, la parálisis de la escritura, ya que en materia oral no nos sentimos tan responsables como lo sabe cualquiera que frecuente tertulias de españoles o argentinos después de la tercera copa / rica Latina buscando desde hace años un camino: Lezama Lima, Fuentes, Vargas Llosa, dos o tres más apenas, han empezado a abrir picadas a machete limpio /*

Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” en: *Último Round*. *Op. cit.*, p. 63.

¹²⁸¹ Cfr. Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” en: *Último Round*. *Op. cit.*, pp. 74-75

¹²⁸² *Hay dos maneras de entender el lenguaje: está el lenguaje de tipo libresco, el lenguaje por el lenguaje mismo, que a mí no me merece ningún respeto: Gabriel Miró, por ejemplo, o el lenguaje de muchas cosas de Camilo José Cela: la masturbación verbal; como creo que dijo Borges, una forma de “desordenar el diccionario”.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, p. 85.

¹²⁸³ Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” en: *Último Round*. *Op. cit.*, p. 59.

En “Así se empieza”, las páginas primeras de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), Cortázar rememora la perspectiva de Man Ray respecto a la errónea perspectiva de tomar el arte con una actitud de eminente *seriedad*¹²⁸⁴ y por su parte, Cortázar la personifica: convierte a *la seriedad* en *esa señora demasiado escuchada*¹²⁸⁵. Entonces Cortázar agrega: *me divierte pensar este libro y algunos de sus previsibles efectos en la señora aludida*¹²⁸⁶. De hecho, mediante un lúdico discurso directo, se dirige a ella en distintos momentos transversales de *La vuelta al día en ochenta mundos*. Así en “Casilla del camaleón”, el último de la diversa miscelánea de textos que componen el libro, Cortázar comienza: —Señora —le dije—, *no espere demasiada coherencia de esta vuelta al día*¹²⁸⁷. [...] *A mí como a todos los de turno me tocarán mis comisarios que reprocharán a este libro su efervescente vocación de juego. ¿Para qué defenderme? [...] Creo que hago algo mejor que eso, y que hay muchos que lo comprenden*¹²⁸⁸.

¹²⁸⁴ *Los visitantes de mi exposición se quedaban perplejos y no se atrevían a divertirse, puesto que una galería de pintura es considerada como un santuario en el que no se bromea con el arte.*

Julio Cortázar. (1986). “Así se empieza” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. *Op. cit.*, p. 7.

¹²⁸⁵ Cortázar también la personifica como una *lechucita anteojuda*.

Julio Cortázar. (1986). “Así se empieza” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. *Op. cit.*, p. 7.

¹²⁸⁶ Julio Cortázar. (1986). “Así se empieza” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. *Op. cit.*, p. 7.

¹²⁸⁷ La cita continúa del modo que sigue, hay que decir que la perspectiva hacia este estudio de Cortázar es análoga a la de los “duros de la literatura” que aquí refiere: *Algunos de mis ochenta mundos son viejos pequeños planetas a los que llegué en días ya lejanos, un poco como el principito de Saint-Exupéry tan vilipendiado por los duros de la literatura y tan conmovedor para los que seguimos fieles a City Lights, a Jerry Roll Morton, a Oliver Twist.*

Julio Cortázar. (1986). “Casilla del camaleón” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. *Op. cit.*, p. 209.

¹²⁸⁸ Julio Cortázar. (1986). “Casilla del camaleón” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. *Op. cit.*, pp. 211 y 213.

Al menos este es el deseo de la presente reflexión que hago, explícita ya en el “Prefacio” de mi investigación: reconocer en la poética de Cortázar la *apertura* y la *potenciación* de recursos y de nociones clave en su obra para la *creación de nuevos umbrales teóricos*¹²⁸⁹. En la conversación con González Bermejo, Cortázar emparenta la *seriedad* con su noción de la “*Gran Costumbre*”¹²⁹⁰. De hecho, me parece que esa *falta de solemnidad* a la que se refiere como un recurso central en *Rayuela* es extensible al resto de su obra (en diversas claves y tonalidades), y en particular, a “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, estudio cuya disertación termino por concluir.

Respecto a la reacción de la crítica canónica contra la *actitud posmoderna* que hace uso de este *sentido lúdico*, Aparicio Maydeu sitúa el “Tablero de dirección” de *Rayuela* como una excelente muestra de complicidad entre el autor y el lector.

Pero no sólo eso, además en su estudio *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*, Aparicio Maydeu hace un entrañable homenaje a *Rayuela*, que el propio Aparicio explicita en el inicio de su estudio parafraseando el “Tablero de dirección” del modo que sigue: *También a su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo dos libros*.

En suma, *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX* de Aparicio Maydeu convierte un curso práctico e interdisciplinar en una lúcida navegación por dos movientes libros. Pero sobre todo, Aparicio Maydeu lleva al ámbito de la crítica literaria de narrativa contemporánea la voluntad de Cortázar, en la medida que su libro *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX* hace patente esa *efervescente vocación de juego* que en el vívido taller de su curso, el honesto entusiasmo que reflejan sus estudiantes muestra que verdaderamente lo *entienden*.

Javier Aparicio Maydeu. (2008). “La ficción posmoderna o el eclecticismo al poder” en: *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ishiguro*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 281.

Cfr. Javier Aparicio Maydeu. (2011). *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX* Madrid: Ediciones Cátedra. pp. 9, 27, 78, 771-782.

¹²⁸⁹ Georges Didi-Huberman. (2000). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. *Op. cit.* 129.

¹²⁹⁰ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, p. 67.

2.4 OTROS RECURSOS DE LA ESCRITURA DE CORTÁZAR: DEL ACTO DE “DESHACER LA HORIZONTALIDAD SUCESIVA” A LA “E-LECCIÓN DE ECONOMÍA Y DE RIGOR, UNA RESTA IMPLACABLE”

Hemos visto cómo mediante algunos aspectos *formales*¹²⁹¹ de orden lúdico, por ejemplo, extremando visualmente el valor de los signos de puntuación, Cortázar los vuelve permeables a la emotividad que representan. También, en otros apartados de la presente investigación, he realizado una muestra de los cambios ortográficos que Cortázar hace contra esa *dictadura visual*¹²⁹². Entre los más memorables de *Rayuela*, se ha visto cómo en medio de una *crisis* Horacio Oliveira hace uso de la “h”¹²⁹³.

De modo reciente, en el estudio “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” se muestra cómo Cortázar inserta en el cuerpo del texto esa

¹²⁹¹ Una escritura lograda formalmente (cuando está lograda en el plano formal, lo está en los otros) requiere no tanto la presencia como la ausencia de cosas inútiles... [...] Pienso que el tema comporta necesariamente su forma.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, pp. 19 y 84.

¹²⁹² En una reunión de Juan y Andrés en el *Diario de Andrés Fava* se anota:

Larga charla con Juan acerca del idioma argentino. A él le parece que es mejor hablar de lenguaje, en cuanto evita toda suposición cismática, que sería una idiotez. [...] A los dos nos parece que sólo prejuicios visuales nos mantienen todavía del lado de “gallina” y de “verano”, pero que la dictadura visual no cederá en nuestro tiempo lo que el oído ha renunciado desde —supongo— los tiempos del virrey Vértiz.

Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p. 99.

¹²⁹³ Se trata del capítulo 90. Otras muestras se encuentran en el capítulo 78 y en el capítulo 48:

En esos casos Oliveira agarraba una hoja de papel y escribía las grandes palabras por las que iba resbalando su rumia. Escribía, por ejemplo: “El gran hasunto”, o “la hencrucijada”. Era suficiente para ponerse a reír y cebar otro mate con más ganas. “La hunidad”, hescribía Holiveira. “El hego y el hotro”. Usaba las haches como otros la penicilina. Después volvía más despacio al asunto, se sentía mejor. “Lo himportante es no hinflarse”, se decía Holiviera.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 90. *Op.cit.*, p. 434.

barra diagonal que “corta” literal y visualmente el discurso y las palabras que retóricamente sobran en el texto o que por su contexto, quedan sobrentendidas: el propósito es *no dejar más que lo medular*¹²⁹⁴.

Ahora bien en cuanto al fragmento epistemológico de su “Analogía”¹²⁹⁵ que reproduce en el apartado anterior, no puede dejarse de lado su formato: eso que irónicamente Cortázar llama, “las rarezas formales”¹²⁹⁶ del texto. Basta notar que el texto de “Analogía” rompe su linealidad prosódica¹²⁹⁷ para *pensar* que estas variaciones de formato responden a la *tentativa* de Cortázar por la *liquidación de los “géneros” como tales*¹²⁹⁸ y a una necesidad de Cortázar de conducir su escritura a nuevos *derroteros*¹²⁹⁹:

¹²⁹⁴ *La lección de Borges [...] fue una lección de escritura [...]. Una severidad extrema frente a la escritura y de no dejar más que lo medular.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Op. cit., p. 21.

¹²⁹⁵ Cfr. Julio Cortázar. (1996). “Analogía” en: *Imagen de John Keats*. México: Ed. Alfaguara. p. 515.

¹²⁹⁶ Respecto a la recepción de *Rayuela* por parte de la crítica Cortázar le comenta a Porrúa:

Es increíble que ni siquiera las rarezas —démosle ese nombre— formales del libro saquen a esos tipos de su actitud habitual que es, grosso modo, la de leer aborregadamente el libro, y después decidir (y escribir): a) si es novela, cuento o “nouvelle”; b) si sucede en la Argentina o en Upsala; c) si es erótica, católica o neorrealista; d) si está bien, regular o mal. Etcétera.

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (13 / septiembre/ 1963)” en: *Cartas* Tomo I. México: Editorial Alfaguara. p. 617.

¹²⁹⁷ *Adiós la prosodia. Empezó despacio, comas que no caían en su sitio. Siempre me había gustado el punto y coma: de golpe asco, imposibilidad de usarlo.*

Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p. 52.

¹²⁹⁸ *El hecho, como siempre, antecede a la explicación. [...] Antes de entender con suficiente claridad dialéctica la irrupción de la poesía en cualquier género verbal contemporáneo, y por ende la liquidación de los “géneros” como tales, sentía yo su oscuro trabajo presente en mi prosa, en lo que hasta entonces había sido una prosa.*

Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p. 50.

¹²⁹⁹ *Que cada lector planee su propio viaje, se embarque en la proliferación de los pre-textos y descubra nuevos derroteros.*

De pronto advertí la necesidad de dejar imbricarse las cláusulas, cabalgarse entres sí por sobre el débil puente de la coma, o directamente libres sueltas. Que la prosa fuera como el oleaje. [...] Sensación de libertad, de juego limpio, de no convencimiento retórico, de mostración y no ya de descripción.
—Usted, que escribía tan bien... —me decía una señora¹³⁰⁰.

(Cortázar: 1995, p. 53)

Después de esta coda irónica del *Diario de Andrés Fava*, el texto se convierte en sí mismo en una genuina *mostración* bajo la forma de una *bitácora* y en la que Andrés despliega las *etapas* que *vivencia* de esas variaciones definitivas en su escritura del modo que sigue:

Etapas: luego de acabar con el orden de la puntuación (yo no, eso se acaba solo), necesidad de sustituir cada vez más el atrapamiento de una “idea”, su conceptualización, por la materia en su forma dada —lo que se mal llama “en bruto”—. Pero esto rompía la horizontalidad de la escritura (que es espacialización de desarrollo temporal). Cuando [...] se me ocurrió escribir un relato y a vuelamáquina, el impulso de expresar los bloques de

Julio Cortázar y Ana María Barrenechea. (1983). Texto de la contraportada de: *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Argentina: Editorial Sudamericana. Edición de Ana María Barrenechea.

¹³⁰⁰ Líneas más adelante Fava refiere a Rimbaud y asume el *riesgo* de esta “podredumbre” de su “excelente prosa antigua”:

Ay, el lenguaje es nuestro pecado original. Moi, esclave de mon langage. Siempre, en sí, reflejo e instrumento. Pero la libertad, ganada con la podredumbre de mi excelente prosa antigua, está en que me pone lo más cerca posible de la materia a expresar, la materia física o ficticia que quiero (o estoy obligado a) expresar. Para esto me libro del lenguaje adecuado (que no es tal sino adecuado) y acepto, provocho, invento y pruebo un decir que —yo quietito en el medio— es un decirse de lo que me envuelve, me interesa y me nace.

Esta perspectiva de la “podredumbre” del lenguaje es concomitante con el punto de vista planteado por Morelli en el capítulo 94 de *Rayuela* y el irónico recuento de Oliveira frente al espejo en el capítulo 75.

materia (y esto era ya sumisión total a la mecánica —!— de la poesía, a la forma en que ésta irrumpe y se da) me condujo

a esto

a deshacer la horizontalidad sucesiva

(no es nuevo, ya lo sé; pero me es nuevo)

y de salto desparramar, salpicar en el papel lo que, realmente, era un coletazo de ola, una vivencia global.

(Cortázar: 1995, pp. 53-54)

Antes de presentar una muestra de *situaciones* en la obra de Cortázar que cumplen ese movimiento fragmentario de poema, y que, como Andrés Fava, Cortázar ejecuta al *deshacer la horizontalidad* sucesiva, es necesario hacer algunas apreciaciones sobre este *Diario*.

Aunque Andrés Fava es un personaje de *El examen*, Cortázar le otorga a este *Diario* de su propia poética, una total autonomía¹³⁰¹. A diferencia de los monólogos de Persio, que son esa especie de *fluir de conciencia* que Cortázar distribuye a lo largo de *Los premios* —y que a nivel de formato, clasifica los monólogos con las letras del abecedario (de la A a la I) distinguiéndolos así de los capítulos narrativos de la novela que están clasificados por numeración románica—, *Diario de Andrés Fava* es un brevísimo opúsculo que condensa una poética de la escritura y presenta *pre-textos* de obras posteriores de Cortázar.

Diario de Andrés Fava contiene los bocetos de textos postreros de Cortázar, por ejemplo, el singular relato de “Continuidad de los

¹³⁰¹ Cfr. la nota preliminar de la edición de 1995, todavía a cargo de Saúl Yurkievich: Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p. 7.

parques”; o la *vivencia* que luego plasma del hombre con la paloma en la mano y la escena de la morgue en el manicomio de *Rayuela*; o la prefiguración en Mimí del personaje de Alana en su postrero relato de “Orientación de los gatos”, entre otros. A su modo, *Diario de Andrés Fava* es una lista de *acknowledgments* como la del capítulo 60¹³⁰² de *Rayuela*. También es un entrañable homenaje a los *diarios* y a la obra de André Gide, que aparece transversalmente comentado a lo largo del diario de este Andrés *subecuatorial*¹³⁰³. Este temprano y a la vez póstumo *Cuaderno de bitácora* expone la *desconfianza y rechazo*¹³⁰⁴ a lo meramente literario; por ello, el *Diario* cuestiona al lenguaje mismo, y contiene reflexiones sobre la música, la pintura o el cine, es decir, cuestiona las vías de manifestación del lenguaje literario. Pero sobre todo el *Diario* es una *bitácora* que sitúa en un mismo nivel la *vivencia* de los seres y las cosas (sobre todo las memorias del *amor* y de la *infancia*) y las diversas tentativas por llevarlas a la *escritura*, situándolas en una *imagen poética*.

Nótese cómo algunos de los planteamientos del *Diario* vistos hasta ahora anticipan la afirmación de Morelli por su poética en el capítulo 116 de *Rayuela*:

Sí, se sufre de a ratos, pero es la única salida decente. Basta de novelas hedónicas, premasticadas, con psicologías. [...] Basta de técnicas puramente descriptivas, de novelas “del

¹³⁰² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 60. *Op.cit.*, p. 372

¹³⁰³ Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p. 110.

¹³⁰⁴ *Porque ya habrá sospechado el lector que la raíz de la agresión contra el Libro está en la desconfianza y el rechazo de su formulación literaria.*

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. en: *Obra Crítica / I*. Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich. pp. 42-43.

comportamiento”, *meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes*.

(Cortázar: C. 116, 2004, p. 503)

En suma, me parece que la siguiente anotación del *Diario de Andrés Fava* concentra la razón primordial del mismo y que a lo largo de sus páginas esclarece: *Si en verdad tienes que sufrir, que no sea por lo que escribes sino por cómo*¹³⁰⁵.

Esta “*necesidad de sustituir el atrapamiento de una idea*” por “*el rescate de las imágenes*” que en el *Diario Andrés Fava* vivencia y muestra como el acto en la escritura de “*romper la horizontalidad de la escritura*” o como el hecho de “*deshacer la horizontalidad sucesiva*” es un instrumento al que recurre Cortázar de manera constante en sus primeras novelas: en las dos inéditas hasta 1986, *Divertimento*¹³⁰⁶

¹³⁰⁵ Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p. 31.

¹³⁰⁶ En hay *Divertimento* hay un pasaje en que Laura y Moña ovillan unas madejas de hilo y de pronto a Laura se le enreda su madeja:
Y entonces oís (los dedos sienten sonar esta ruptura terrible) que algo se resiste, se pone de pronto tenso, el hilo zumba envuelto en su polvillo de talco y pelusa, un nudo cierra la salida, cierra el ritmo feliz, el ovillo estaba enredado

en

redado

ahí dentro entonces hay cosas que no

son el hilo solamente, el ovillo no es un hilo arrollado sobre sí, dentro del mundo del ovillo [...] ahora ya sabés que hilo más hilo no basta para dar ovillo.

Julio Cortázar. (2006). *Divertimento*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara. p. 45.

Este texto prelude esa fascinación personal que Cortázar tiene por los hilos, cordeles o piolines y a los que rinde un homenaje en su texto “De otros usos del cáñamo”. Pero es en el capítulo 56 y el capítulo suprimido de *Rayuela*, el 126, también conocido como “La araña” donde Cortázar perpetúa dicha fascinación por los piolines tendiéndolos en la habitación de un hospital de mueble a mueble, o del cuerpo de una mujer desnuda a distintos puntos de una habitación, incluida la lámpara de araña.

Cfr. Julio Cortázar. (2009). “De otros usos del cáñamo” en: *Territorios*. Madrid: Siglo XXI Editores. pp. 59-66.

(1949), *El examen*¹³⁰⁷ (1950); y en *Los premios*¹³⁰⁸ (1960), primera novela que Cortázar publica. *Diario de Andrés Fava*¹³⁰⁹ (1950) es una publicación póstuma de 1995. Como se evidencia en la cita anterior y en la referencia ya hecha al pasaje de “Analogía”¹³¹⁰, esta ruptura de la *horizontalidad sucesiva* Cortázar también la sitúa en el ámbito de una reflexión teórica precisamente porque así busca *encarnar* ese

¹³⁰⁷ Hay un pasaje en *El examen* que muestra visualmente esa ruptura espacial que coincide con la abstracción del personaje que vuelve de sus recuerdos y retoma de nuevo la atención en una persona que en ese preciso momento está hablando:

—*No me gusta hablar de mi infancia —dijo Andrés, hosco, y Clara sintió un violento gusto a cariño, a bayas de algarrobo, una saliva de verano.*

Infancia

qué bien no hablar dejarla en su

esquina borrosa en su rayuela

qué bien no traicionar [...]

yo soy un tarmangani y vos

un gomangani oh basta

—... *en adelante. Lo que quiero saber es cómo diste el salto. Cuándo terminaste la adolescencia, el período pajolítico, la onicofagia y el culto a las letrinas.*

Páginas adelante transcribo otra muestra de *El examen* en que se evidencia la ruptura de la horizontalidad de la escritura.

Julio Cortázar. (1990). *El examen*. México: Editorial Alfaguara. p. 105.

¹³⁰⁸ En el apartado del “Primer día” de *Los premios* hay un brillante capítulo que inicia con la presentación del menú de la carta que los personajes están a punto de comer. A nivel de formato aparece centrada en la página la carta de los alimentos como tal. Este inicio de capítulo a su vez presenta a todos los personajes mediante una *situación* concreta que traza la *fisonomía central* de cada uno de ellos. Pero lo que estructuralmente vuelve singular este capítulo es que el signo de puntuación de la coma, se convierte tipográfica y visualmente en una pausa que corta la linealidad del renglón y se convierte en ese *oleaje* al que alude Andrés Fava líneas arriba. Sin embargo, ese *oleaje* del párrafo inicial del Capítulo XXIII de *Los premios* muestra literalmente el primer movimiento de oleaje que los tripulantes perciben cuando el *Malcolm* sale a mar abierto:

Persio lee atento la etiqueta del vino, observa su color y lo husmea largo rato antes de llenar su copa hasta el borde,

Medrano mira al maître, que mira servir al mozo, que mira su bandeja,

Claudia prepara pan con manteca para su hijo [...]

Doña Pepa tiene la sensación de estar un poco mareada y eso que no se puede decir que el barco se mueva,

Julio Cortázar. (1976). Capítulo XXIII. *Los premios*. Barcelona: SEDMAY Ediciones. pp.125-126.

¹³⁰⁹ Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara.

¹³¹⁰ Cfr. Julio Cortázar. (1996). “Analogía” en: *Imagen de John Keats*. México: Ed. Alfaguara. p. 515.

*encabritamiento verbal*¹³¹¹ del acto de la escritura *en el mismo momento y en la misma forma*¹³¹². Es decir, la reciente referencia de esa escritura “a vuelamáquina” muestra “el impulso de expresar los bloques de materia” en el acto mismo de hacerlo. El capítulo 79 de *Rayuela* lo advierte: *sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial*¹³¹³.

Esta *necesidad de dejar imbricarse* las palabras en el acto mismo de plasmar *una vivencia global* que Cortázar aquí plantea adquiere nuevos matices a lo largo de otras reflexiones de su obra, pero perdura en la misma voluntad poética: *mostración de la vivencia* mediante un sistema de imágenes, es decir, *escribir la imagen*¹³¹⁴. Tal es el caso de la concomitancia que establece entre la “notación musical” y la “notación de una *experiencia poética*” que realiza a propósito de la poética de Rimbaud en *Teoría del túnel*¹³¹⁵ y que luego Cortázar concentra en su propia poética en el capítulo 109 de *Rayuela*¹³¹⁶, cuestión que desarrollo en el siguiente capítulo de la presente investigación.

¹³¹¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 94. *Op.cit.*, p. 448.

¹³¹² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, p. 413.

¹³¹³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, p. 413.

¹³¹⁴ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 128

¹³¹⁵ La noción de *notar* Cortázar la aplica —en la doble acepción, a saber, como notación musical y como escritura poética—, para situar en Rimbaud una poética de la escritura *no reductible a la enunciación pero sí comunicable por [...] imágenes que coexisten con la vivencia [...] y que guardan eficacia incantatoria tanto para su aprehensor como para los lectores del producto verbal*. Cortázar sitúa en *Une saison en enfer* la obra maestra de la comunicación existencial por vía poética, situándola además, en el ámbito de la novela, *tentativa* que en Cortázar, análogamente es aquí mi objeto de análisis. En el capítulo tres de esta investigación lo desarrollo.

Cfr. Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op.cit.*, pp. 98-99.

¹³¹⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op.cit.*, p. 492.

Así pues, Andrés Fava vivencia *la irrupción de la poesía en cualquier género verbal contemporáneo*¹³¹⁷. De hecho, padece esta necesidad de “*irrupción*” de la *vía poética de acceso*¹³¹⁸, paralelamente a la experiencia de *deshacer la horizontalidad sucesiva*:

O sea lo que entendió Mallarmé, lo que hicieron Guillaume y Pierre Reverdy. Pero yo narraba. Por eso los pentagramas siguen marcando el camino. Salto cuando hace falta, y si todo es, en suma, poema, mi poema cuenta, es decir muestra una cara, un acto, va por la calle, dice voces, diálogos, manifiesta pensamientos,

sin atarse a nada que lo vuelva reflejo, instrumento, operación simbólica de puesta en escena.

(Cortázar: 1995, p. 54)

Este salto y esta *mostración* de la liquidación del *distingo novela-poema*¹³¹⁹ que aquí se presenta, Cortázar lo lleva a otras dimensiones en *Rayuela*. De manera abreviada, por el momento, específico que el capítulo 97, el capítulo 109, el capítulo 113 y el capítulo 36 concentran en los *nódulos*¹³²⁰ calidoscópicos de una serie de imágenes, la *tensión*¹³²¹ narrativa de una escritura que apunta (hacia) *las cosas en*

¹³¹⁷ Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p. 50.

¹³¹⁸ Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” en: *Obra crítica. Op.cit.*, p. 275.

¹³¹⁹ *El paso del orden estético al poético entraña y significa la liquidación del distinguo genérico Novela-Poema.*

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op.cit.*, p. 90.

¹³²⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 113. *Op.cit.*, p. 499.

¹³²¹ *Es así como se llega a tener eso que llaman un estilo. Para mí el estilo es una cierta tensión y esa tensión nace de que la escritura contiene exclusivamente lo necesario.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, p. 19.

*bruto: conductas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones*¹³²². A su modo también lo hacen los capítulos 18, 123, y el capítulo suprimido, el 126¹³²³.

Pero sobre todo, de manera integral, este *salto* en el *pentagrama* de la escritura de Cortázar y esta *mostración* fragmentaria de seres y de cosas se cumplen en la propia composición de *Rayuela*: el *salto* de capítulo a capítulo que el “Tablero de dirección” invita como una de las dos posibilidades para leer el libro. Aunque es cierto que el lector está invitado a *elegir*¹³²⁴, también lo es que una de las *rarezas formales*¹³²⁵ más a *contralibro*¹³²⁶ que Cortázar hace de *Rayuela* reside en su formato: porque también ahí, de capítulo a capítulo, pero sobre todo,

¹³²² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 97. *Op.cit.*, p. 456.

¹³²³ El capítulo suprimido o 126 ha sido tema de reflexión en el capítulo primero y en la sección A de esta investigación.

¹³²⁴ *Junto con esta carta te mando una página con el orden de las remisiones que determinan la forma en que hay que leer Rayuela. [...] El problema es el siguiente: si un lector distraído se confunde y emboca un número equivocado se produce de inmediato una de dos: a) un lío padre y la pérdida de todo sentido del libro; b) un hueco o salto en el orden de la lectura que a lo mejor beneficia al libro. Por supuesto, yo prefiero que se lo lea de acuerdo al orden sugerido, y por eso, una vez que conozcas el libro, te pido que me digas lo siguiente: ¿no sería conveniente incorporar esa página con la enumeración completa [...]? Lo que importa es la enumeración de los capítulos y no la paginación corriente.*

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (30 / mayo/ 1962)” en: *Cartas. Op. cit.* pp. 482-483.

Julio Cortázar. (2004). “Tablero de dirección” en: *Rayuela, Op. cit.*, p. 3.

¹³²⁵ Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (13 / septiembre/ 1963)” en: *Cartas Tomo I.* México: Editorial Alfaguara. p. 617.

¹³²⁶ La serie epistolar entre Cortázar y Porrúa hace patente que Cortázar es el primero en saber el reto y la responsabilidad que implica el llevar a buen término la publicación de un libro de la naturaleza de *Rayuela*:

Yo creo que nunca se escribió un libro tan a contrapelo, tan a contralibro. Y esto me lleva a un problema que creo importante: el de su presentación al pobre lector que va a pretender hincarle el diente. De eso vos y yo tendríamos que hablar largo.

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (05 / enero/ 1963*)” en: *Cartas. Tomo I.* México: Editorial Alfaguara. p. 466.

*El contexto de los contenidos hace evidente que hay una errata y la carta que en esta edición de Alfaguara figura fechada el 05 de enero de 1962, es de 1963. Para un mayor interés, confrontar el contenido de las cartas en su lectura.

cada capítulo en sí mismo de *Rayuela* “cuenta” y “muestra una cara, un acto, va por la calle, dice voces, diálogos, manifiesta pensamientos”¹³²⁷.

Además del *salto* de capítulo a capítulo que propiamente es una ruptura de la *horizontalidad de la escritura* integral del libro, en *Rayuela* “circulan”¹³²⁸ capítulos cuyas *órbitas aisladas*¹³²⁹ poseen estructuras singulares que *multiplican*¹³³⁰ las posibilidades en la escritura de Cortázar para *deshacer la horizontalidad sucesiva*. Se trata del capítulo 142¹³³¹, del capítulo 34¹³³² y del capítulo 96¹³³³.

¹³²⁷ Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p. 54.

¹³²⁸ Aludo a la composición de la *figura* que plantea Morelli como presentación integral del libro, más adelante retomo esta misma referencia para aludir al sistema *vivencial* de los personajes, de esa *realidad* simultánea y fragmentaria:

Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total. [...] Pero [...] Morelli [...] no hubiera consentido en eso, más bien parecía buscar una cristalización que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas el desorden mismo, la inanidad o la gratuidad.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492.

¹³²⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 78. *Op. cit.*, p. 410.

¹³³⁰ Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica” en: Cortázar, Julio. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 702.

¹³³¹ El capítulo 142 es una muestra ejemplar de otra *apertura* en la escritura de Cortázar a la *poesía permutante* que plantea en distintas modalidades en *Último Round*: a lo largo de este *almanaque* hay una serie de muestras poéticas con un formato de páginas punteadas, para que sean a juicio del lector, sugerentemente “recortables”. En el formato original de la edición de *Último Round* algunos de los poemas se sitúan en “la planta baja” del libro, por ello Cortázar señala en el estudio de “Poesía permutante”: *razones obvias (por ejemplo, el suicidio de un editor frente a un presupuesto) impiden presentar aquí los poemas en páginas sueltas, que facilitarían el barajar el naipe; sin embargo me parece que estas persianitas de la planta baja se prestan bastante bien a abrirlas y cerrarlas en todas direcciones.*

Incluso uno de los poemas, “Antes, después”, aparece impreso sólo en la portada de *Último Round*. Me parece que esa *pequeña estructura*, es la más hermosa muestra de lo que Cortázar desea hacer: que las *unidades básicas [...] puedan ser permutadas hasta el límite del interés del lector o de las posibilidades matemáticas*. Y Cortázar añade: *El poema se vuelve así circular y abierto a la vez.*

Obviamente el estudio de “Poesía permutante” y las muestras poéticas son un sincero homenaje al movimiento poético francés del OULIPO y en específico, a Raymond Queneau.

Finalmente, a propósito del *sentido* ontológico del poema “Antes, después”, en *El examen* hay un pasaje en la novela en la que algunos de los personajes centrales abordan el tema:

—Vos sabrás —dijo Andrés, como no dándole importancia—. Pero los dos se debían ir de aquí. [...]

—¿Por qué precisamente nosotros? —dijo Clara—. ¿Y qué se gana con irse? Decile tu hermoso cachet ontológico, Juan. Irse, quedarse...

—Oí —dijo Juan—. “Irse, quedarse,
juego del ser.
Apenas es
—después— el antes”.

Julio Cortázar. (1992b). “Poesía permutante” en: *Último Round*. tomo I. México: Siglo XXI Editores. pp. 272-292. Las páginas citadas son de la 273 a la 275.

Julio Cortázar. (1990). *El examen*. México: Editorial Alfaguara. p. 266.

Ahora bien, el capítulo 142 presenta un diálogo entre Etienne y Ronald. Y es el *epílogo* más entrañable a la presencia de la Maga: nunca vuelve a aparecer en el lado de París. A partir del capítulo 28 y con excepción de su voz escrita en el capítulo 32, y la memoria intermitente de Oliveira, por ejemplo en el capítulo 34, en realidad la Maga se vuelve una *presencia dicha* por los demás.

Entonces la Maga asume la categoría *vital* de Pola en la lectura lineal de *Rayuela*: la primera vez que aparece Pola es nombrada por la Maga en los capítulos 26 y 27. La voz de la Maga la encarna, la hace *presencia*. Y la última vez que se le menciona a Pola dentro de la lectura lineal es en el capítulo 36 y en el capítulo 56, en voz de Oliveira. Pola en sí misma, asumida en persona y por su propia voz, sólo existe en la lectura alterna de *Rayuela*. En la lectura alterna Pola figura por vez primera en el capítulo 84 nombrada por Oliveira.

Decía pues que el capítulo 142 es un *retrato* hablado de los modos de ser y de hacer de la Maga que bosquejan a dos voces las reflexiones dialogadas de Ronald y de Etienne. Pero a su vez el capítulo 142 es la *muestra* de la experiencia poética de la pintura: *Ella llegaba y lo sentía. [...] Miraba mi cuadro y lloraba*. Y luego agrega: *[...] Otros delante de esa tela, la apreciaron con frases pulidas, recuento de influencias todos los comentarios posibles “en torno”*. Es decir, en el capítulo 142 Etienne renueva esa profesión de fe que plantea en el capítulo 99, pero sobre todo en el capítulo 9: *Hay que mostrar, no explicar. Pinto, ergo soy*. También Oliveira en ese capítulo busca y padece (en su caso, la explicación del mundo por la palabra) sintiéndose caminar al lado de la Maga y bajo la lluvia. En suma, aquí también se corrobora la afirmación de la poética de Cortázar: *pensar, es decir sentir* explícita en el capítulo 93 de *Rayuela*.

¿Pero cuál es la singularidad estructural del capítulo 142 que hace que me permita situarlo en el ámbito de la *poesía permutante*? He dicho que el capítulo 142 es una conversación. Está compuesto por 7 intervenciones numeradas de Ronald y 6 de Etienne. Es decir, tipográficamente al guión largo que antecede a la intervención de cada uno de ellos, le precede un número en orden ascendente, de modo que al ser Ronald el primero y el último en hablar, le corresponden los números impares y a Etienne los números pares. Pero lo singular del texto es que al llegar a la séptima intervención de Ronald, la numeración comienza a aparecer en orden descendente, de

manera que la siguiente intervención de Etienne aparece como la sexta y así sucesivamente. Por tanto, el último comentario que hace Ronald y que en el formato de la página es el último renglón del capítulo, está numerado con el 1. Entonces el guiño está hecho: el lector puede *jugar* a comenzar también a leer el texto de atrás hacia delante. El *sentido* y la redondez de cada párrafo conversacional realizado por Cortázar permanecen intactos. Aquí se cumple lo que Cortázar comenta en “Poesía permutante”: *en este caso se trataba de verbalizar una intención de poema de manera tal que cada unidad básica se enlazara impecablemente con todas las otras ordenadas por azar o la voluntad del lector.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 142. *Op.cit.*, pp. 563-565.

Julio Cortázar. (1992b). “Poesía permutante” en: *Último Round*. tomo 1. *Op.cit.*, p.274.

¹³³² A propósito del capítulo 34, consultar el apartado de “La noción de *imago mundis* en *Rayuela* de Julio Cortázar”, en donde he realizado un breve pero puntual abordamiento a la naturaleza del mismo.

¹³³³ El capítulo 96 narra la última reunión del Club de la Serpiente cuando Etienne los convoca para ir todos juntos a casa de Morelli. El capítulo comienza precisamente con una frase en la que la falta de espaciado tipográfico entre las palabras insinúa la velocidad o premura que representa: *La noticia corrió comounreguerodepólvora, y prácticamente todo el Club esta allí [...].*

La estructura lineal del texto se rompe a mitad del capítulo cuando las voces de los personajes se aglutinan a raíz de la confusión que se genera cuando las luces de la escalera se apagan, y a nivel de formato, la página cobra una estructura similar a la de un guión de teatro: es decir, en el margen izquierdo figuran los nombres de Babs, Ronald, Etienne, Wong, Perico e incluso, hay un “*chorus*” (como en el teatro griego); y en el margen derecho de la página se conglomeran la confusión de las voces en distintos idiomas. Este fragmento del capítulo es un pasaje *humorístico*. Es una verdadera torre de Babel* (se habla en argentino, en castellano, en inglés, en francés) en la que reina la confusión cuando están a oscuras pero donde no se *con-funden* las voces de los miembros del Club, porque las voces constituyen la verdadera *fisonomía central* en la escritura de Cortázar. El pasaje más irónico sobre las lenguas es la discusión que tiene Babs con Perico en francés y donde precisamente él señala: *Ah, merde, mais c’est la tour de Babel, ma parole.*

Entre otro de los sucesos memorables de este capítulo está el lúdico pasaje del *huevo frito entre podrido y petrificado* que encuentran en la cocina de Morelli. Lo que para Babs (y para el resto del Club que hace caso omiso) sólo era *un olor a tumba que mataba*, para Etienne se convierte en otra *entrevisión* poética, como la que padece en el capítulo 142. Etienne mismo se encarga de distinguir la sensibilidad de la Maga y de Oliveira del resto del grupo, sabiendo que ellos también hubieran podido entrever en ese *jodido huevo frito, [...] una preciosidad con esos verdes metálicos*, una verdadera *naturaleza muerta* que Babs se encarga de tirar a la basura.

Esta *presentación* concreta del *huevo podrido* y la interpretación dispar de los miembros del Club es concomitante con las reflexiones que Oliveira hace sobre las *paravisiones* y sobre los distintos modos de *ver* y de *mirar* que precisamente vivencia en dicho capítulo al lado de Gregorovious y de Etienne. Dichas formas distintas de percibir la *realidad*, de padecer o no esa serie de *entrevisiones*, también están presentes en el capítulo 99 cuando el Club analiza el acto de *describir* que Morelli explicita simultáneamente en el capítulo 82.

Rayuela es una obra donde todo vale como signo y no como tema de descripción¹³³⁴. Tampoco se “ata a nada” que lo convierta en instrumento o en operación simbólica: *Rayuela* es la apertura a esa realidad hecha de partes sueltas¹³³⁵. Cada capítulo de *Rayuela*¹³³⁶

Pero sobre todo, la naturaleza muerta del huevo frito encarna la poética que contiene la *morelliana* del capítulo 94 que ha sido tema de reflexión en el presente apartado de mi investigación.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 96, *Op.cit.*, pp. 452-455.

Cfr. el juego narrativo de la serie de capítulos 96, 94, 91, 82, 99 y 35.

Finalmente hay que decir que la estructura del capítulo 96 es una variante a la otra ruptura de la *horizontalidad sucesiva* que también acontece con otra puerta trancada, en unas escaleras y a causa de la descompostura del ascensor en un pasaje de *El examen*, segunda novela de Cortázar:

...desde que
esperaba la llegada del ascensor
que no venía no venía
respiración qué oscuridad las rejas de
la jaula Otis
HABIENDO ESCALERAS EL PROPIETARIO
NO SE RESPONSABILIZA POR LOS
ACCIDENTES
Oh Juan entre el quinto y el sexto
Sister Helen
Between Hell and Heaven
pero una luz lucecita y la luz
guió a los pastores al calendario shepherd's calendar
bajando lucecita lucecita
lamparita de suburbio no,
el ascensor, ah por fin el ascensor y Juan *

Julio Cortázar. (1990). *El examen*. México: Editorial Alfaguara. p. 132.

*el formato de este pasaje es así.

¹³³⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Op.cit.*, p. 504.

¹³³⁵ El siguiente fragmento del *Ferdydurke* de Gombrowicz es una base fundamental en la conformación de *Rayuela*:

Esas, pues son las fundamentales, capitales y filosóficas razones que me indujeron a edificar la obra sobre la base de partes sueltas —conceptuando la obra como una partícula de la obra— y tratando al hombre como una fusión de partes de cuerpo y partes de alma —mientras a la Humanidad entera la trato como a un mezclado de partes.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 145. *Op.cit.*, p. 571.

Cfr. Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (05 / enero/ 1963*)” en: *Cartas*. Tomo I. México: Editorial Alfaguara. p. 467.

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (30 / mayo/ 1962)” en: *Cartas*. Tomo I. *Op. cit.* p. 483.

obedece al *orden cerrado* con el que Cortázar concibe la arquitectura interna de un *cuento*¹³³⁷. De ahí que Cortázar anote: *Rayuela es de alguna manera la filosofía de mis cuentos*¹³³⁸. De hecho, el lector que elige la lectura lineal de *Rayuela* asiste visualmente¹³³⁹ al único

¹³³⁶ Esta tesis central la he planteado ya en el capítulo uno de esta investigación. Lo comento a pie de página para evitar la redundancia e incluso confusión sobre la noción de *capítulo* ahora tratada.

¹³³⁷ Aquí transcribo la cita completa: *Es algo que empieza y termina satisfactoriamente como la esfera en que ninguna molécula puede estar fuera de sus límites precisos. Un cuento puede mostrar una situación y tener un interés anecdótico pero para mí no es suficiente; la esfera tiene que cerrarse. Lo que no quiere decir que niegue la posibilidad de cuentos admirables —como alguno de Katherine Mansfield— que no responde a mi noción de cuento pero que me gustan mucho; simplemente yo no lo hubiera escrito así.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 29.

En la siguiente referencia alude al cuento en sentido planetario o atómico:

Cfr. Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento” *Op. cit.* p. 377.

¹³³⁸ La cita completa continúa así: *una indagación sobre lo que determinó a lo largo de muchos años su materia y su impulso.*

Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores. p. 25.

¹³³⁹ A nivel de formato, la edición de *Rayuela* indica en el ángulo superior de todas sus páginas el capítulo en cuestión. Pero al cierre de cada capítulo y después del último párrafo del texto aparece, indicado entre paréntesis y con un signo de resta (guión corto), la remisión al capítulo siguiente de lectura.

Respecto a la paginación integral de *Rayuela*, he señalado en el estado de la cuestión que la edición de Ayacucho o la de Archivos son de las pocas que respetan el formato original de Sudamericana que estuvo al cuidado de Francisco Porrúa y Julio Cortázar. Sólo que Ayacucho sustituye el último guión corto del “Tablero” por un punto.

En la carta del 21 de mayo de 1963 Cortázar le envía a Francisco Porrúa una lista paginada de los problemas más significativos en la edición de *Rayuela* que sólo a él le confía (entre ellos el texto del “Tablero de dirección” y luego le adjunta el listado oficial de las notas y observaciones a las pruebas de galera del libro que envía a López Llausás, editor en jefe. En dichas observaciones se muestra cómo el agregado del signo de resta (o guión corto) que precede a la remisión del capítulo siguiente, busca imprimir al gesto de la lectura de la obra, la “resta implacable” que el capítulo 137 de *Rayuela* propone:

En fin, aquí van mis problemas que me tienen pendiente-de-un-hilito. (No te extrañe que las páginas las cite salteadas, porque fui encontrando los problemas a lo largo de la lectura no consecutiva). [...]

Al ir corrigiendo, agregué al comienzo de cada capítulo su número correspondiente. En las galeras sólo aparecía el número correspondiente a las remisiones al final de cada capítulo.

Nótese la diferencia: las remisiones van entre paréntesis, siempre, mientras que los capítulos no.

capítulo que no tiene una señal de remisión de la lectura alterna. La arquitectura cerrada de ese capítulo reviste el *sentido* de lo que narrativamente *presenta*. Se trata del capítulo 55, el penúltimo de la lectura lineal. Esta voluntad en la escritura de Cortázar por “mostrar” *las cosas en bruto: conductas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones*¹³⁴⁰ la encarnan Talita y Traveler en este capítulo:

—Horacio vio a la Maga esta noche —dijo Talita—. [...]La Maga era yo— dijo Talita, apretándose más contra Traveler—. No sé si te das cuenta.

—Más bien sí. [...]

Traveler masculó algo ininteligible.

[...]

—Me confundió con la Maga—insistió Talita—.

Traveler la oía hablar, aludir como todas las mujeres a la fatalidad, a la inevitable concatenación de las cosas, y hubiera preferido que se callara pero Talita se resistía afiebradamente, se apretaba contra él y se empecinaba en contar, en contarse y, naturalmente, en contarle. Traveler se dejó llevar.

(Cortázar: C. 55, 2004, p. 339)

En realidad, después de que Talita vuelve de la morgue, recobra la voluntad de recuperar los ritos paulatinamente perdidos de la *duermevela*¹³⁴¹ al lado de Traveler, porque precisamente, después de

A las remisiones les agregué un guión (p. ej.): (-131). Me parece que ese guión tiene un cierto valor psicológico, le quita a la remisión ese aire puramente matemático que da la cifra a secas entre paréntesis.

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (21 / mayo / 1963)” en: *Cartas*. Tomo I. *Op. cit.* pp. 574 y 578.

¹³⁴⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 97. *Op. cit.*, p. 456.

¹³⁴¹ En la lectura alterna de *Rayuela* el capítulo 143 constituye el primer *territorio* en el que emergen por sí mismos las figuras de Talita y de Traveler (Traveler o

contarse¹³⁴² y de contarle a Traveler la situación del descenso y el beso de Oliveira en la morgue, Talita al fin *entiende* de verdad, de qué lado

Gekrepten aparece mucho antes en un comentario que Oliveira hace en el capítulo 4 sobre su antigua vida en Buenos Aires).

El capítulo 143 es una entrañable presentación de los ritos de pareja, del carácter lúdico que ellos entablan contándose los *sueños de la noche*. Pero sobre todo, este capítulo encarna ontológicamente hablando, la *distancia vertiginosa* que existe entre dos seres que se aman:

Por la mañana, obstinados todavía en la duermevela [...] se contaban fielmente los sueños de la noche. Cabeza contra cabeza, acariciándose, confundiendo las piernas y las manos. [...] A Traveler [...] lo fascinaban los sueños de Talita, su boca crispada o sonriente según el relato. [...] Después le tocaba a él contar los suyos, y a veces [...] pasaban de los sueños al amor [...]. Oyendo a Talita, [...] Traveler se asombraba de que todo eso pudiera ser así. [...] La misma habitación, la misma almohada, la misma oscuridad, el mismo tic tac [...] para los dos, ahí estrechamente abrazados, habían soñado sueños distintos, habían vivido aventuras disímiles. [...] En el recuento matinal [...] Traveler se obstinaba secretamente en buscar correspondencias. ¿Cómo era posible que la compañía diurna desembocara inevitablemente en ese divorcio, esa soledad inadmisibles del soñante? Traveler sentía la barrera infranqueable, la distancia vertiginosa que ni el amor podía salvar. Durante mucho tiempo esperó un milagro, [...] apelando a todas las analogías posibles, buscando semejanzas que bruscamente lo llevaran a un reconocimiento. [...] Traveler siguió confiando y esperando cada vez menos.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 143. *Op.cit.*, pp. 566-567.

El capítulo 45 muestra los cambios de Talita y de Traveler en los ritos matinales de pareja, cuando Oliveira emerge en medio de sus vidas. Aunque en realidad Oliveira simplemente es el *mensajero* de ese *anuncio intraducible* sobre la *unidad* y sobre el *amor* que *Rayuela* plantea en las reflexiones de Oliveira en el capítulo 19 y en el 78, y en las de Traveler en el capítulo 143, antes visto. Así pues, anoto unas variaciones centrales de sus ritos que se muestran en el capítulo 45:

Sueños de Talita. [...] Despertar de Talita [...]

—*Soñé con un museo espantoso. Vos me llevabas.*

—*Detesto la oniromancia. Cebá mate, bicho.*

—*¿Por qué te levantaste anoche? [...] Decí por qué te levantaste.*

—*Por nada, por ver si Horacio estaba también con insomnio, así charlábamos un rato.*

—*¿A esa hora? Si apenas hablan de día, ustedes dos. [...] Soñé con un museo terrible—dice Talita, empezando a ponerse un slip.*

—*Ya me explicaste —dice Traveler, mirando el cielo raso.*

—*Tampoco nosotros hablamos mucho, ahora —dice Talita.*

—*Cierto. Es la humedad.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 45. *Op.cit.*, pp. 288-289.

Esta interrupción de los ritos de pareja es una situación concomitante con la ruptura de la relación de pareja en el capítulo 19 y 20, cuando Oliveira le llama por su nombre a la Maga y además no accede al juego del gliglico. Situación que ya he abordado en este estudio.

¹³⁴² El capítulo 47 de *Rayuela* guarda la tonalidad del capítulo 32. En este último se oye hablar a la Maga bajo la forma de una carta. Pero en el capítulo 47 es la propia

del *tablón*¹³⁴³ necesita sostenerse y de qué lado de la *balanza*¹³⁴⁴ ella debe inclinarse:

voz de Talita que se escucha a sí misma jugando a hacerse pruebas de grabación con un magnetófono. Pero a su vez, el capítulo 47 cobra el sentido de una especie de confesión en la que Talita se escucha a sí misma cómo ha entrado en su vida *Horacio, el habitador, y cómo el amor era solamente Manú [...] hasta la consumación de los tiempos.*

Este capítulo junto con el capítulo 37 develan de manera entrañable las *figuras* del amor que cotidianamente Talita entabla con Traveler.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 47. *Op.cit.*, pp. 297-301.

¹³⁴³ Anoto aquí de manera puntual una parte de la escena climática del tablón en el capítulo 41, pero es en todo el capítulo donde se libra esta especie de batalla entre dos hombres con una mujer literalmente en medio:

Talita sabía que de alguna manera estaban hablando de ella [...] "¿Quién te juzga?", acababa de decir Oliveira. Pero no era a Traveler sino a ella que estaban juzgando.

—Si te parece —dijo—. Yo también creo que más claro, imposible. [...]

— Podés hacer dos cosas — dijo Traveler—. Seguir adelante, que es más fácil, y entrar por lo de Oliveira, o retroceder, que es más difícil, y ahorrarte las escaleras y el cruce de la calle. [...]

Oliveira se echó se bruce en la ventana, y le tendió el brazo. [...] Pero Talita se había enderezado lentamente, y apoyándose en la dos manos trasladó su trasero veinte centímetros atrás. Otro apoyo, y otros veinte centímetros. [...]

Traveler estiró los brazos y calzó las manos en las axilas de Talita. Ella se quedó inmóvil, después echó la cabeza hacia atrás [...]. Talita había cerrado los ojos y se dejaba sostener, arrancar del tablón, meter a empujones por la ventana. Sintió la boca de Traveler pegada a su nuca, la respiración caliente y rápida.

—Volviste —murmuró Traveler—. Volviste, volviste.

—Sí — dijo Talita, acercándose a la cama—. ¿Cómo no iba a volver? Le tiré el maldito paquete y volví le tiré el paquete y volví, le... [...] Talita resbaló a su lado y empezó a llorar en silencio. "Son los nervios", pensó Traveler. [...] "Esta pieza está tan desordenada", pensó, besando a Talita. Apenas dejara de llorar le pediría que lo ayudara a acomodar el cuarto. Empezó a acariciarla, a decirle cosas.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 41. *Op.cit.*, pp. 262 y 273- 274.

¹³⁴⁴ *[...] Lo sé, o mejor, lo supe cuando estaba a caballo en el tablón. Ustedes sí lo saben de sobra, yo estoy en el medio como esa parte de la balanza que nunca sé cómo se llama.*

—Sos nuestra ninfa Egeria, nuestro puente mediúmnico. Ahora que lo pienso, cuando vos estás presente Manú y yo caemos en una especie de trance [...].

—Si no te gusta hablar de esto —dijo Talita mirando el suelo— podemos cerrar caja e irlo a buscar a Manú. [...]

—[...]Permitime insinuarte que a lo mejor Manú quiere jugar con fuego. Es un juego de circo, bien mirado. Y vos —dijo Oliveira, apuntándole con el dedo— tenés cómplices.

—¿Cómplices?

—Sí, cómplices. Yo el primero, y alguien que no está aquí. Te creés el fiel de la balanza, para usar tu bonita figura, pero no sabes que estás echando el cuerpo sobre uno de los lados. Conviene que te enteres.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 43. *Op.cit.*, pp. 279-280

Talita [...] se apoyó contra Traveler. Sabía que estaba otra vez de su lado, que no se había ahogado, que él la estaba sosteniendo a flor de agua y que en el fondo era una lástima, una maravillosa lástima. Los dos lo sintieron en el mismo instante, y resbalaron el uno hacia el otro como para caer en ellos mismos, en la tierra común donde las palabras y las caricias y las bocas los envolvían como la circunferencia al círculo, esas metáforas tranquilizadoras, esa vieja tristeza satisfecha de volver a ser el de siempre, de continuar, de mantenerse a flote contra viento y marea, contra el llamado y la caída.

(Cortázar: C. 55, 2004, p. 341)

Es decir, la arquitectura sin remisiones del capítulo 55 le proporciona un esférico *orden cerrado* que corresponde con la *situación* que *cuenta*: Talita y Traveler recobran de nuevo la propia distancia infranqueable de su *territorio*, eso que Oliveira llama la *intimidación de los Traveler*¹³⁴⁵. En suma, ahí “*donde las palabras y las caricias y las bocas los envolvían como la circunferencia al círculo*”, Talita y Traveler *vivencian* la vuelta al orden, esa “*vieja tristeza satisfecha de volver a ser el de siempre*”. En el capítulo 55 de nuevo emerge la lúcida *comprensión*¹³⁴⁶ de Talita que el capítulo 37 de *Rayuela*, el capítulo

¹³⁴⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 78. *Op.cit.*, pp. 408-409.

¹³⁴⁶ *Habrá que hablar de la comprensión de Talita. Es una comprensión irónica, tierna, como lejana. Su amor por Traveler está hecho de cacerolas sucias, de largas vigiliás, de una suave aceptación de sus fantasías nostálgicas y su gusto por el tango y el truco. Cuando Traveler está triste y piensa que nunca ha viajado hay que acompañarlo sin hablar mucho [...], cumplir el oficio de mujer cerca del hombre pero sin taparle la sombra, y eso es difícil. Talita es muy feliz con Traveler, con el circo, peinando al gato calculista antes de que salga a escena, llevando las cuentas del Director.*

inaugural “Del lado de acá”, muestra, y aflora también la *suave aceptación* que Talita deposita tanto en Traveler como en las *relaciones* de los seres y de las cosas:

Todo eso flota un poco, se viste de palabras o figuras, se llama lo otro, se llama la risa o el amor, y también es el circo y la vida para darle sus nombres más exteriores y fatales y no hay tu tía.

(Cortázar: C. 37, 2004, p. 235)

En suma, el capítulo 55 encarna la *conciliación*¹³⁴⁷ definitiva y la vuelta a esa *armonía insensata* de los *dos*¹³⁴⁸ que, por su parte, Oliveira renuncia finalmente a interrumpir:

Cuando volvió a asomarse, fresco y tranquilo, vio que Traveler estaba al lado de Talita y que le había pasado el brazo por la cintura. Después de lo que acababa de hacer Traveler, todo era como un maravilloso sentimiento de conciliación y no se podía violar esa armonía insensata pero vívida y presente, ya no se podía falsear, en el fondo Traveler era lo que él hubiera debido ser con un poco menos de maldita imaginación, era el hombre del territorio, el incurable error de la especie descaminada, pero cuánta hermosura en el error.

(Cortázar: C. 56, 2004, p. 362)

Así pues, cada capítulo de *Rayuela* responde a la naturaleza esférica del cuento y como tal, *tiene que cerrarse*¹³⁴⁹ el capítulo 55 en

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 37. *Op.cit.*, p. 234.

¹³⁴⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 56. *Op.cit.*, pp. 362-363.

¹³⁴⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 56. *Op.cit.*, pp. 362-363.

¹³⁴⁹ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, p. 29.

particular, respondiendo además a su factura de capítulo que no necesita ya una *remisión*¹³⁵⁰, porque en su *situación*¹³⁵¹ interna se ha cumplido y digamos, en su situación geográfica dentro de *Rayuela*, es un capítulo que sólo existe en la lectura lineal. En realidad es un *microcosmo*¹³⁵² que ahí se cierra. El capítulo 55 no existe dentro del “Tablero de dirección”: es el *capítulo secreto*¹³⁵³ de *Rayuela*. Así lo nombra Cortázar. En realidad está pero se ha *mutado*¹³⁵⁴ y se ha *desplazado* en dos capítulos: el capítulo 129 y el capítulo 133.

El capítulo 129 guarda una estructura similar a la del capítulo 34 de *Rayuela*: el lector asiste a una lectura que, en este caso, Traveler hace del tratado de Ceferino Piriz, pero a su vez el lector atestigua las incursiones que Traveler hace en sus pensamientos y en sus asomos al

¹³⁵⁰ Aludo al sentido de “envío” que emplea Cortázar pero también a su acepción de “perdón”.

¹³⁵¹ *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 éstos dejan de ser personajes para volverse personas.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 115 en: *Rayuela*. *Op. cit.* p. 502.

¹³⁵² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 103 en: *Rayuela*. *Op. cit.* p. 478.

¹³⁵³ Otro de los señalamientos personales que en la carta del 21 de mayo de 1963 Cortázar le envía a Francisco Porrúa, junto con el listado oficial de las notas y observaciones a las pruebas de galera de *Rayuela* señala:

¡Esto es propio la caída de la estantería! Los muchachos me piden “dar una línea más”. Pero, como verás por lo que he anotado al margen, no se puede porque este es justamente el “capítulo secreto” (al que nunca se remite, y que sólo se lee si se elige el sistema de leer de corrido, que no elegirá nadie). Ahora bien, este capítulo repite, con algunas omisiones, textualmente el pasaje de p. 588-9. [...] De modo que lo mejor será estirar de a poco el chuinga sin tocar el texto para nada. [...]*

Aunque las primeras noches no dormí al comprobar ciertas erratas o ciertas remisiones equivocadas, ahora que te las he señalado minuciosamente, me quedo perfectamente tranquilo.

* se refiere a las penúltimas páginas del capítulo 133.

En las notas en las pruebas de galera agrega:

En efecto, en galeras 151-152 hay el mismo texto que en 227-228. Es deliberado, porque según la forma que se lea el libro (de corrido o siguiendo las remisiones) se leerá uno u otro de esos capítulos.

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (21 / mayo / 1963)” en: *Cartas*. Tomo I. *Op. cit.* pp. 576 y 579.

¹³⁵⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 97. *Op. cit.*, p. 457.

pasillo del hospital. El capítulo 133 también muestra a Traveler en el acto de la lectura del tratado de Ceferino, también externa sus reflexiones (bajo la modalidad de un monólogo) y presenta la segunda incursión por el pasillo: “*En fin*”, pensó Traveler [...] “*es raro que Talita no vuelva*”. *Habría que ir a ver. [...] Parecía perfectamente tonto preguntarse qué andaría haciendo Talita en la farmacia o en el patio*¹³⁵⁵. Cuando reaparece Talita, el texto cobra los mayores matices de contraste con el texto del capítulo 55. Por ejemplo, en el capítulo 55 se menciona sólo que Talita y Traveler sostienen una charla¹³⁵⁶ antes de irse a dormir, así, sintéticamente. En el capítulo 133 se la muestra.

Pero en realidad¹³⁵⁷ el capítulo 55 dice¹³⁵⁸ más contando menos. He citado ya el fragmento del capítulo 55 en que Talita se obstina en *contar, en contarse y, naturalmente, en contarle*¹³⁵⁹ a Traveler. Por contraste, la *variación textual*¹³⁶⁰ en la secuencia de ese mismo pasaje en el capítulo 133 (de la lectura alterna), dispersa la voz de Talita en explicaciones¹³⁶¹. Además hay que tener en cuenta que la

¹³⁵⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 133. *Op.cit.*, pp. 538-539.

¹³⁵⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 133. *Op.cit.*, pp. 538-539.

¹³⁵⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 41. *Op.cit.*, p. 268.

¹³⁵⁸ *Pruebo un decir que [...] es un decirse de lo que me envuelve, me interesa y me nace. Ahí estás recuerdo. [...] Estás, eres [...]: ven, “dícete”.*

Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p. 55.

¹³⁵⁹ Sobre esta noción de *contar* de Cortázar, vuelvo unas líneas más adelante.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 55. *Op.cit.*, p. 339.

¹³⁶⁰ Esta variación del capítulo 133 comienza después de que Talita le dice a Traveler: —*Me confundió con la Maga—insistió Talita—. Y termina, retomando el texto del capítulo 55 cuando Talita dice: —Primero vino el viejo con la paloma...*

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 133. *Op.cit.*, p. 547.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 55. *Op.cit.*, p. 339.

¹³⁶¹ En la discusión que tienen Traveler y Oliveira en el capítulo 46 precisamente sobre las dificultades de *hablar* cara a cara de lo que quieren realmente decirse, Oliveira señala:

—[...] *Lo que nos mata a vos y a mí es el pudor, che [...] cuando se trata de hablar... Pero como no son las palabras de la [...] charla bien lubricada, uno se echa atrás, precisamente al mejor amigo es al que menos se le pueden decir cosas así. [...]*

lectura salteada tiende un *punte* entre el capítulo 129 y el 133 compuesto por los capítulos 139 y luego por el 140, el 138 y el 127 antes de alcanzar la *conciliación*¹³⁶² definitiva y la vuelta a *esa armonía insensata* de los *dos*¹³⁶³ que narra el capítulo 56 en la lectura lineal de *Rayuela*. Estructuralmente, el orden de las remisiones es el que establece dicho *punte* en la lectura alterna, pero hay que considerar lo que advierte el capítulo 97: *el lector carecerá de todo puente, de toda ligazón intermedia, de toda articulación causal*¹³⁶⁴: lo que el capítulo 109 corrobora¹³⁶⁵. Y que el capítulo 79 de *Rayuela* pronostica: *al margen de un acaecer trivial presentimos una carga más grave, que no siempre alcanzamos a desentrañar*¹³⁶⁶.

—Uno cree que va a explicar algo, y cada vez es peor.

—La explicación es un error bien vestido —dijo Oliveira—. Anotá eso.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 46. *Op.cit.*, pp. 293 y 295.

Hay que mostrar, no explicar.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 9. *Op.cit.*, p. 45.

¹³⁶² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 56. *Op.cit.*, pp. 362-363.

¹³⁶³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 56. *Op.cit.*, pp. 362-363.

¹³⁶⁴ *Osar al mismo tiempo poner a un lector —a un cierto lector, es verdad— en contacto con un mundo personal, con una vivencia y una meditación personales...*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 97. *Op.cit.*, p. 456.

¹³⁶⁵ *Los puentes entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o inventarlos el lector, desde la manera de peinarse, si Morelli no la mencionaba, hasta las razones de una conducta o una inconducta, si parecía insólita o excéntrica.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op.cit.*, p. 492.

¹³⁶⁶ La cita íntegra es como sigue:

Para ese lector, mon semblable, mon frère, la novela cómica (¿y qué es el Ulysses?) deberá transcurrir como esos sueños en los que al margen de un acaecer trivial presentimos una carga más grave que no siempre alcanzamos a desentrañar. En ese sentido la novela cómica debe ser de un pudor ejemplar; no engaña al lector, no lo monta a caballo sobre cualquier emoción o cualquier intención, sino que le da algo así como una arcilla significativa, un comienzo de modelado, con huellas de algo que quizás sea colectivo, humano y no individual. Mejor, le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice debe buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento)

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, p. 414.

El orden de las remisiones a los capítulos siguiendo el “Tablero de dirección” en la lectura alterna, y la ausencia de toda remisión al capítulo 55 en la lectura lineal de *Rayuela* ocupan toda la atención de Cortázar hasta el último momento de la edición y aun cuando recibe con plena *gratitud* el primer ejemplar de su obra. En carta del 26 de julio de 1963 a Francisco Porrúa le confiesa:

Me precipité tembloroso sobre las remisiones y las controlé con-el-halma-en-un-hilo. Tratáme nomás de desgraciado, tenés todo el derecho del mundo, pero hasta último minuto no me pude sacar el temor de que un numerito dado vuelta o algo así hiciera patinar toda la máquina. Bueno, el trencito recorre todas sus estaciones, y hasta deja de lado las que deben quedar escondidas.

(Cortázar: 2000, pp. 599-600¹³⁶⁷)

Así pues, el capítulo 55 es esa “estación” que se *deja de lado* y que debe *quedar a escondidas*. El capítulo 55 es una poética de la condensación que se muestra en aquella frase, en la que Talita *se empecinaba en contar, en contarse, y naturalmente, en contarle*¹³⁶⁸ a Traveler. En esta frase Cortázar consume de algún modo el problema que plantea del acto de *contar* y que sus personajes padecen: la tensión

¹³⁶⁷ La cita continúa refiriéndose al capítulo 142 y al capítulo 34, sobre todo porque su estructura singular (ya expuesta líneas más arriba) implicó un enorme cuidado en su paginado e impresión:

En cuanto a Morelli, estaría encantado, viejo de mierda, al descubrir que el papel que me ha concedido Sudamericana es lo bastante transparente como para que algunos capítulos puedan leerse del derecho y del revés al mismo tiempo, lo que constituye un sensible progreso sobre el capítulo donde el pobre Pérez Galdós paga el pato.

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (26 / julio / 1963)” en: *Cartas*. Tomo I. *Op. cit.* pp. 599-600.

¹³⁶⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 55. *Op.cit.*, p. 339.

narrativa por el sugerente triángulo amoroso¹³⁶⁹ que se origina entre Oliveira¹³⁷⁰, Talita¹³⁷¹ y Traveler¹³⁷² hace que cada uno se convierta en

¹³⁶⁹ —¿Y nosotros?

—Ustedes, che, a lo mejor son ese coagulante de que hablábamos hace un rato. Me da por pensar que nuestra relación es casi química, un hecho fuera de nosotros mismos. Una especie de dibujo que se va haciendo. Vos me fuiste a esperar, no te olvides.[...] Sería injusto que por culpa mía, vos y Talita...

—A Talita dejala afuera.

—No —dijo Oliveira—. Ni pienso dejarla afuera. Nosotros somos Talita, vos y yo, un triángulo sumamente trismegístico. Te lo vuelvo a decir: me hacés una señal y me corto solo. No te creas que no me doy cuenta de que andás preocupado. [...]

—Mirá —dijo Traveler en voz baja — De todas maneras alguna vez te mandarás mudar y no hay necesidad de que yo te ande haciendo señas. Yo no dormiré de noche, como te lo habrá dicho Talita, pero en el fondo no lamento que hayas venido. A lo mejor me hacía falta. [...] Parece un diálogo de idiotas —dijo Traveler.

—De mongoloides puros —dijo Oliveira.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 46. *Op.cit.*, p. 295.

¹³⁷⁰ En el capítulo 52 inicia con un párrafo que plasma lo que Oliveira piensa. Nótese la paridad textual con el pasaje transcrito de Laura y Moña en *Divertimento* y el juego entre el ovillo de lana y el del pensamiento:

Porque en realidad él no le podía contar nada a Traveler. Si empezaba a tirar del ovillo iba a salir una hebra de lana, metros de lana, lanada, lanagnórisis [...] la lana hasta lanáusea pero nunca el ovillo. Hubiera tenido que hacerle sospechar a Traveler que lo que le contara no tenía sentido directo (¿pero qué sentido tenía?) y que tampoco era una especie de figura o de alegoría. La diferencia insalvable [...] una cosa era jugar al truco o discutir a John Donne con Traveler, todo transcurría en un territorio de apariencia común; pero lo otro, ser una especie de mono entre los hombres, querer ser un mono...

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 52. *Op.cit.*, p. 323.

A su vez, en el segundo descenso de Oliveira, esta vez a la morgue del hospital y al lado de Talita, el capítulo 54 despeja el problema que se plantea Oliveira en el capítulo 52 y en el 46, por nombrar los recientemente referidos:

Se dijo que apenas un día o dos atrás le había parecido imposible llegar a contarle nada a Traveler, un mono no podía contarle nada a un hombre, y de golpe, sin saber cómo, se había oído hablándole a Talita como si fuera la Maga, sabiendo que no era pero hablándole de la rayuela, del miedo en el pasillo, del agujero tentador. Entonces (y Talita estaba ahí, a cuatro metros, a sus espaldas, esperando) eso era como un fin, la apelación a la piedad ajena, el reingreso en la familia humana, [...] la fácil reconciliación, y de ahí la vuelta todavía más fácil al mundo, a la vida posible [...]. Estaba en su pequeño, cómodo Hades refrigerado, pero no había ninguna Eurídice que buscar.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 54. *Op.cit.*, p. 335.

¹³⁷¹ Líneas atrás ya he referido un pasaje del capítulo 47 donde la voz de Talita se escucha *contarse* a sí misma.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 47. *Op.cit.*, pp. 297-301

¹³⁷² Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 42. *Op.cit.*, pp. 276-277.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 44. *Op.cit.*, pp. 282-286.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 45. *Op.cit.*, pp. 287-290.

ese *mensajero*¹³⁷³ de sí mismo que plantea el capítulo 79¹³⁷⁴ de *Rayuela*. En todo caso, en el capítulo 56 cada uno de los tres “ya se ha acercado a sus *propios límites de los que tan lejos estaba cara a cara*”.

Esa *apertura* integral que plantea el capítulo 79 se da en *Rayuela* mediante la remisión del capítulo 56, capítulo final de la lectura consecutiva¹³⁷⁵. Al capítulo 56 en la lectura alterna de *Rayuela* utilizando el “Tablero de dirección” le siguen otra serie de capítulos: todos ellos son diálogos. En cada uno de ellos convergen las voces centrales de los personajes en la escena del hospital (y la de Gekrepten). En algunos de dichos diálogos se cumple esa movilidad interna de las frases del diálogo del capítulo 142 que posibilita *barajar el naípe*¹³⁷⁶ de las voces en una *permutante* simultaneidad. Me parece que es en esta inigualable polifonía de voces mediante la que Cortázar

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 46. *Op.cit.*, pp. 291-296.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 51. *Op.cit.*, pp. 315-322.

¹³⁷³Una 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).

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, p. 413.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 55. *Op.cit.*, p. 339.

¹³⁷⁴ El capítulo 79 de *Rayuela* expone esta tentativa puntualmente: *Como todas las criaturas de 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. [...]*

Una narrativa [...] que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla como antinovela porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, pp. 412-413.

¹³⁷⁵ En “Tablero de dirección” se advierte:

El primero [de los libros] se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

Julio Cortázar. (2004). “Tablero de dirección” en: *Rayuela, Op. cit.*, p. 3.

¹³⁷⁶ Julio Cortázar. (1992b). “Poesía permutante” en: *Último Round*. tomo I. México: Siglo XXI Editores. p. 273.

logra *cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones*¹³⁷⁷.

Vistos en su conjunto todos estos capítulos en los que he detenido mi análisis, los capítulos de estructura singular, aquellos que evidencian la ruptura de la *horizontalidad sucesiva* en distintas modalidades, o las variaciones textuales de los capítulos 129 y 133 (de la lectura salteada) desde una lectura paralela y en contraste con el capítulo 55 (de la lectura lineal) de *Rayuela*, todos ellos *obligan al lector a refrescar ciertos episodios y, sobre todo, a leerlos bajo una nueva luz*¹³⁷⁸.

En una de las cartas paradigmáticas para *entender* el arduo proceso de edición de *Rayuela* Cortázar le comenta a Paco Porrúa:

Quizá te interese saber cómo he reaccionado ante el libro impreso. [...] Sólo en las pruebas de página podré volver a tener la impresión total de la cosa. [...] Tuve que quitarle al pobre Morelli una de sus ideas, la de hacer un libro con las páginas sueltas, pues en el interin salió aquí un libro en forma de carpeta (y por desgracia me pareció malo, ya que el sistema tiene posibilidades prodigiosas, creo). No sé, leyendo los pasajes sin el orden de lectura que corresponde, se pierde toda tensión. Considerados individualmente, creo que cada uno está bastante bien. [...]

¹³⁷⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, p. 412.

¹³⁷⁸ En la página 81 del *Cuaderno de bitácora de Rayuela* Cortázar señala:

Técnica*

Cuando hay episodios ya leídos pero hace mucho, remitir de nuevo indicando que después se pasa a... y dar la nueva remisión. Obligar al lector a refrescar ciertos episodios y, sobre todo, a leerlos bajo una nueva luz.

Cfr. Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 488-489 y 492.

*los subrayados son de la versión original.

*Yo mismo estoy abrumado por la ambición del libro, y por lo que en algunos momentos llega a conseguir. Es realmente uno de esos despelotes que solamente de tiempo en tiempo, no te parece*¹³⁷⁹.

(Cortázar: 2000, pp. 465-466)

Cortázar hace que los capítulos de *Rayuela* “considerados individualmente”, pero a su vez contemplados siempre desde la *impresión total* del libro, hagan que *Rayuela* misma encarne el requisito que Morelli plantea en el capítulo 109: *El libro debía ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura*¹³⁸⁰. Entonces la lectura de capítulos como el 55 o en la lectura alterna, toda la serie de capítulos que desembocan al otro final de *Rayuela*, o simplemente, el hecho de “refrescar ciertos episodios”, es decir, de “*leerlos bajo una nueva luz*”, permiten *entender* la advertencia que agrega Morelli a la anterior anotación del capítulo 109: *Pero a*

¹³⁷⁹ La cita continúa del siguiente modo. La agrego porque viene a corroborar la perspectiva de la *mutación* en la escritura y por ende en la vida misma de Andrés Fava (que se ha visto páginas atrás), o de Oliveira en el capítulo 75 de *Rayuela* y además, a la perspectiva que se plantea en el capítulo 94 de *Rayuela* sobre la noción de “putrefacción” alcanzada en la escritura de Morelli:

He tenido que vigilar cuidadosamente mis reacciones mientras corregía, porque más de una vez he sentido que se hubiera salido ganando de acortar, o suprimir determinados capítulos o pasajes. Pero cada vez me he dado cuenta de que al pensar eso, quien lo pensaba era “el hombre viejo”, es decir que era, una vez más, una reacción estética, literaria. Una reacción en nombre de ciertos valores formales que hacen la gran literatura. Y vos ya conocés lo bastante a Morelli para saber que el viejo lo que quiere es hacer polvo esos valores porque le parecen la máscara podrida de un orden de cosas todavía más podrido.

Se da así la paradoja de que muchísimas imperfecciones no puedo ni quiero quitarlas, aunque me duelan y me fastidien.

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (05 / enero/ 1963*)” en: *Cartas. Op.cit.*, p. 466.

¹³⁸⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492.

veces las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban¹³⁸¹.

He puesto en relevancia en otra parte de esta investigación que el texto de Cortázar en la solapa¹³⁸² de la primera edición de *Rayuela* condesa los *aspectos capitales* del libro y cómo precisamente existe una paridad textual con fragmentos del capítulo 54 de *Rayuela*. Asimismo en la solapa aparece la imagen poética que remite al movimiento de los personajes como una *danza* que traza *figuras* presente en el capítulo 34 y en el capítulo 47. Se pone de relieve su naturaleza de *contranovela* que no cede a la mera *causalidad psicológica*. Aunque la reseña de la solapa es general, los elementos narrativos que se mencionan parecieran aludir de manera más puntual a la situación que acontece del lado de Buenos Aires y entre los tres:

Julio Cortázar lleva a cabo esta excepcional tentativa con las armas de una autocrítica incesante, una ironía que anima a los mismos personajes del libro, de modo que éstos parecen asistir

¹³⁸¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492.

¹³⁸² En la primera edición de 1963, el libro contaba con solapas. Respecto al texto que podría aparecer en las mismas Cortázar sugiere a Paco Porrúa los *textos significativos* de algunos capítulos de *Rayuela* que considera que *en ellos se muestran los diferentes aspectos capitales del libro*. Al final, gradualmente el texto íntegro es redactado por Cortázar mismo. De ahí el valor del texto.

Cfr. Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (05 / enero/ 1963*)” en: *Cartas*. Tomo I. México: Editorial Alfaguara. p. 466.

*El contexto de los contenidos hace evidente que hay una errata y la carta que en esta edición de Alfaguara figura fechada el 05 de enero de 1962, es de 1963.

Para un mayor refuerzo, confrontar el contenido de las cartas en su lectura. Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (22 / febrero/ 1963)” en: *Cartas*. *Op. cit.* pp. 536-537.

Cabe señalar que quizá por un criterio de ahorro de la editorial, en ediciones posteriores de Sudamericana, al menos en la *Rayuela* consultada, edición de 1968, a falta de solapas, el texto pasa a la contratapa.

Cfr. Julio Cortázar. (1968^a). “Texto en contratapa” en: *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

a su propia derrota como a un triunfo secreto. En el vago territorio en que se mueven, donde el amor, los celos y la piedad obedecen quizá demoníacamente a un signo contrario, la causalidad psicológica cede desconcertada, las criaturas se encuentran y desencuentran sin sospechar demasiado que en cada una de las figuras que forma su danza hay un acercamiento a la mutación final: la última casilla del Igdrasil, el centro del mandala.

(Cortázar: 1963, solapa)

En la poética de la imagen de Julio Cortázar este “triumfo secreto” o ese “acaecer trivial” al *margin* del cual, anota el capítulo 79, *presentimos una carga más grave*¹³⁸³, lo lleva a cabo en su escritura mediante la *dirección analógica*¹³⁸⁴. En “Analogía” hemos visto cómo hace de *esta común urgencia analógica* una epistemología existencial y cómo la reconoce como el instrumento eficaz que “hace de la *imagen su eje arquitectónico*”¹³⁸⁵. Hay que tener en cuenta que la noción de *analogía* en la poética de Cortázar es concomitante con la noción de *extrapolación*¹³⁸⁶ vista en el anterior capítulo del presente estudio. Además de legitimar¹³⁸⁷ la noción de *extrapolación*¹³⁸⁸ en español, en

¹³⁸³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, p. 414.

¹³⁸⁴ Julio Cortázar. (1996). “Analogía” en: *Imagen de John Keats. Op.cit.*, p. 515.

¹³⁸⁵ Julio Cortázar. (1996). “Analogía” en: *Imagen de John Keats. Op.cit.*, p. 515.

¹³⁸⁶ En la *morelliana* del capítulo 115, después de referir cómo la tentativa de *novela* que busca escribir Morelli es la que *instala la situación en los personajes* convirtiéndolos así en *personas*, no en *personajes*, agrega:

Hay como una extrapolación mediante la cual ellos [los personajes] saltan hacia nosotros, o nosotros hacia ellos. El K. de Kafka se llama como su lector, o al revés.

El agregado entre corchetes es mío.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 115. *Op.cit.*, p. 502.

¹³⁸⁷ En el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* Cortázar anota: *Extrapolación (palabra que no existe en español oh, oh!)*

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela. Op. cit.*, p. 490.

el *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, Cortázar plantea: *Todos los datos de un momento, de un espacio ¿no son extrapolables a otro plano que, así, se deja entrever?*¹³⁸⁹

En el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* Cortázar se reprende a sí mismo diciéndose: *No tenés suficiente fantasía. No te tirás en la analogía*¹³⁹⁰. A pesar de esta anotación, todo en *Rayuela* es una ejemplar consumación analógica. Así, los planteamientos teóricos que Cortázar presenta en la poética de *Imagen de John Keats* o en el *Diario de Andrés Fava* llegan a buen término cumpliéndose en *Rayuela*. La siguiente anotación del *Diario* que justifica la *tentativa* de una escritura de *dirección analógica* por parte de Andrés Fava lo rebasa, y reviste la propia *tentativa* de Cortázar en aquellos memorables relatos de “Bestiario”¹³⁹¹, “Los venenos” o “Final del juego”, pero ante todo, en la poética que consume en *Rayuela*:

¹³⁸⁸ En el capítulo 48 Oliveira se dice a sí mismo:

Todo podía ser significativo siempre que se lo extrapolara, hinevitable hextrapolación a la hora metafísica, siempre fiel a la cita ese vocablo cadencioso.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 48. *Op. cit.*, p. 306.

¹³⁸⁹ En el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* Cortázar anota: *Extrapolación (palabra que no existe en español oh, oh!)*

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela. Op. cit.*, p. 490.

¹³⁹⁰ Le sigue otra nota que señala entre paréntesis (*lo piensa Oliveira*): *Vivir absurdamente para acabar con el absurdo.*

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela. Op. cit.*, p. 484.

Esta reflexión por parte de Oliveira aparece luego en el capítulo 22 de *Rayuela*.

¹³⁹¹ En conversación con González Bermejo, Cortázar agrega con relación a su infancia y al tratamiento eficaz del punto de vista infantil en sus relatos:

Un niño con esa hipersensibilidad queda muy marcado. Entonces es bastante lógico que cuando empecé a escribir, [...] todas esas capas que aparentemente habían quedado atrás volvieran en forma de personajes, de semi confesiones, como es el caso del cuento “Los venenos” y como es el caso de “Bestiario”. El fondo de sensibilidad de la niña Isabel de “Bestiario” es el mío, y el niño de “Los venenos”

Por eso la novela que imagino debería traducir esta cólera¹³⁹² en sordina, sin que nada en apariencia la indicara. Que el lector supiera (cuando de las situaciones se desgajara por analogía, mi triste, vana rabia subecuatorial) que ése es el tema y la razón de ser del relato.

(Cortázar: 1995, p. 110)¹³⁹³

Como lo indica el *Diario*, las razones de la cólera precisamente son una causa que vale la pena contar cuando “son extrapolables a otro

soy yo. En general los niños que circulan por mis cuentos me representan de alguna manera.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, p. 51.

¹³⁹² “Razones de la cólera” es también uno de los poemarios que Cortázar reúne en *Salvo el crepúsculo*. Está compuesto por 23 poemas, algunos de ellos compilados previamente en otras publicaciones.

Julio Cortázar. (2009). *Salvo el crepúsculo*. Madrid: Ed. Alfaguara.

¹³⁹³ A esta cita le precede una reflexión sobre el *correlato objetivo* de T. S. Eliot presente también en el capítulo 42 de *Rayuela*.

T. S. Eliot no aparece en la lista de *acknowledgments* del capítulo 60 de *Rayuela* pero así como en la siguiente cita Cortázar le rinde un entrañable homenaje evocando la *Canción de amor de Alfred J. Prufrock*, el reconocimiento más cálido Cortázar se lo hace en la serie de capítulos de la visita por parte de Oliveira y Etienne “al viejito”, que resulta ser Morelli. En esos capítulos fragmentarios de Oliveira y Etienne en el hospital, por ejemplo el capítulo 122, Cortázar juega con imágenes de *Los cuatro cuartetos*, de la *Canción de amor...* antes mencionada, e incluso de *Tierra baldía*.

Pero la *mostración* más fraterna de Cortázar a T. S. Eliot es la puesta en práctica de esa poética espacio-temporal de “Burnt Norton”, *Time present and time past are both perhaps present in time future*, en el capítulo 123 de *Rayuela*, que se sitúa en el “Tablero de dirección” en medio de toda esa serie de capítulos:

Si, como enseña Eliot, una emoción sólo puede transmitirse a través de un sistema significativo y correlativo que la recree en el lector, me gustaría escribir una novela que comunicara la cólera. No, ay, una cólera objetivada, en acción. Aquí las razones de la cólera son de tan baja estofa que triunfan por inanidad del contendiente. Lo viscoso encoleriza mejor que la arista; genera una cólera de baja tonalidad, una rabia hipotensa que se alimenta de discursos oficiales y chismes de palacio, que se desahoga en tacitas de café, recuentos amargos, comparanzas con el tiempo pasado (que fue mejor).

Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. 109.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 60. *Op.cit.*, p. 372.

plano que, así, se deja entrever”¹³⁹⁴. Así Cortázar cumple la presentación de una realidad que posibilita una auténtica *antropofanía*:

*La literatura sirve como una de las posibilidades del hombre para realizarse como homo ludens, en último término como hombre feliz. La literatura es una de las posibilidades de la felicidad humana: hacerla y leerla. [...] No estoy diciendo felicidad beata: puede ser exaltación, amor, cólera*¹³⁹⁵, *digamos: potenciación.*

(González Bermejo: 1978, p. 84)

En los capítulos que se han visto de *Rayuela*, se resuelve la *mostración*¹³⁹⁶ de la *realidad* mediante una escritura fragmentaria en distintas modalidades estructurales que “buscan la raíz”¹³⁹⁷ de la *imagen poética* en el *contacto*¹³⁹⁸ momentáneo con una *realidad* que se

¹³⁹⁴ Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 490.

¹³⁹⁵ Cortázar aprehende la noción de *cólera* de la *Iliada* y la asume en su propia poética. En *Teoría del túnel* anota:

La novela parece nacida para manifestar en sus formas más diversas —y siempre dentro de una situación correspondiente— el sentimiento humano. No hay propiamente hablando novelas de ideas. [...] Lo enuncia inequívocamente una antigua, hermosa novela: “Canta, oh Musa, la cólera del Périda Aquiles...”.

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op. cit.*, p. 69.

¹³⁹⁶ *Sensación de libertad, de juego limpio, de no convencimiento retórico, de mostración y no ya de descripción.*

Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p. 53.

¹³⁹⁷ *¿No será hora de descender de la consideración solamente poética de la imagen y buscar su raíz, esa subyacencia que surge a la vida junto con nuestro color de ojos y de nuestro grupo sanguíneo?*

Julio Cortázar. (1996). “Analogía” en: *Imagen de John Keats*. *Op.cit.*, p. 515.

¹³⁹⁸ En “Situación de la novela” Cortázar sitúa en el romanticismo francés y alemán el contexto en el que en la historia de la literatura se dio la *incorporación del lenguaje de raíz poética*, y ahí se refiere a las condiciones para que esto ocurriera del modo que sigue:

Pero esto sólo podía ocurrir cuando el novelista, alejándose del estudio del mundo y del hombre, de la observación voluntaria de las cosas y los hechos, se sintiera

presenta en la cotidianidad en distintos “*planos*” divergentes. Por ejemplo, en el capítulo 129 ó 133 *Traveler* se sumerge en el texto que lee y por momentos interrumpe la lectura y emerge a su realidad mediata; o cuestión similar, el capítulo 34 sintoniza la lectura que hace Oliveira con el *fluir* de su conciencia; o cuando en el capítulo 96 ocurre el apagón de luz y las voces de los del Club de la Serpiente se conglomeran: en todo este muestrario la *realidad* no es lineal, ni cosa parecida, se le *vivencia* simultánea e intermitentemente:

Internarse en una realidad o en un modo posible de una realidad, y sentir cómo aquello que en primera instancia parecía el absurdo más desaforado, llega a valer, a articularse con otras formas absurdas o no, hasta que del tejido divergente (con relación al dibujo estereotipado de cada día) surge y se define un dibujo coherente que sólo por comparación temerosa con aquél parecerá insensato o delirante o incomprensible.

(Cortázar: C. 97, 2004, p. 456)

En suma, en su articulación integral, o mejor dicho, en la *cristalización* momentánea de esa *realidad* que *Rayuela* cuenta y que narra “*espasmódicamente*”¹³⁹⁹, esta *antinovela* responde a un *orden abierto*¹⁴⁰⁰: *Rayuela, es un texto que vuelve obligadamente cómplice al lector, mediante una materia que parece en gestación continua, que*

sometido por un mundo que esperaba ser dicho y aprehendido; el de la visión pura, el contacto inmediato y nunca analítico.

Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” en: *Obra crítica. Op.cit.*, p. 278.

¹³⁹⁹ *Por eso no tenía nada de extraño que él hablara de sus personajes en la forma más espasmódica imaginable.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 491.

¹⁴⁰⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, pp. 412-413.

rechaza el orden cerrado de la novela común y busca una apertura¹⁴⁰¹. De ahí que el capítulo 55 se transforme y las variaciones internas del texto en los capítulos 129 y 133, le otorguen esa claridad dialéctica¹⁴⁰² de movimiento que la escritura de Cortázar busca en el pentagrama¹⁴⁰³ de la “poesía permutante”: el poema se vuelve así circular y abierto a la vez¹⁴⁰⁴.

Referente al orden abierto de *Rayuela*, y a su vez circular en sí, y en específico al de los dos finales del libro, en otra parte de mi estudio¹⁴⁰⁵ he abordado cómo González Bermejo en conversación con Cortázar, hace la siguiente observación:

El final de Rayuela [...] es un final abierto, el lector debe decidir la suerte del protagonista. Y es un final en redondo: la novela queda dando vueltas entre el capítulo 58 y 131¹⁴⁰⁶, según el tablero de instrucciones. ¿Eso fue deliberado?

¹⁴⁰¹ Julio Cortázar. (1963). “Solapa” en: *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

¹⁴⁰² Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p. 50.

¹⁴⁰³ Cfr. Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p. 54. Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. Op. cit., p. 98.

¹⁴⁰⁴ Julio Cortázar. (1992b). “Poesía permutante” en: *Último Round*. tomo I. México: Siglo XXI Editores. p. 273.

¹⁴⁰⁵ En el apartado de “Recurrencias endémicas” he comentado cómo González Bermejo de manera puntual hace que el propio Cortázar explicita por qué siguiendo el “Tablero de dirección” de *Rayuela*, la novela queda dando vueltas entre el capítulo 58 y 131

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Op.cit., p. 75.

¹⁴⁰⁶ A propósito de este deliberado sentido que el libro quede abierto, una anotación de las pruebas de galera de *Rayuela* que Cortázar le adjunta Francisco Porrúa en la carta del 21 de mayo de 1963, señala:

ADDENDA: en el famoso orden o lista de lectura, he señalado que al final sería mejor que en vez de un punto dejaran un guión, para que el lector vea que el libro sigue “abierto” y comprenda el juego de ese vaivén entre el 131, 58, otra vez 131, y así al infinito. Vos verás si se puede.

Desde luego, a lo que más miedo le tengo es a una errata de último momento en este Orden o Lista de lectura. Si en algo te pido que te fijas número a número es en eso. En las pruebas, taché demasiado el número final (queriendo señalar eso que te

(González Bermejo: 1978, p. 75)

“*Absolutamente deliberado*” afirma Cortázar. Esta voluntad de que *Rayuela* “quede dando vueltas” le otorga al libro en sí, y al *sentido* integral del mismo como continente y contenido, la condición de *sistema planetario* o de *sistema atómico* al que alude Cortázar¹⁴⁰⁷: de ahí que el movimiento por los capítulos de *Rayuela* encarne el *sentido* del *movimiento browniano*¹⁴⁰⁸ o de los *dibujos brownianos*¹⁴⁰⁹ que traza en específico el capítulo 34. En suma, la *cristalización* momentánea de la *realidad total* del libro se sostiene en esa *agitación molecular*¹⁴¹⁰ que el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* anota y que cada capítulo en sí mismo proporciona.

digo más arriba, o sea sustituir el punto por un guión); pero no vayan a creer que ahí va otro número o cosa parecida. Es siempre el 131.

Julio Cortázar. (2000). “Carta a Francisco Porrúa (21 / mayo / 1963)” en: *Cartas*. Tomo I. *Op. cit.* p. 576.

¹⁴⁰⁷ Dentro del contexto Cortázar se refiere al carácter *excepcional* que hace que un cuento sea inolvidable. De ahí que establece que *un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas* que es concomitante con el sol y un sistema planetario. Y añade: *un buen tema tiene algo de sistema atómico, de núcleo en torno al cual giran los electrones.*

Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento” en: *Obra crítica. Obras completas. Op. cit.* p. 377.

¹⁴⁰⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 34. *Op. cit.*, p. 209.

¹⁴⁰⁹ Cfr. Julio Cortázar. (1992b). “Los testigos” en: *Último Round*. tomo I. México: Siglo XXI Editores. p. 46.

¹⁴¹⁰ El formato aquí sigue al original:

Conciencia oscura de un drama sin los resortes usuales

no Edipo no Antígona

no Swann

no Sorel

una agitación molecular

una inquietud de la insatisfacción profunda

Así una conducta equívoca (Oliveira) repercute en Traveler y Talita y debió repercutir en

Etienne, en Wong, en Ronald

Ojo! No hinchar a O. No es él quien agita sino sus conductas, el fenómeno que los otros captan:

O. no tiene ningún mérito ni grandeza.

El capítulo 137 de *Rayuela* concentra la poética de la imagen de Cortázar en una premisa: *si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una resta implacable*¹⁴¹¹.

Estructuralmente he expuesto que esta *resta* o guión corto se visualiza en el formato de presentación de las remisiones a los capítulos de *Rayuela* a lo largo del libro, al pie de cada capítulo (con excepción del 55). Asimismo esta *resta* o guión corto se presenta en la página del “Tablero de dirección” que contiene la lista con el orden de las remisiones.

Pero a su vez esta premisa del capítulo 137 de *Rayuela* nos remite al acto de “describir”¹⁴¹² que plantea la *morelliana* del capítulo 112 y que en el capítulo 99 lo reflexionan los miembros del

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 511

¹⁴¹¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 137. *Op. cit.*, p. 553.

¹⁴¹² En el capítulo 112 el lector asiste a las reflexiones que Morelli hace al tratar de corregirse un texto. El capítulo 112 constituye la reacción contra los órdenes estéticos de una escritura canónica y una explícita voluntad por una escritura que posibilite una *antropofanía* en el autor y otra en un *cierto y remoto lector*:

Estoy revisando un relato que quisiera lo menos literario posible. [...] En suma, me repele el lenguaje literario (en mi obra, se entiende). [...] No tardaré en sentirme incapaz de formular la menor idea, de intentar la más simple descripción. [...] Pero a la vez, detrás de esa pobreza deliberada, detrás de ese “empezar a bajar” que sustituye a “emprender el descenso”, entreveo algo que me alienta. [...] Sigo tan sediento de absoluto [...] Sólo hay una belleza que todavía puede darme acceso: aquella que es un fin y no un medio, y que lo es porque su creador ha identificado en sí mismo su sentido de la condición humana con su sentido de la condición de artista. En cambio el plano meramente estético me parece eso: meramente. No puedo explicarme mejor.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 112. *Op. cit.*, pp. 497-498.

Club revisando precisamente, los manuscritos de Morelli¹⁴¹³. Esa *pobreza deliberada*¹⁴¹⁴ en la escritura para *ganarse el derecho*¹⁴¹⁵ o más bien, como lo indica el capítulo 113, para *recobrar un derecho perdido, el uso original de la palabra*¹⁴¹⁶ es la mostración explícita de la *elección de economía y rigor*¹⁴¹⁷ verbal en la escritura de Cortázar: *para mí el estilo es una cierta tensión y esa tensión nace de que la escritura contiene exclusivamente lo necesario*¹⁴¹⁸. El capítulo 137 también nos remite a la noción de *composición*¹⁴¹⁹ del capítulo 94 que

¹⁴¹³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 99. *Op. cit.*, p. 462.

¹⁴¹⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 112. *Op. cit.*, p. 497.

¹⁴¹⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 99. *Op. cit.*, p. 462.

¹⁴¹⁶ La desconfianza en el *lenguaje* es tal que a este “*nódulo*” del capítulo le sigue el siguiente:

—*El uso original de la palabra (?)*. Probablemente una frase hueca.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 113. *Op. cit.*, p. 499.

Asimismo el capítulo 99 inicia con un comentario de Etienne a los manuscritos de Morelli que abordan la desconfianza al lenguaje:

—*No es la primera vez que alude al empobrecimiento del lenguaje —dijo Etienne—. Podría citar varios momentos en que los personajes desconfían de sí mismos en la medida en que se sienten como dibujados por su pensamiento y su discurso, y temen que el dibujo sea engañoso.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 99. *Op. cit.*, p. 460.

¹⁴¹⁷ *Encontrar en la Argentina, a un hombre que ha pulido, que ha limado el lenguaje reduciéndolo casi al nivel de aforismo, de apotegmas, de frases —perdóneme la cursilería— lapidarias era una experiencia que un joven escritor sensible tenía no solamente que recibir sino aceptar y seguir.*

Seguir sin imitar. Ese es el asunto. [...] La gran lección de Borges [...] fue una lección de escritura. La actitud de un hombre que, frente a cada frase, ha pensado cuidadosamente, no qué adjetivo ponía, sino qué adjetivo sacaba. [...] Originalmente, la actitud de Borges frente a la página, es la actitud de un Mallarmé: de una severidad extrema frente a la escritura y de no dejar más que lo medular. [...]

Era bastante lógico que después de esa lección de economía y de rigor [...] el cuento me llamara antes que cualquier otra forma, como la novela o el teatro. El cuento respondía efectivamente a ese tipo de literatura y de poesía que yo califico de económica.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. México: Editorial Hermes. pp. 20-21 y 23.

¹⁴¹⁸ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 19.

¹⁴¹⁹ El capítulo 94 lo he abordado páginas atrás y a inicios del presente capítulo de mi tesis:

Morelli abrevia en la siguiente anotación: *Mi prosa se pudre sintácticamente y avanza —con tanto trabajo— hacia la simplicidad*

1420

Esta *apertura* de Cortázar al “territorio de lo elemental” en su escritura hace que condense esta “tentativa [...] de una resta implacable” en distintas modalidades narrativas que, en fragmentos de los capítulos 97, del 109, del 113 y del 36 de *Rayuela* alcanzan la memorable concentración en un aroma, en una imagen fotográfica o en un dibujo: todos estos *elementos*¹⁴²¹ en realidad están¹⁴²² en el lugar de otra cosa, es decir, que funcionan por desplazamiento analógico¹⁴²³.

Creo oscuramente que los elementos a que apunto son un término de la composición. Se invierte el punto de vista de la química escolar. Cuando la composición ha llegado a su extremo límite, se abre el territorio de lo elemental.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 94. *Op.cit.*, p. 448.

¹⁴²⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 94. *Op.cit.*, p. 448.

¹⁴²¹ En el capítulo 94 Morelli refiere a Rimbaud (*fixer des vertiges*) y luego agrega:

Pero yo siento que debería fijar elementos. El poema está para eso, y ciertas situaciones de novela o cuento o teatro. Lo demás es tarea de relleno y me sale mal. [...] Fijarlos y, si es posible, serlos.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 94. *Op.cit.*, p. 448.

¹⁴²² En el capítulo 18 Oliveira padece una de sus entrevisiones en medio de una reunión del Club de la Serpiente. Está completamente borracho. Este pasaje es un excelente ejemplo de cómo Oliveira, en medio del grupo se convierte en ese testigo o espectador que contempla la *figura* o *constelación* que trazan circunstancial y vivencialmente cada uno de ellos. Vale señalar que este capítulo en especial traza imágenes que luego, volverán a aparecer en la noche final del capítulo 56.

Si todo eso fuera extrapolable, si todo eso no fuera, en el fondo no fuera sino que estuviera ahí para que alguien (cualquiera, pero ahora era él [...] el que estaba pensando) [...] entrara [...] a un jardín alegórico para los demás, como los mandalas son alegóricos para los demás, y en ese jardín se pudiera cortar una flor y esa flor fuera la Maga, o Babs, o Wong, pero explicados y explicándolo, restituidos, fuera de sus figuras del Club, devueltos, salidos, asomados, a lo mejor todo eso no era más que una nostalgia del paraíso terrenal, un ideal de pureza, solamente que la pureza venía a ser un producto inevitable de la simplificación...

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 18. *Op.cit.*, p. 82.

¹⁴²³ Todo el capítulo 41 es una obra maestra de la escritura analógica. En un pasaje del mismo, Oliveira queda frente a frente y a solas con Talita, que está en medio del tablón. Oliveira se encarga de situar esta *dirección analógica*, mostrándola del modo que sigue:

Así el capítulo 97 expone: *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 de mandolinas*¹⁴²⁴. Este capítulo, a grandes rasgos, es una nota de Morelli leída por dos miembros del Club, Gregorovius y Ronald; en ella están presentes nociones elementales tales como la noción de *realidad* y de *lector*; asimismo el capítulo 97 plantea el tema del *héroe* en la literatura como un *avatar*¹⁴²⁵ y plantea precisamente las posibilidades de una escritura que no sea psicológica, descriptiva, sucesiva, ni causal: *Negarse a hacer psicologías y osar al mismo tiempo poner a un lector —a un*

—En cierto modo sí —dijo Oliveira—. Son dos que se parecen desde sus diferencias, un poco como Manú y yo, si te ponés a pensarlo. Reconocerás que el lío con Manú es que nos parecemos demasiado.

—Sí —dijo Talita—. Es bastante molesto a veces. [...]

—La peor diferencia está en eso —dijo Oliveira—. La peor de las peores diferencias. Dos tipos con pelo negro, con cara de porteños farristas con el mismo desprecio por casi las mismas cosas y vos...

—Bueno, yo... —dijo Talita.

—No tenés por qué escabullirte —dijo Oliveira—. Es un hecho que vos te sumás de alguna manera a nosotros dos para aumentar el parecido, y por tanto la diferencia. [...]

—Vos me estás dando demasiada importancia —dijo Talita.

—Oh, esas cosas no las decide uno —dijo Oliveira—. Hay todo un orden de cosas que uno no decide [...].

—Oh sí —dijo Talita, mirándolo a los ojos—. Es verdad que te parecés a Manú. Los dos saben hablar tan bien del café con leche y del mate, y uno acaba de darse cuenta de que el café con leche y el mate, en realidad...

—Exacto —dijo Oliveira—. En realidad. De modo que podemos volver a lo que decía antes. La diferencia entre Manú y yo es que somos casi iguales. En esa proporción, la diferencia es como un cataclismo inminente. ¿Somos amigos? Sí, claro, pero a mí no me sorprendería nada que... Fijate que desde que nos conocemos, te lo puedo decir porque vos ya lo sabés, no hacemos más que lastimarnos.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 41. *Op.cit.*, pp. 267-268.

¹⁴²⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 97. *Op.cit.*, p. 456.

¹⁴²⁵ En el siguiente capítulo de mi investigación se retoma este aspecto en el análisis del relato “Una flor amarilla” y en el tema del *doble*.

*cierto lector, es verdad— en contacto con un mundo personal, con una vivencia y una meditación personales...*¹⁴²⁶

En suma, el capítulo 97 presenta posibilidades narrativas que cuentan una serie de situaciones “resolviéndolas” en el trazo mínimo de una idea que se dibuja narrándola: *Le gustaría dibujar ciertas ideas, pero es incapaz de hacerlo*¹⁴²⁷ por eso Morelli puede decir como Andrés Fava lo hace: *Y si todo es, en suma, poema, mi poema cuenta, es decir muestra una cara, un acto, va por la calle, dice voces, diálogos, manifiesta pensamientos...*¹⁴²⁸ Esta tentativa de escritura busca realmente plasmar en la *inmediatez vivencial* del lector un “mundo personal”. De ahí que Morelli cuestione si su escritura alude realmente al lector: *Y eso es despedida, grito y muerte, ¿pero quién está dispuesto a desplazarse, a desaforarse, a descentrarse, a descubrirse?*¹⁴²⁹

A su modo, el capítulo 109¹⁴³⁰ lleva a su ápice esta inquietud poética de Morelli expuesta en el capítulo 97. El capítulo 109 presenta la *vida de los otros*¹⁴³¹ como un *álbum de fotos, de instantes fijos*¹⁴³² en la medida que la *con-vivencia* con el *otro* en realidad se resume en momentos fragmentarios y en un creer *entender* que aprehendemos esa

¹⁴²⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 97. *Op.cit.*, p. 456.

¹⁴²⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 66. *Op.cit.*, p. 384.

¹⁴²⁸ Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p. 54.

¹⁴²⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 97. *Op.cit.*, p. 456.

¹⁴³⁰ En el apartado “La noción de *imago mundis* en *Rayuela* de Julio Cortázar” de la presente investigación dedico un subapartado específico al capítulo 109. Aunque en realidad, es el capítulo que vertebra integralmente todo el análisis ahí efectuado.

¹⁴³¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op.cit.*, p. 491.

¹⁴³² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op.cit.*, p. 491.

realidad aparentemente sucedánea a la nuestra¹⁴³³. De ahí que Morelli plantea una escritura que captura *vivencias* como una imagen fotográfica¹⁴³⁴. Por esta razón Morelli justifica: *pensaba que la vivencia de esas fotos, que procuraba presentar con toda la acuidad posible, debía poner al lector en condiciones [...] de participar casi en el destino de sus personajes*¹⁴³⁵. Esta *acuidad* hace que el capítulo 109 de *Rayuela* condense el planteamiento de su escritura en la *tensión*¹⁴³⁶ definitiva de una *imago mundis*, es decir, de una “imagen hecha con mundos”.

Asimismo, ese *álbum de fotos* narrativo propuesto por el capítulo 109 evita *rellenar con literatura [...] los hiatos entre una y otra foto*¹⁴³⁷ pero visto en su conjunto el álbum, las imágenes fotográficas, se convierten en esa especie de *fermento* que realmente *cuenta* y que madura en el autor y en el lector:

A veces las fotos mostraban una espalda, una mano apoyada en una puerta, el final de un paseo por el campo, la boca que se

¹⁴³³ *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.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op.cit.*, p. 491.

¹⁴³⁴ En el capítulo anterior he mencionado que Cortázar hace concomitantes los criterios selectivos de un cuentista con los de un fotógrafo para lograr una obra de calidad:

Se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento.

Julio Cortázar. (2006^a). “Algunos aspectos del cuento”. *Op. cit.* p. 374.

¹⁴³⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op.cit.*, p. 491.

¹⁴³⁶ *Es así como se llega a tener eso que llaman un estilo. Para mí el estilo es una cierta tensión y esa tensión nace de que la escritura contiene exclusivamente lo necesario.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, p. 19.

¹⁴³⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op.cit.*, p. 491.

abre para gritar, unos zapatos en el ropero, personas andando por el Champ de Mars, una estampilla usada, el olor de Ma Griffe, cosas así.

(Cortázar: C. 109, 2004, p. 491)

Entonces el lector cómplice puede percatarse que una de las fotos anteriores concreta en una imagen, el aroma de una fragancia, *Ma Griffe*. Es decir, el capítulo 109 convierte un *olor* en una *imagen fotográfica que narra*¹⁴³⁸. Así como en el relato de “Grafitti” Cortázar hace de una *imagen*, un *dibujo sonoro*¹⁴³⁹ o en el relato de “Reunión” concreta visualmente un tema de Mozart en el moviente dibujo que teje la copa de un árbol contra el cielo¹⁴⁴⁰.

¹⁴³⁸ Cfr. Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p. 54.

¹⁴³⁹ El texto de “Grafitti” conjuga como el capítulo 64 de *Rayuela* un *homenaje a lo efímero* que encarna en la *presencia* de Pola misma y en el juego de desencuentros que los personajes de “Grafitti” padecen:

En el resto de la puerta dibujaste un rápido paisaje con velas y tajamares; de no mirarlo bien se hubiera dicho un juego de líneas al azar, pero ella sabría mirarlo. Esa noche escapaste por poco de una pareja de policías, en tu departamento bebiste ginebra tras ginebra y le hablaste, 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.

Julio Cortázar. (1987). “Grafitti” en: *Queremos tanto a Glenda*. México, DF: Ed. Nueva Imagen, pp. 129-134.

¹⁴⁴⁰ *Pero ahora vale la pena aprovechar de este respiro absurdo, dejarse ir mirando el dibujo que hacen las ramas del árbol contra el cielo más claro, con algunas estrellas, siguiendo con ojos entornados ese dibujo casual de las ramas y las hojas, esos ritmos que se encuentran, se cabalgan y se separan. [...] Me hace tanto bien recordar un tema de Mozart que me ha acompañado desde siempre, el movimiento inicial del cuarteto La caza, [...] Lo pienso, lo repito, lo canturreo en la memoria, y siento al mismo tiempo cómo la melodía y el dibujo de la copa del árbol contra el cielo se van acercando, traban amistad, se tantean una y otra vez hasta que el dibujo se ordena de pronto en la presencia visible de la melodía. [...] Y todo eso es también nuestra rebelión, es lo que estamos haciendo aunque Mozart y el árbol no puedan saberlo, también nosotros a nuestra manera hemos querido trasponer una torpe guerra a un orden que le dé sentido. [...] Pero bastaba mirar la copa del árbol para sentir que la voluntad ordenaba otra vez su caos, le imponía el dibujo del adagio que alguna vez ingresaría en el allegro final, accedería a una realidad digna de ese nombre.*

El capítulo 113 está compuesto por una serie de *aperturas* al diálogo. A nivel de formato, el texto presenta una serie de cláusulas que inician siempre antecedidas por un guión largo, propio al formato tipográfico de una conversación. Sin embargo, por las *situaciones* que plantea en el contexto de *Rayuela*, es evidente que el capítulo 113 es una suerte de monólogo que sostiene Oliveira consigo mismo durante un trayecto a pie que hace de la rue de la Glacière hasta la rue du Sommerard, como el propio texto lo indica¹⁴⁴¹.

También el capítulo 113 concentra en uno de sus *nódulos* la *presencia visible* de otros perfumes:

—¿Hasta cuándo vamos a seguir fechando “d.J.C.”? [...]
—Morelli y su lección. De a ratos inmundo, horrible, lastimoso. Tanta palabra para lavarse de otras palabras¹⁴⁴², tanta suciedad para dejar de oler a Piver, a Caron, a Carven, a d.J.C. Quizá haya que pasar por todo eso para recobrar un derecho perdido, el uso original de la palabra.

(Cortázar: C. 113, 2004, p. 499)

Julio Cortázar. (2003) “Reunión” en: *Los relatos, 3. Pasajes*. Madrid, España: Ed. Alianza. pp. 121-122 y 130

¹⁴⁴¹ *Nódulos de un viaje a pie de la rue de la Glacière hasta la rue du Sommerard*:

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 113. *Op.cit.*, p. 499.

¹⁴⁴² En la última reunión del Club, Ronald comenta:

Morelli quiere salvar algo que se está muriendo, pero para salvarlo hay que matarlo antes o por lo menos hacerle tal transfusión de sangre que sea como una resurrección.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 99. *Op.cit.*, p. 465.

Por su parte, a grandes rasgos, el capítulo 113 presenta en esos *nódulos*¹⁴⁴³ calidoscópicos de una serie de imágenes la concreción inmediata de *situaciones* narrativas que han sucedido, pero sobre todo que están por acontecer: la fugaz presencia de Pola y su mundo de tizas; la muerte inminente de Morelli; el sueño de Oliveira que *crystaliza* en una sola imagen la pieza de la rue du Sommerard con los juegos de la infancia en Burzaco del capítulo 123; y los dos descensos a los infiernos que Oliveira padece: el del capítulo 36 y el del capítulo 54.

Todo en el capítulo 113 *obliga* también a “*leer bajo una nueva luz*” y a “*refrescar ciertos episodios*”¹⁴⁴⁴ de *Rayuela*. Además este capítulo parece realizar esa *mostración* en las etapas de la escritura poética de Andrés Fava antes vistas¹⁴⁴⁵.

La condensación de las imágenes finales del capítulo 36¹⁴⁴⁶ pertenece a la misma naturaleza que las del capítulo 113. Implican al lector. Necesitan de esa relectura de episodios que aquí se compendian a veces en el nombre de un objeto o en el de un personaje.

Hemos visto que en el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* Cortázar plantea y cuestiona, del modo que sigue, la *potenciación* de una escritura que se sostiene en la *extrapolación*: *Todos los datos de un*

¹⁴⁴³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 113. *Op.cit.*, p. 499.

¹⁴⁴⁴ Cfr. Julio Cortázar. (1992). Cuaderno de bitácora de *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 488-489 y 492.

¹⁴⁴⁵ *Y si todo es, en suma, poema, mi poema cuenta, es decir muestra una cara, un acto, va por la calle, dice voces, diálogos, manifiesta pensamientos.*

Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p. 54.

¹⁴⁴⁶ El capítulo 36 ha sido ya tema de estudio en el apartado “La noción de *imago mundis* en *Rayuela* de Julio Cortázar” y en el de “Recurrencias endémicas” de la presente investigación. Y será retomado en el último capítulo.

momento, de un espacio ¿no son extrapolables a otro plano que, así, se deja entrever?¹⁴⁴⁷ A su vez también en el *Cuaderno*, mediante este desplazamiento analógico, Cortázar esboza el capítulo 36 de *Rayuela* y justifica de manera esclarecedora su *sentido*:

Desde lo más bajo: ¿una posibilidad de Centro? Un mandala, no ya de seda y colores, ni siquiera de tiza (rayuela). Sí, por extrapolación. [...] Hundir al lector en el asco más absoluto [...]. Un triunfo horrible donde todo se mezcla Morelli Trépat Pola Maga París.

(Cortázar: 1992, p. 493)

En efecto, las imágenes finales del capítulo 36 condensan ese “*triunfo horrible*” en una confusión de *situaciones* narrativas que ya han acontecido y que se enumeran en un aparente *desorden*. Este desorden no es sino una *baraja de espejos que detienen la hora múltiple*¹⁴⁴⁸ de cada capítulo en una *figura calidoscópica*. Pero el capítulo 36 advierte:

Todo estaba tan bien, todo llegaba a su hora, la rayuela y el calidoscopio. [...] La gente agarraba el calidoscopio por el mal lado, entonces había que darlo vuelta con ayuda de Emmanuèle y de Pola y de París y de la Maga y de Rocamadour [...] se entraría al camino que llevaba al kibbutz del deseo, no ya subir al Cielo [...] sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres [...] y un día alguien vería la verdadera figura del mundo.

(Cortázar: 2004, C. 36, pp. 227-228)

¹⁴⁴⁷ Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 490.

¹⁴⁴⁸ Julio Cortázar y Alicia D’Amico-Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. *Op.cit.*, p. 19.

De igual manera, en el capítulo 18 Oliveira plantea la *extrapolación* como el instrumento que vehicula “*ir del desorden al orden*”¹⁴⁴⁹. También ahí la *presencia* aún primaria de los personajes se dibuja, pero sobre todo, el capítulo 18 esboza la epistemología con la que está hecha *Rayuela* mediante esa especie de monólogo de Oliveira:

*Si hubiera sido posible entender una extrapolación de todo eso, entender el Club, entender Cold Wagon Blues, entender el amor de la Maga, entender cada piolcito saliendo de las cosas y llegando hasta sus dedos, cada títere o cada titiritero, como una epifanía; entenderlos, no como símbolos de otra realidad quizá inalcanzable, pero sí como potenciadores (qué lenguaje, qué impudor), como exactamente líneas de fuga*¹⁴⁵⁰ ...

(Cortázar: C. 18, 2004, p. 81)

Hay que decir además que en la *entrevisión* que padece Oliveira en el capítulo 36 también se aglutina eficazmente el capítulo 123¹⁴⁵¹: con tan

¹⁴⁴⁹ *Todo desorden se justificaba si tendía a salir de sí mismo, por la locura se podía acaso llegar a una razón que no fuera esa razón cuya falencia es la locura. “Ir del desorden al orden”, pensó Oliveira.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 18. *Op.cit.*, p. 84.

¹⁴⁵⁰ En el capítulo 18 la noción de *líneas de fuga* gradualmente se funde con la imagen de los hilos o *piolines* que constituyen —por analogía o extrapolación— los lazos elementales del capítulo 18, del capítulo 56 y del capítulo suprimido o 126.

¹⁴⁵¹ El capítulo 123 es una poética de la *simultaneidad*. Se sitúa en medio de la serie narrativa de los capítulos de la visita a Morelli en el hospital por parte de Oliveira y Etienne y a su vez, alterna con los capítulos de la presencia de Pola, todos ellos de la lectura salteada de *Rayuela*. El capítulo 123 narra la *entrevisión* que Oliveira padece en medio de la duermevela cuando despierta en medio de la madrugada para ir a orinar: en su sueño se funden la pieza en que vive con la Maga en la rue du Sommerard con un rincón de la sala de la casa de la infancia en Burzaco. Dentro del sueño, y al lado de su hermana, había que elegir entre esas dos zonas *el lugar más tranquilo*, y eligen la sala. En medio de la duermevela Oliveira *entiende* el sentido del sueño: *supo sin ningún asombro ni escándalo que su vida de hombre despierto era un fantaseo al lado de la solidez y de la permanencia de la sala [...] Hizo un violento esfuerzo para salirse del aura, pero mientras sacudía unas últimas gotas y apagaba la luz [...] todo era menos, era signo menos, menos rellano, menos puerta, menos luz, menos cama, menos Maga. Respirando con esfuerzo murmuró: “Maga”, murmuró:*

solo nombrar la casa de la infancia, la Maga y el juego de la rayuela. El juego de la rayuela en las líneas finales del capítulo 36 reviste además estructuralmente en la escritura, el salto narrativo entre los distintos *nódulos* de las *vivencias* que calidoscópicamente se le presentan a Oliveira confundíndosele con una *escatología* diversa, en las dos acepciones del término¹⁴⁵². En suma, en el capítulo 36 la *presencia* de seres y cosas se entremezclan e incluso se deforman. Por su parte, en esa inmersión de Oliveira en su noche del capítulo 18, Cortázar *presenta* verdaderamente un *pasado figural*¹⁴⁵³: también ahí las líneas

“París”, quizá murmuró: “Hoy”. Sonaba todavía a hueco, a realmente no vivido. Se volvió a dormir como quien busca su lugar y su casa después de un largo camino bajo el agua y el frío.

El capítulo 123 contiene reflexiones puntuales sobre el *sueño* y la *vigilia* que derivan en una epistemología que cuestiona el concepto tradicional de *realidad*. De ahí que este capítulo realice la tentativa de Persio en *Los premios: romperé el tiempo-espacio que es un invento plagado de defectos*. O ese ingreso natural en dos mundos que efectúa el protagonista de “El otro cielo”.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 123. *Op.cit.*, pp. 514-516.

Cfr. Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 473.

Julio Cortázar y Ana María Barrenechea. (1983). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Argentina: Editorial Sudamericana. *Op. cit.*, pp. 23 y 25.

Julio Cortázar. (1976). C. xvii, *Los premios*. *Op. cit.* . p. 94.

¹⁴⁵² *Telefonar para contar un sueño divertido estaba bien, pero basta, no insistir*. Cada uno por su lado, la hidropesía se cura con paciencia, con mierda y con soledad. [...] La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato [...] cuando casi nadie ha aprendido a remontar la piedrita hasta el Cielo, se acaba de golpe la infancia y se cae [...] en la especulación del otro Cielo al que hay que aprender a llegar. [...] Una piedrita y la punta del zapato, eso que la Maga había sabido tan bien y él mucho menos bien, y el Club más o menos bien y que desde la infancia en Burzaco o en los suburbios de Montevideo mostraba la recta vía del Cielo, [...] y en una última patada proyectar la piedra contra l’azur l’azur l’azur, plaf vidrio roto, a la cama sin postre, niño malo, y qué importaba si detrás del vidrio roto estaba el kibbutz, si el Cielo era nada más que un nombre infantil de su kibbutz.*

* Esta cláusula alude a toda la serie de capítulos que narran la visita de Etienne y Oliveira a Morelli en el hospital. En esta serie se sitúa el capítulo 123 y otros sueños que Oliveira le cuenta a Etienne. Pero sobre todo estas líneas son una despedida a distancia a la presencia fraterna e incondicional que era Etienne para Oliveira.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 36. *Op.cit.*, pp. 226-227.

¹⁴⁵³ *Lo futuro se presenta como ya acontecido, como un pasado figural.*

Erich Auerbach. (1998). *Figura*. Madrid: Editorial Mínima Trotta. p.85

A su vez, en la “Nota de autor” a la reedición de *Final de juego* Cortázar anota:

finales del capítulo pronostican mediante un juego de *sustituciones* y por desplazamiento analógico, un aluvión de imágenes¹⁴⁵⁴ que, en cierto sentido, remiten a la serie de capítulos alrededor de la noche del hospital en el manicomio, es decir, al lado de Buenos Aires y a los capítulos 54 y 56, por nombrar puntualmente dos de ellos.

El capítulo 137 de *Rayuela* concentra la poética de la imagen de Cortázar en una premisa que se realiza en los modos de ser de la escritura de *Rayuela*. *Rayuela* asume una *narrativa catalizadora*¹⁴⁵⁵ es decir, la lectura integral de la obra posibilita delinear la *crystalización* de una *figura* instantánea compuesta por diversas vidas contenidas en una imagen calidoscópica hecha con mundos. Así, la *resta implacable* que propone el capítulo 137 acontece a lo largo de *Rayuela* en la

En cualquier página futura puede estar esperándonos una nueva página pasada.

Julio Cortázar. (1964). "Nota del autor" en: *Final del juego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. p. 197.

¹⁴⁵⁴ Considero relevante comparar el siguiente pasaje del capítulo 18 con el pasaje del descenso de Talita y Oliveira a la morgue y con la conversación que sostiene Oliveira y Traveler en la habitación llena de palanganas y piolines:

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 54. *Op.cit.*, p. 337.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 56. *Op.cit.*, pp. 354-356.

Horacio resbaló un poco más y vio claramente todo lo que quería ver. [...] Desparrramado y receptivo, esponjoso como todo era esponjoso apenas se o miraba mucho y con los verdaderos ojos. No estaba tan borracho como para no sentir que había hecho pedazos su casa, que dentro de él nada estaba en su sitio pero que al mismo tiempo [...] en el suelo o el techo, debajo de la cama o flotando en una palangana había estrellas y pedazos de eternidad, poemas como soles y enormes caras de mujeres y de gatos donde ardía la furia de sus especies. [...] El desorden triunfaba y corría por los cuartos [...]. Y todo eso de golpe crecía y era una música atroz, era más que el silencio afelpado de las casas en orden de sus parientes intachables, en mitad de la confusión donde el pasado era incapaz de encontrar un botón de camisa y el presente se afeitaba con pedazos de vidrio a falta de una navaja enterrada en alguna maceta, en mitad de un tiempo que se abría como una veleta a cualquier viento, un hombre aspiraba a más no poder, se sentía vivir hasta el delirio en el acto mismo de contemplar la confusión que lo rodeaba y preguntarse si algo de eso tenía sentido.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 18. *Op.cit.*, pp. 84-85.

¹⁴⁵⁵ *Una narrativa que actúe como coagulante de vivencias.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, p. 413.

factura misma del libro; en la condición de *sistema planetario* en el que cada capítulo posee sus propias *órbitas cerradas*; en el *sentido* de la poética de la escritura que Cortázar presenta en distintas *morellianas*, o en las reflexiones aisladas, o en diálogo abierto entre sus personajes, o en la miscelánea de extractos de textos incluidos en *Rayuela*; en la naturaleza singular de algunos de los capítulos de *Rayuela*. Pero sobre todo, la premisa del capítulo 137 de *Rayuela* queda manifiesta en la capacidad para lograr la *eficacia incantatoria* de una poética de la imagen mediante el logro narrativo de provocar en un *ojo lúcido*¹⁴⁵⁶ la *entrevisión* de una *figura cumplida*¹⁴⁵⁷ que se concreta verbalmente en apenas una frase. Esta frase concentra en una *visión prisionera*¹⁴⁵⁸ la *tensión*¹⁴⁵⁹ definitiva de una *imago mundis*, es decir, de “una imagen hecha con mundos” cuya *eficacia* se resuelve químicamente¹⁴⁶⁰ en la escritura de la misma forma en que se logra *fixar* un perfume¹⁴⁶¹: en

¹⁴⁵⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op.cit.*, p. 492.

¹⁴⁵⁷ Cfr. Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op.cit.*, p. 129.

¹⁴⁵⁸ *Apenas una visión prisionera en una lágrima de vidrio, mínima como este resumen.*

Julio Cortázar y Alicia D’Amico-Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires. Op.cit.*, p. 47.

¹⁴⁵⁹ *Es así como se llega a tener eso que llaman un estilo. Para mí el estilo es una cierta tensión y esa tensión nace de que la escritura contiene exclusivamente lo necesario.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, p. 19.

¹⁴⁶⁰ *Pero yo siento que debería fijar elementos. [...]*

—Sí, pero los elementos, ¿son lo esencial? Fijar el carbono vale menos que fijar la historia de los Guermentes.

—Creo oscuramente que los elementos a que apunto son un término de la composición. Se invierte el punto de vista de la química escolar.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 94. *Op.cit.*, p. 448.

¹⁴⁶¹ En el capítulo 94 comentado en la nota de pie de página anterior incluye un inmanente reconocimiento a Proust. El otro memorable reconocimiento —pero a su vez, la patente prueba que la poética de Cortázar entabla un distanciamiento con una narrativa de índole proustiana— es el texto de “Tu más profunda piel” que inicia precisamente del modo que sigue:

Cada memoria enamorada guarda sus magdalenas y la mía —sábelo, allí donde estés— es el perfume del tabaco rubio que me devuelve a tu espigada noche, a la

realidad lo que *resta*¹⁴⁶² de una *situación* concreta en el acto de narrar es una *ráfaga* de imágenes; son ese *olor y color una sola presencia a la altura de la nariz y los ojos y la boca*¹⁴⁶³. En suma, Julio Cortázar hace *pensar* al lector que la escritura es la *presencia* instantánea de una *realidad posible* que se concentra en una *ráfaga* de imágenes.

ráfaga de tu más profunda piel. No el tabaco que se aspira, el humo que tapiza las gargantas, sino esa vaga equívoca fragancia que deja la pipa en los dedos y que en algún momento, en algún gesto inadvertido, asciende con su látigo de delicia para encabritar tu recuerdo, la sombra de tu espalda contra el blanco velamen de las sábanas.

Cfr. Julio Cortázar. (1992b). “Tu más profunda piel” en: *Último Round*. tomo I. México: Siglo XXI Editores. pp. 198-203. La página citada es la 198.

Por su parte en *Teoría del túnel* Cortázar distingue en el apartado de “El inconformista y el rebelde” cómo la escritura de Proust continúa *dentro de [...] los órdenes literarios tradicionales* y agrega: *la noción tradicional de género, de conservación de valores retóricamente entendidos como literarios, no se quiebra siquiera en un Marcel Proust.*

Finalmente en el apartado de “Existencialismo” sitúa la obra de Proust como el puente entre el *periodo gnoseológico* de la novela y la *inquietud conscientemente existencialista*. Sin embargo Cortázar declara los límites o *hiatos* de una escritura que por su parte, se queda al margen de la *realidad* mediata:

Por eso, basta ya de hacer el buzo, desde que mi autoconocimiento parece satisfactorio y facultativo. Basta ya, Marcel Proust. Es el momento de superar el hiato y completar la dimensión humana en y con lo no-humano; es la hora de lanzarse a la conquista de la realidad con armas eficaces. Porque así, en suma, se alcanza el más legítimo autoconocimiento. Tal ha sido siempre el secreto del héroe.

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op. cit.*, pp. 47 y 121-123.

¹⁴⁶² En la *nota inconclusa* de Morelli, que sugiere su muerte, en el último párrafo se lee:

Final melancólico: Un satori es instantáneo y todo lo resuelve. Pero para llegar a él habría que desandar la historia de fuera y la de adentro. Trop tard pour moi. Crever en italien, voire en occidental, c’est tout ce qui me reste. Mon petit café-crème le matin, si agréable...

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 61. *Op.cit.*, p. 374.

¹⁴⁶³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 123. *Op.cit.*, p. 514.

SECCIÓN B/ PARTE III
Capítulo 3
HACIA UN POÉTICA DE LA FIGURA

*La causalidad psicológica cede desconcertada,
las criaturas se encuentran y desencuentran sin sospechar
demasiado que en cada una de las figuras que forma su danza
hay un acercamiento a la mutación final:
la última casilla del Igrassil, el centro del mandala.*
Texto en la Solapa de *Rayuela* (1963)

*Il souffrait d'avoir introduit des figures décharnées,
qui se déplaçaient dans un monde dément,
qui jamais ne pourraient convaincre.*
L'Abbé C de Georges Bataille, Capítulo 116 de *Rayuela*

*Todo eso flota un poco, se viste de palabras o figuras,
se llama lo otro, se llama la risa o el amor,
y también es el circo y la vida para darle sus nombres
más exteriores y fatales y no hay tu tía.*
(Capítulo 37, *Rayuela*)



3.1 “CRISTAL CON UNA ROSA DENTRO”: LA NOCIÓN DE *FIGURA* COMO *VIVENCIA* E *IMAGEN POÉTICA*

A lo largo de la presente investigación, *Figura: una poética de la imagen en la escritura de Julio Cortázar* he situado transversalmente la preeminencia del opúsculo “Cristal con una rosa dentro”¹⁴⁶⁴. Es sustancialmente un breviario de la poética que Cortázar sustenta en su noción de *figura*. En este estudio están prácticamente presentes todas las nociones elementales que me posibilitan sostener en mi tesis una poética de la imagen en la escritura de Cortázar cuya noción primordial, *figura*, da *apertura* a este capítulo final de mi investigación.

Así pues, en “Cristal con una rosa dentro” aparecen las nociones de *figura*, de *imagen poética*, de *entrevisión*¹⁴⁶⁵, de *vivencia*, de *cristalización*, de *facetas*¹⁴⁶⁶ o de *eslabones*¹⁴⁶⁷ y, de manera inmanente

¹⁴⁶⁴ Cfr. Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round*. tomo II. México: Siglo XXI Editores. pp. 127-129

¹⁴⁶⁵ A lo largo de obra, Cortázar también nombra la *entrevisión* como *paravisión* o como *supervisión*.

Presento aquí un sintético pero concentrado muestrario de dichas nociones: Las más notables quizá son las *paravisiones* de Johnny, el personaje central del relato largo o *nouvelle* “El perseguidor”; las *paravisiones* de Oliveira en el capítulo 84, que es el sexto en la lectura integral mediante el “Tablero de dirección” de *Rayuela*; las *entrevisiones* que Cortázar explicita en su poética sobre las mismas, sean *figuras vivenciales* o *imágenes poéticas*, dentro de los ensayos “Cristal con una rosa dentro” o en “La muñeca rota”; las *entrevisiones* que padece el narrador del relato “Orientación de los gatos”; asimismo, la *supervisión* o *entrevisión* intermitente que también padece Persio, en esa especie de monólogos distribuidos a lo largo de la novela *Los premios*. Asimismo, en la entrevista con González Bermejo, Cortázar dedica un significativo espacio al tema de las *paravisiones*.

Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, pp. 86-89.

¹⁴⁶⁶ Esta imagen de las *facetas* “adiamantadas” de una realidad está presente en el capítulo 61 de *Rayuela* que sugiere la muerte de Morelli al quedar como una *nota inconclusa* o al menos en el texto Morelli reflexiona sobre la misma, y sobre las *participaciones* de los seres y las cosas en un no-tiempo y un no-espacio. Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 61. *Op.cit.*, p. 373.

en el título del texto, la noción de *calidoscopio*¹⁴⁶⁸. De ahí que el lector ha podido constatar en apartados previos, que es en la noción de la *rosa del calidoscopio* en la que Cortázar cifra la encarnación más auténtica de la noción de *figura*. También en este breviarío se hallan presentes las reflexiones de Cortázar sobre el fenómeno de la *distracción*. Igualmente expone aquí la distinción epistemológica que permanentemente hace a lo largo de su obra entre la *presentación* y la *re-presentación de la realidad*.

Pero sobre todo, “Cristal con una rosa dentro” es la *mostración*¹⁴⁶⁹ más minuciosa y significativa de Cortázar por concretar en un texto esa *aptitud instantánea*¹⁴⁷⁰ de *descolocación*¹⁴⁷¹ que Cortázar padece gracias a su permanente *facultad de distracción*¹⁴⁷²:

¹⁴⁶⁷ Esta noción es una variante de los *fragmentos eleáticamente recortados* del capítulo 109 de *Rayuela* donde también por un instante *cuaja el cristal en un acaecer* o en una *realidad total*.

¹⁴⁶⁸ Cfr. en esta investigación el apartado de 0.2.1.4 *La noción de “imago mundis” en Cortázar y en la filología latina*.

Ahí anoto cómo el estudio de “Cristal con una rosa dentro” es un calidoscopio verbal y cómo la percepción de la noción de *figura, imago mundis*, encarna su *mostración* más eficaz en la *rosa del calidoscopio*. Sólo entonces cobra pleno sentido el título de este texto.

¹⁴⁶⁹ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. México: Editorial Hermes. p. 87.

¹⁴⁷⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 84. *Op.cit.*, p. 421.

¹⁴⁷¹ En “Del sentimiento de no estar del todo” Cortázar anota la siguiente reflexión, un fragmento de la misma ya lo he referido en diferentes momentos de mi investigación: *Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la excentricidad, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia; si viviendo alcanzo a disimular una participación parcial en mi circunstancia, en cambio no puedo negarla en lo que escribo puesto que precisamente escribo por estar o por estar a medias. Escribo por falencia, por descolocación.*

Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo” *Op. cit.*, p.21

¹⁴⁷² Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 87. *El estado que definimos como distracción podría ser de alguna manera una forma diferente de la atención, su manifestación simétrica más profunda situándose en otro plano de la psiquis; una atención dirigida desde o a través e incluso hacia ese plano profundo.*

En mi condición habitual de papador de moscas puede ocurrirme que una serie de fenómenos iniciada por el ruido de una puerta al cerrarse, que precede o se superpone a una sonrisa de mi mujer, al recuerdo de una callejuela en Antibes y a la visión de una rosa en un vaso, desencadene una figura ajena a todos sus elementos parciales [...] y proponga [...] la entrevisión de otra realidad en la que eso que para mí era ruido de puerta, sonrisa y rosa constituye algo por completo diferente en esencia y significación.

(Cortázar: 1989, p.127)

Esta facultad que, desde la infancia vivencia Cortázar de esta presentación de una realidad otra¹⁴⁷³ lo situó tempranamente ante la entrevisión de un sistema de relaciones (de seres, circunstancias y cosas) que Cortázar nomina figura¹⁴⁷⁴ y que consiste en la interrelación

Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 127.

¹⁴⁷³ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 128.

¹⁴⁷⁴ En conversación con Cortázar a propósito de *62. Modelo para armar*, González Bermejo hace un recuento de las referencias que Cortázar considera que contienen algunas claves para entender esta obra, pero sobre todo González Bermejo identifica cómo es en las nociones de figura o de constelación que aparecen en la primera novela publicada por Cortázar, *Los premios*, en donde se manifiestan también los antecedentes de lo que seminalmente enuncia el capítulo 62 de *Rayuela*, y que constituye el origen de lo que en *62. Modelo para armar*, Cortázar ensaya poner en práctica.

Ahí Cortázar anota: *Vamos un poco atrás. Dos textos titulados “La muñeca rota” y “Cristal con una rosa dentro”, incluidos en Último Round contienen algunas claves para alcanzar a percibir [...] eso que cabría llamar la regla del juego de 62.*

El comentario continúa del modo que sigue. Pero hay que notar cómo la reflexión que aquí plantea corresponde a la exposición recientemente hecha en “Cristal con una rosa dentro”:

Por un lado a mí suelen dárseme concatenaciones instantáneas, vertiginosas, entre cosas heterogéneas que entran en el campo de mis sentidos, y esto ocurre siempre en momentos de distracción.

momentánea de dichos elementos que se resuelven en una “casualidad causal” es decir, en una *coincidencia* que responde a su modo, a sus propias causas:

Esas cosas que se producían y parecían coincidencias o casualidades yo las sentí siempre desde muy niño como respondiendo a un sistema de leyes diferentes al sistema de leyes aceptables y conocibles por todo el mundo. [...] Y entonces a mí no me asombraban¹⁴⁷⁵ en absoluto cosas que parecían casualidades incluso sorprendentes o coincidencias inquietantes para la gente.

(Cortázar y Prego: 1997, pp. 146-147)

Sucede, como le digo, que de golpe, la secuencia de cosas heterogéneas se da como una mostración de algo nuevo que no tiene nada que ver con la suma de sus partes.

Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Op. cit., pp. 86-92. La página citada es la 87.

Asimismo, en la posible última entrevista, en la medida que Omar Prego subraya el último encuentro con Cortázar un 20 de enero de 1984, Cortázar hace un recuento sobre el origen de la noción de *figura*, paralelo al que ya hizo con González Bermejo en 1978, al que agrega una *vivencia* de las *figuras* que remonta a su infancia, y en dicho recuento de la noción de *figura* vuelve a subrayar la relevancia de “Cristal con una rosa dentro” porque al mostrar un ejemplo de la *vivencia* cotidiana de las *figuras* Cortázar hace una especie de paráfrasis del ejemplo que vertebra e ilustra la razón de dicho estudio. Y entonces Cortázar le comenta a Prego:

En Último Round hay un texto donde se habla bastante en detalle de todo esto, mejor de lo que yo lo estoy explicando ahora.

Cfr. Omar Prego Gadea y Julio Cortázar. (1997). *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara. pp. 19 y 146-148.

¹⁴⁷⁵ En conversación con González Bermejo comenta:

En ese sentido yo soy un poco un pararrayos. Hay gente que cuando le sucede eso, cuando se descoloca un poco, se inquieta [...]; prefiere que dos y dos sean siempre cuatro y todo corrimiento, todo desplazamiento le produce cierta angustia.

A mí no solamente no me pasa eso sino que, como le decía, me coloca en un estado favorable para la escritura. [...] Yo creo que cuando alguien es poroso en ese plano todo lo que la gente llama casualidades, coincidencias, se multiplican y, lo que es más, creo que uno termina atrayéndolas.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Op. cit., pp. 43-44.

De hecho, en conversación con González Bermejo, respondiendo a la solicitud de un ejemplo que muestre su noción de *lo fantástico*¹⁴⁷⁶, Cortázar *participa* la vivencia *excepcional*¹⁴⁷⁷ de un encuentro amoroso que luego perpetúa en el capítulo 1 de *Rayuela*:

Hace tiempo me sucedió una cosa, [...] y que para mí es un hecho fantástico aunque cualquier teórico diría que no fue más que el cumplimiento de una pura casualidad [...]. Yo conocía a una mujer, [...] estábamos muy separados geográficamente [...]. Un día lunes me llega una carta de esta mujer [...]. Me dice que está en París y que ojalá pueda verme. Yo estoy en la antevíspera [...] de un viaje de tres meses y de ninguna manera quiero que ese encuentro sea el típico rendez vous en un hotel para después separarse. Por eso le contesto la carta diciéndole [...] que cuando vuelva del viaje podremos encontrarnos. [...] Mandé la carta [...] ella tenía que recibirla al otro día.

Esa noche yo tenía una cita con un amigo [...] y caminé mucho vagando por la ciudad. [...] En una esquina determinada me crucé con una mujer, era una esquina bastante sombría del Quartier Latin. No sé por qué nos volvimos, nos miramos y era ella.

Matemáticamente analizado yo creo que esto no se puede defender con las leyes aristotélicas. Hay una serie de cosas, de combinaciones que nos llevaron a los dos a caminar en esa dirección y a cruzarnos precisamente en ese punto. Que, para mayores datos, era una esquina donde sucede un episodio muy importante de una novela mía. O sea, que incluso el lugar

¹⁴⁷⁶ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Op. cit., pp. 41-44.

¹⁴⁷⁷ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Op. cit., p. 42.

de ese encuentro increíble formaba parte de una constelación¹⁴⁷⁸ que escapa a toda racionalidad.

(González Bermejo: 1978, pp. 44-45)

Así pues, el lector asiste desde las primeras páginas de *Rayuela* a uno de los rituales amorosos más hermoso de la literatura y en donde *ese sistema de leyes exterior al nuestro¹⁴⁷⁹* se cumple y los personajes por su parte, también lo reconocen y acatan¹⁴⁸⁰:

¿Encontraría a la Maga? Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza y olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Pont des Arts [...]. Y era tan natural cruzar la calle, subir los peldaños del puente, entrar en su delgada cintura y acercarme a la Maga que sonreía sin sorpresa, convencida como yo de que un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas y que la gente que se da citas precisas es la misma que necesita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo dentrífico. [...]

Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos.

(Cortázar: 2004, C. 1, p. 11)

¹⁴⁷⁸ A propósito de este tipo de experiencias y sobre la concomitancia entre la noción de *figura (figuras)* y la de *constelación*, en entrevista con Prego, Cortázar anota:

Y sin embargo eso me perseguía, se me daba en muchos momentos de mi vida y en vez de asustarme o preocuparme, yo lo recibía con alegría porque me iba familiarizando con ese mundo de las figuras, con ese mundo de las constelaciones, como le llamé después.

Omar Prego Gadea y Julio Cortázar. (1997). *La fascinación de las palabras*. Op. cit., pp. 147-148.

¹⁴⁷⁹ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Op. cit., p. 44.

¹⁴⁸⁰ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 54. Op.cit., p. 337.

Se trata del capítulo inaugural de *Rayuela* si el lector opta por la lectura lineal de la misma en lugar de seguir el “Tablero de dirección”. El narrador del capítulo 1 es Horacio Oliveira. A pesar de que aún no se devela su nombre, existe esa *especie de fisonomía central*¹⁴⁸¹ que lo traza.

También el lector contempla otras facetas de esos *estados excepcionales*¹⁴⁸² que la Maga u Oliveira padecen¹⁴⁸³. Me refiero a la mutua inclinación que tienen por *sospechar* un sistema de relaciones pero como síntomas de una *fatalidad* por venir y de obedecer a *esas señales* efectuando una acción que neutraliza el efecto pero que los hace parecer supersticiosos o verdaderamente locos ante el resto de la gente: me refiero al pasaje humorístico del terrón de azúcar¹⁴⁸⁴ que cierra el capítulo 1 de *Rayuela*.

¹⁴⁸¹ Es decir, desde las páginas iniciales de *Rayuela* Cortázar realiza su *tentativa* de evitar la descripción: sólo es *a partir de la acción de los personajes* que el lector los presencia.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 111.

¹⁴⁸² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 84. *Op.cit.*, p. 421.

¹⁴⁸³ *Con la Maga hablábamos de patafísica hasta cansarnos, porque a ella también le ocurría (y nuestro encuentro era eso, y tantas cosas oscuras como el fósforo) caer de nuevo en las excepciones, verse metida en casillas que no eran las de la gente. [...] A la Maga le encantaban los líos inverosímiles en que andaba metida siempre a causa del fracaso de las leyes en su vida. Era de las que rompen los puentes con sólo cruzarlos [...]. Por mi parte ya me había acostumbrado a que me pasaran cosas modestamente excepcionales.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 1. *Op. cit.*, pp. 15-16.

¹⁴⁸⁴ Oliveira explica lo siguiente:

Desde la infancia apenas se me cae algo al suelo tengo que levantarlo, sea lo que sea, porque si no lo hago va a ocurrir una desgracia, no a mí sino a alguien a quien amo y cuyo nombre empieza con la inicial del objeto caído. Lo peor es que nada puede contenerme cuando algo se me cae al suelo, ni tampoco vale que lo levante otro porque el maleficio obraría igual. He pasado muchas veces por loco a causa de esto y la verdad es que estoy loco cuando lo hago, cuando me precipito [...] como la noche del terrón azúcar en el restaurante de la rue Scribe.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 1. *Op. cit.*, p. 16.

El capítulo 6 de *Rayuela* es una *mostración* de los ritos cotidianos de la Maga y de Oliveira para jugar a encontrarse por las calles de París¹⁴⁸⁵: *la técnica consistía en citarse vagamente en un barrio a cierta hora*¹⁴⁸⁶. Pero también es la perfecta delimitación de los contornos que separan irremediable y entrañablemente a esta pareja¹⁴⁸⁷: *a Oliveira le fascinaban las sinrazones de la Maga, su tranquilo desprecio por los cálculos más elementales. Lo que para él había sido análisis de probabilidades, elección o simplemente confianza en la rabdomancia ambulatoria, se volvía para ella simple fatalidad. “¿Y si no me hubieras encontrado?” le preguntaba. “No sé, ya ves que estás aquí...”*¹⁴⁸⁸. Es decir, ambos son proclives a esas “casualidades causales”, a las *bruscas coagulaciones que la razón es incapaz de entender*¹⁴⁸⁹ pero, responden de modo completamente diferente a la *vivencia instantánea de este relámpago articulante*¹⁴⁹⁰ de situaciones que confiere una *figura* y que, hace que la Maga y Oliveira se encuentren, pero que al final esta serie de situaciones hace que *se desencuentren*¹⁴⁹¹ en la doble acepción de este verbo:

¹⁴⁸⁵ En el capítulo 93 Oliveira señala:

París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse. Entonces un cogito que sea como respirar París, entrar en él dejándolo entrar, neuma y no logos.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93. *Op. cit.*, p. 446.

¹⁴⁸⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 6. *Op. cit.*, p. 39.

¹⁴⁸⁷ *Así andaban, Punch and Judy, atrayéndose y rechazándose como hace falta si nos se quiere que el amor termine en cromo o en romanza sin palabras.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 6. *Op. cit.*, p. 40.

¹⁴⁸⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 6. *Op. cit.*, p. 40.

¹⁴⁸⁹ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, p. 44.

¹⁴⁹⁰ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 129.

¹⁴⁹¹ En el capítulo 21 Oliveira camina *solitariamente acompañado* de la presencia del escritor René Crevel. Paralelo al homenaje de situarlo anacrónicamente al lado de los

Y todo eso va tejiendo un dibujo, una figura, algo inexistente como vos y como yo, como los dos puntos perdidos en París que van de aquí para allá, de allá para aquí, haciendo su dibujo, danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido.

(Cortázar: 2004, C. 34, pp.209-210)

Sin embargo esta “*interminable figura sin sentido*” que trazan la Maga y Oliveira cobra su propio *sentido*¹⁴⁹² en la escritura de Julio Cortázar. En el capítulo 116¹⁴⁹³, en el capítulo 115¹⁴⁹⁴ y el capítulo 62¹⁴⁹⁵ queda

escritores de ese momento (Durrell, Beauvoir, Duras, Douassot, Queneau, Sarraute), Oliveira dialoga imaginariamente con él:

Todo esto se lo voy diciendo a Crevel pero es con la Maga que hablo, ahora que estamos tan lejos. Y no le hablo con palabras que sólo han servido para no entendernos, ahora que ya es tarde empiezo a elegir otras, las de ella. [...] Hay ríos metafísicos. [...] Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. [...] Ah, dejame entrar, dejame ver algún día como ven tus ojos.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 21, *Op. cit.*, pp. 105-106.

¹⁴⁹² En *Teoría del túnel* plantea la *tentativa* de lograr una escritura donde haya un *sentido con palabras, y no palabras con un sentido*.

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op.cit.* p.126.

¹⁴⁹³ *Basta de novelas hedónicas, premasticadas, con psicologías. [...] Por otro lado, basta de técnicas puramente descriptivas, de novelas “del comportamiento”, meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Op.cit.*, p. 503.

¹⁴⁹⁴ *Morelli veía en la narrativa contemporánea un avance hacia la mal llamada abstracción. [...] La novela pierde descripción.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 115. *Rayuela. Op.cit.*, p. 502.

¹⁴⁹⁵ *Así, al margen de las conductas sociales, podría sospecharse una interacción de otra naturaleza, un billar que algunos individuos suscitan o padecen, [...] un drama impersonal. [...] Basta una amable extrapolación para postular un grupo humano que cree reaccionar psicológicamente [...] pero que no representa más que una instancia de [esas] infinitas interacciones [...] y que aparecen aquí como algo irreductible a toda razón y a toda descripción. [...] Si escribiera este libro, las conductas standard [...] serían inexplicables con el instrumental psicológico al uso. [...] Todo sería como una inquietud [...] un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada, y esos fantoches se destrozarian o se amarían o se reconciliarían sin sospechar demasiado que la vida trata de cambiar la clave en y a través y por ellos. [...] Que a cada sucesiva derrota hay un acercamiento a la mutación final.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 62. *Op.cit.*, pp. 376-377.

explícita también esta *tentativa* por una escritura que prescinde de la *descripción* y la narrativa de tendencia *psicológica* porque en la poética de la imagen de Cortázar, *todo accede a la condición de figura*, [...] *todo vale como signo y no como tema de descripción*¹⁴⁹⁶:

La causalidad psicológica cede desconcertada, las criaturas se encuentran y desencuentran sin sospechar demasiado que en cada una de las figuras que forma su danza hay un acercamiento a la mutación final: la última casilla del Igrassil, el centro del mandala.

(Cortázar: 1963, solapa)

Entonces esa *danza vital* que Cortázar mismo acentúa en los capítulos 34 y 47¹⁴⁹⁷ y en este texto de la solapa de la edición de 1963 de *Rayuela*¹⁴⁹⁸ se convierte en el lúdico movimiento de la Maga y Oliveira, *andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos*¹⁴⁹⁹.

He dicho ya en otro apartado de mi investigación cómo la interrogante poética que da *apertura* al capítulo 1 de *Rayuela*, *¿Encontraría a la Maga?*¹⁵⁰⁰, es si duda una de las más recurridas por la crítica y los estudios literarios sobre *Rayuela*, y también he referido las lecturas erróneas que algunos estudios críticos han generado. Sin embargo aún no he anotado una observación personal: la clave de esta interrogante poética se sostiene en la posible y *simple fatalidad* que

¹⁴⁹⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Op.cit.*, p. 504.

¹⁴⁹⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 47. *Op. cit.*, p. 300.

¹⁴⁹⁸ Este aspecto ya lo que he tratado en el apartado “La noción de *imago mundis* en *Rayuela* de Julio Cortázar” de esta investigación.

¹⁴⁹⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 1. *Op. cit.*, p. 11.

¹⁵⁰⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 1. *Op. cit.*, p. 11

cuestiona la Maga en el capítulo 6: “¿Y si no me hubieras encontrado?” le preguntaba. “No sé, ya ves que estás aquí...”¹⁵⁰¹. De modo que esa *apertura* posible de la lectura *Rayuela* mediante ese *¿Encontraría a la Maga?*¹⁵⁰², a su modo es una *invocación* que Oliveira busca convertir en una *conjetura* afirmativa.

Hay que decir además que ese *encuentro* Oliveira lo consuma finalmente en el desenlace del capítulo 56:

Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar tanta bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, porque Talita estaba parada sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis, mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor si lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, paf se acabó.

(Cortázar: 2004, C. 56, pp.363-364)

Pero ahí, ese *encuentro* y esa *armonía* acontece entre los tres: Oliveira, Talita y Traveler, es decir, como textualmente se señala, entre Oliveira, la Maga y Manú¹⁵⁰³, esos personajes entrañables que, como el capítulo

¹⁵⁰¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 6. *Op. cit.*, p. 40.

¹⁵⁰² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 1. *Op. cit.*, p. 11

¹⁵⁰³ —Te he dicho cincuenta veces que no me llames Manú.

—Talita te llama Manú —dijo Oliveira, agitando la mano como si quisiera desprenderla del brazo.

—Las diferencias entre vos y Talita —dijo Traveler— son de las que se ven palpablemente...

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 41. *Op.cit.*, p. 249.

62 lo vaticina, *se destrozarian o se amarian o se reconciliarian*¹⁵⁰⁴. El tema de los *tres* vuelvo a retomarlo al cierre del presente capítulo.

En suma, la forma de mirar y de vivir de la Maga es la *búsqueda* que a lo largo de *Rayuela* Oliveira se ensaya en alcanzar. De ahí que en la reciente referencia a pie de página que he hecho del capítulo 93, Oliveira “describa y defina y desee”¹⁵⁰⁵ París como un *mandala* que busca, renunciando a la razón, y que recobra, accediendo a un “*pensar*” que es *sentir, situarse y confrontarse*¹⁵⁰⁶ en el acto de vivir y análogamente, en el acto de la escritura. Por ello agrega Oliveira que dicha forma de *pensar* se debe formular *antes de permitir el paso de la más pequeña oración principal o subordinada*¹⁵⁰⁷. Luego Horacio Oliveira concluye: *Entonces un cogito que sea como respirar París, entrar en él dejándolo entrar, neuma*¹⁵⁰⁸ *y no logos*¹⁵⁰⁹. Por eso, en el mismo capítulo 93 también declara: *En guerra con la palabra, en guerra*¹⁵¹⁰.

Hay que situar que la singular naturaleza del capítulo 93 se debe a que el lector asiste *en tiempo real*, precisamente a esa viva “respiración” del pensamiento en continua confrontación de Oliveira

¹⁵⁰⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 62. *Op. cit.*, p. 377.

¹⁵⁰⁵ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 21, *Op. cit.*, p. 105.

¹⁵⁰⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93. *Op. cit.*, p. 446.

¹⁵⁰⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93. *Op. cit.*, p. 446.

¹⁵⁰⁸ A propósito de la noción de *neuma* en su prefacio, “Así se empieza”, Cortázar comenta:

Aludo a un sentimiento de sustancialidad, a ese estar vivo que falta en tantos libros nuestros, a que escribir y respirar (en el sentido indio de la respiración como flujo y reflujo del ser universal) no sean dos ritmos diferentes.

Julio Cortázar. (1986). “Así se empieza” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. *Op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁰⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93. *Op. cit.*, p. 446.

¹⁵¹⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93. *Op. cit.*, p. 445.

durante el momento justo en que reconstruye en su memoria ese primer encuentro amoroso, análogo al que se narra en el capítulo 1. Entonces el lector asiste al acto de la escritura que Oliveira se ensaya en realizar y al recuento final que hace, diciéndose: *Hablo de entonces, de Sèvres-Babylone, no de este balance elegíaco en que ya sabemos que el juego está jugado*¹⁵¹¹.

Horacio Oliveira escribe (en) *Rayuela*. Sin embargo no es el único. Está Morelli. Incluso la Maga. Cortázar tiene plena conciencia de esta *tentativa* de escritura *radial*¹⁵¹². He aquí la razón por la que asienta en conversación con González Bermejo que “Rayuela” *está construida sobre diferentes plataformas, aunque eso no se vea siempre con claridad en el libro*¹⁵¹³. De ahí que, por ejemplo, una misma oración, “*Pero el amor, esa palabra*”, se convierte en la frase inicial del capítulo 93 y parezca ahí, situacional y tipográficamente, una frase que lee, una frase que escribe o que piensa Oliveira, pero que a su vez esta misma sentencia, es la frase final del capítulo 6 de *Rayuela* en donde Oliveira y la Maga son los personajes centrales. De ahí también que el encuentro amoroso narrado en el capítulo 1 y en el capítulo 93 conserve sutiles *variaciones*¹⁵¹⁴, como también sucede con el pasaje de la

¹⁵¹¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93. *Op. cit.*, p. 447.

¹⁵¹² En uno de sus monólogos Persio, personaje de *Los premios*, presiente la realidad que lo circunda *como la oscura certidumbre de que existe un punto central donde cada elemento discordante puede llegar a ser visto [como] un rayo de la rueda*.

Julio Cortázar. (1976). *Los premios*. Barcelona: SEDMAY Ediciones. p. 99.

¹⁵¹³ En el capítulo uno de esta investigación también he anotado que *Rayuela* es la *tentativa de dinamitar la razón excesivamente intelectual o intelectualizada [...]; de buscar un lenguaje nuevo*. Y que Cortázar efectúa esta tentativa teniendo *plena conciencia de que estaba combatiendo a un enemigo con sus propias armas. Pero es que el escritor no tiene otras*.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 63.

¹⁵¹⁴ En el capítulo 1 Oliveira mira por vez primera a la Maga cuando ella salía de un café de la rue du Cherche-Midi y luego se metieron en un café del Boul'Mich'.

aventura del terrón de azúcar del mismo capítulo 1 y cuando este suceso Oliveira se lo cuenta a Traveler en el capítulo 38¹⁵¹⁵.

En cambio, en el capítulo 93, ella salía de una librería de la rue du Cherche-Midi, y se tomaron una copa de *pelure d'oignon* en un café de Sévres-Babylone.

Asimismo, en el capítulo 108 es una piedrita blanca la que encarna el síntoma del amor y del perdón entre la Maga y Oliveira. Pero este mismo suceso, reconstruido por Oliveira en el capítulo 36, que ya hemos visto que inviste el primer *descenso a sus infiernos*, no es una piedrita sino un piolincito verde que se arrolla en el dedo.

En el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* Cortázar apunta las siguientes técnicas de escritura que con los ejemplos recién comentados, se evidencia que están incorporados en *Rayuela*:

En la página 81 del *Cuaderno* señala:

Técnica*

Cuando hay episodios ya leídos pero hace mucho, remitir de nuevo indicando que después se pasa a... y dar la nueva remisión. Obligar al lector a refrescar ciertos episodios y, sobre todo, a leerlos bajo una nueva luz.

Me parece que dos anotaciones posteriores, en la página 83 y 92 del *Cuaderno* son un excelente ejemplo de esta técnica de “refrescar bajo una nueva luz”:

En la página 83 del *Cuaderno* se lee:

Oliveira-Maga:

Cuando la Maga dice poemas, O. apoya la oreja en su pecho y se tapa los oídos. Oye entonces un poema desde adentro, sordo y como vegetal, las raíces —

Y en la página 92 del *Cuaderno* anota el boceto de lo que será en *Rayuela* el capítulo 103. Pero aquí está presente una *variante* del pasaje que recién he anotado de *Oliveira-Maga*:

Oliveira-Pola

De noche, sleeping

Los ruidos del cuerpo.

O. pone la oreja contra.

Se acuerda de cuando la Maga cantaba y él oía pegado a su pecho.

Descenso a los líquidos

Inmersión en la UR — Form

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 488-489 y 492.

*los subrayados son de la versión original.

¹⁵¹⁵ —Bueno, *contá algo —propuso. [...]*

—*Un día se me cayó un terrón de azúcar debajo de la mesa de un café. En París, no en Viena.*

—*Para hablar tanto de los cafés no valía la pena que cruzaras el charco.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 38. *Op. cit.*, p. 237.

En “Cristal con una rosa dentro”¹⁵¹⁶ Cortázar se asume como escritor y muestra cómo en el acto de la creación poética existe la *tentativa* voluntaria o involuntaria, pero siempre *intencionada*¹⁵¹⁷ de desencadenar un *sistema de relaciones* [que] *favorece esa misma entrevisión de una realidad otra*¹⁵¹⁸ que, Cortázar en particular, padece a lo largo de su vida como una *vivencia cotidiana*:

Puesto que soy escritor, es lógico que mi reacción y mi esperanza se manifiesten en el plano de la escritura. En parte porque es una manera de fijar mejor las circunstancias y condiciones de esas paravisiones [...] favoreciendo quizás su repetición más fecunda.

(González Bermejo: 1978, p. 43)

3.2 PRESENCIA Y OTREDAD

Esta experiencia fugaz de “*una realidad otra*” lo imprime de cierta *nostalgia*¹⁵¹⁹ por la inminencia de la *otredad*: *algo estaba ahí, quizá tan*

¹⁵¹⁶ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*

¹⁵¹⁷ *El poeta es el enajenador involuntario o voluntario pero siempre intencionado de esos elementos (intuir la nueva articulación, escribir la imagen) mientras que en la vivencia del papador de moscas la entrevisión se da pasiva y fatalmente.*

Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 128.

¹⁵¹⁸ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 128.

¹⁵¹⁹ En la siguiente reflexión Cortázar expone la *entrevisión de otra realidad* mediante el ejercicio de la escritura y además, como efecto de un estado de distracción en la *vivencia cotidiana*:

Personalmente proclive a las dos formas, la más o menos intencionada y la totalmente pasiva, es esta última la que me arranca con mayor fuerza de mí mismo para proyectarme hacia una perspectiva de la realidad en la que desgraciadamente no soy capaz de hacer pie y permanecer.

[...] Imposible que lo retengamos, puesto que no sabemos des-plazarnos. Queda una ansiedad, un temblor, una vaga nostalgia.

cerca. Y ya no hay más que una rosa en un vaso, en este lado donde a rose is a rose is a rose¹⁵²⁰ y nada más¹⁵²¹. Esta *sed* y esta *sospecha*¹⁵²² de “lo otro” Cortázar lo plasma y lo resuelve de manera fecunda a lo largo de su obra. En la *nota inconclusa de Morelli* escribe:

*No podré renunciar jamás al sentimiento de que ahí, pegado a mi cara, entrelazado en mis dedos, hay como una deslumbrante explosión hacia la luz, irrupción de mí hacia lo otro o de lo otro en mí, algo infinitamente cristalino que podría cuajar y resolverse en luz total sin tiempo ni espacio*¹⁵²³.

(Cortázar: 2004, C. 61, p. 373)

A propósito de la manifestación de la *otredad* mediante la “*irrupción*” de esos “*asomos*” que *no pasan de ser un aletazo fulgurante y efímero*¹⁵²⁴ que de pronto lo “arrancan de sí mismo y lo proyectan hacia otra perspectiva de la realidad”¹⁵²⁵, Cortázar en conversación con González Bermejo alude al *muro de palabras* del capítulo 61 de

Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*, pp. 128-129.

Respecto a la noción de *nostalgia* confrontar el capítulo 71 de *Rayuela*.

¹⁵²⁰ Cortázar aquí rinde un explícito homenaje a Gertrude Stein y se suma a esa perspectiva epistemológica del emblemático poema de Stein de “Sacred Emily” que plantea en este verso, “rose is a rose is a rose” (como a la par Cortázar en el cierre de “Cristal con una rosa dentro”), el *sentido* sustancial y mediato de las cosas como son.

¹⁵²¹ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 129.

¹⁵²² Retomo el capítulo 61 de *Rayuela*, el de la *nota inconclusa de Morelli*, que sugiere su muerte y por ende, esta nota se convierte, en la doble acepción de la palabra, en su *testamento testimonial*.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 61. *Op.cit.*, p. 373.

¹⁵²³ La cita continúa del modo que sigue: [...] *Estos asomos tan por debajo y lejos de ese otro asomo ahí al lado, pegado a la cara, previsión mezclada ya con la visión, denuncia fingida en que me muevo por las calles y los años.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 61. *Op.cit.*, p. 373.

¹⁵²⁴ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, p. 88.

¹⁵²⁵ Cfr. Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 128.

Rayuela, es decir, a esa *ventana*¹⁵²⁶, *puerta*¹⁵²⁷ o *hueco*¹⁵²⁸ entre los ladrillos de un muro a través del que un *ojo sensible descubre [...] la luz que pasa*¹⁵²⁹. Por ello en el capítulo 71 también anota a propósito de dicha *nostalgia* por la otredad: *Detrás de todo eso (siempre es detrás, hay que convencerse de que es la idea clave del pensamiento moderno) el Paraíso, el otro mundo. [...] De una manera u otra todos la buscan, todos quieren abrir la puerta para ir a jugar*¹⁵³⁰.

En efecto para Cortázar, no hay un *más allá*: todo es *presencia*¹⁵³¹. Es decir, como señala en el capítulo 66 de *Rayuela*, todo es como ese *muro de palabras ilustrando el sentido de la frase: [...] “En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay”*¹⁵³². Todo es una *figura total, una figura cumplida*¹⁵³³. Por eso Cortázar, a propósito de la vivencia de la *entrevisión de una realidad otra*¹⁵³⁴ en

¹⁵²⁶ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, p. 88.

¹⁵²⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 61. *Op. cit.*, p. 373.

¹⁵²⁸ Me refiero a la maqueta del libro inconcluso de Morelli que contiene una sola frase que se repite en toda la página y da la impresión de un muro hecho con palabras, con excepción de un hueco porque en la frase siguiente, en una ocasión, en ese muro de palabras, falta la palabra “lo”: *En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay*.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 66. *Op. cit.*, p. 384.

¹⁵²⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 66. *Op. cit.*, p. 384.

¹⁵³⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 71. *Op. cit.*, p. 391.

¹⁵³¹ Hay que recordar la apuesta del capítulo 116 por un *retorno del arte moderno a la Edad Media*, [...] a saber, al *arte como una serie de imágenes* teniendo en cuenta lo que añade Morelli: no es un “retorno” literal, *hay tiempos diferentes aunque paralelos*.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Op. cit.*, pp. 503-504.

¹⁵³² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 66. *Op. cit.*, p. 384.

¹⁵³³ *Cfr.* Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*, pp. 128-129.

¹⁵³⁴ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 128.

“Cristal con una rosa dentro” advierte: “*en realidad todo ocurre (es) a la vez*”¹⁵³⁵.

Entonces es consecuente que en el ejercicio de la creación poética Cortázar plantee la tentativa de una escritura que suscite esa *cristalización fulgurante*¹⁵³⁶ que es evidencia en sí misma de que el soporte epistemológico de la percepción de la realidad según Cortázar es *simultáneo*, no *sucesivo*. De ahí que Cortázar advierta en “Cristal con una rosa dentro”, *si la sentimos desarrollarse temporalmente [...] algo nos asegura irrefutablemente que es sólo por razones de condicionamiento psicológico o mediatización en el continuo espacio-tiempo*¹⁵³⁷:

En esta vida aparentemente unilateral que llevamos y que nos impone un poco la inteligencia que es pragmática, utilitaria y selectiva, a mí me sucede [...] en cualquier momento de distracción, algo que [...] es el proceso contrario del que se sigue para sacar una fotografía. Cuando usted, con su cámara, ve dos imágenes en el visor, las superpone para que estén en foco y saca la foto. Bueno, yo para sacar la foto tengo que separar las imágenes, es decir que en determinados momentos las cosas se me apartan, se mueven, se corren a un lado y entonces, de ese hueco, esa especie de intersticio, que yo no sé exactamente qué es, surge una incitación que en muchos casos me lleva a escribir, o por lo menos me coloca en un estado de

¹⁵³⁵ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 129.

¹⁵³⁶ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 128.

¹⁵³⁷ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 129.

porosidad o receptividad que hace que me sienta impulsado a comunicar y que la escritura se me vuelva más fácil.

(González Bermejo: 1978, p. 43)

Toda esta tentativa poética de Cortázar reacciona contra dicha percepción *unilateral* de la realidad, así en *Los premios* Persio ya lo manifiesta: *Empezaré a abrazar la creación desde su verdadera base analógica, romperé el tiempo-espacio que es un invento plagado de defectos*¹⁵³⁸. Y Cortázar lo rompe y lo encarna en la noción de *figura*.

*Escribir la imagen*¹⁵³⁹ es pues una tentativa poética que en Cortázar se cumple mediante la *aprehensión analógica* de la realidad y con la que busca producir, a través de un *sistema de relaciones* que Cortázar entabla entre una serie de imágenes, la *articulación*¹⁵⁴⁰ momentánea de una *figura*. Entonces, el *relámpago articulante*¹⁵⁴¹ de dicha *figura* encarna la *vivencia* que se desea plasmar, y provoca en *el otro* la *eficacia incantatoria*¹⁵⁴² originaria de dicha *vivencia* —es decir, el resultado de la escritura para Cortázar es esa “*irrupción de mí hacia lo otro o de lo otro en mí*”¹⁵⁴³—, precisamente porque guarda su *presencia*:

La noción de figura va a servirme instrumentalmente, porque representa un enfoque muy diferente del habitual en cualquier

¹⁵³⁸ Julio Cortázar. (1976). *Los premios*. Barcelona: SEDMAY Ediciones. p. 94.

¹⁵³⁹ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round*. *Op. cit.*, p. 128.

¹⁵⁴⁰ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round*. *Op. cit.*, p. 128.

¹⁵⁴¹ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round*. *Op. cit.*, p. 129.

¹⁵⁴² Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op. cit.*, p. 98.

¹⁵⁴³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 61. *Op.cit.*, p. 373.

novela o narración¹⁵⁴⁴ [...]. Quisiera escribir de manera tal que la narración estuviera llena de vida en su sentido más profundo, llena de acción y de sentido, y que al mismo tiempo esa vida, esa acción y ese sentido no se refirieran ya a la mera interacción de los individuos, sino a una especie de superación de las figuras formadas por constelaciones de personajes.

(Harss: 1992, p. 697)

Entonces, en esta misma entrevista con Luis Harss, Cortázar justifica por qué la noción de *figura* es el vínculo instrumental en su escritura que le posibilita mostrar y sobre todo, *ultimar* el sentido de la *otredad*:

Ya sé que no es fácil explicar esto, pero a medida que vivo siento cada vez más intensamente esa noción de figura. Dicho de otro modo, cada vez me sé más conectado con otros elementos del mundo, [...] y advierto mejor las continuas interacciones de mí hacia otras cosas o seres y de otros hacia mí.

(Harss: 1992, p. 697)

La vivencia de la *otredad* ha sido el tema final en el primer capítulo de esta investigación. Dicha *otredad*, como auténtica *antropofanía* en la poética de Cortázar acontece como una *reunión* de cosas, de palabras y de personas que se resuelven en una *figura, imago mundis*¹⁵⁴⁵. Es la

¹⁵⁴⁴ La cita del siguiente modo: *donde se tiende a individualizar a los personajes y a darles una psicología y características propias.*

Cfr. Luis Harss. (1992). "Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica" en: Cortázar, Julio. *Rayuela. Op.cit.*, p. 697.

¹⁵⁴⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op.cit.*, p. 492.

puesta en marcha de la poética que perpetúa en el capítulo 1¹⁵⁴⁶ y en el capítulo 105¹⁵⁴⁷ de *Rayuela* para recobrar algunos de los *gestos olvidados*, de las *palabras perdidas* y de los *objetos* en desuso. La búsqueda por alcanzar la *otredad* es también la entrañable profesión de fe que en ningún lugar Cortázar manifiesta mejor que en “Morelliana siempre”¹⁵⁴⁸ y que en el relato del “Axolotl”¹⁵⁴⁹ tiene su encarnación más auténtica:

¿Qué le importaba a Van Gogh tu admiración? Lo que él quería era tu complicidad, que trataras de mirar como él estaba mirando [...]. Cuando Saint-Exupéry sentía que amar no es mirarse el uno en los ojos del otro sino mirar juntos en una misma dirección, iba más allá del amor de pareja porque todo amor va más allá de la pareja si es amor, y yo escupo en la cara del que venga a decirme que ama a Miguel Ángel o a E.E. Cummings sin probarme que por lo menos en una hora extrema ha sido ese amor, ha sido también el otro, ha mirado con él desde su mirada y ha aprendido a mirar como él hacia la apertura infinita que espera y reclama.

(Cortázar: 1986, p. 208)

¹⁵⁴⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 1. *Op.cit.*, p.15.

¹⁵⁴⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 105. *Op.cit.*, p.481.

¹⁵⁴⁸ Julio Cortázar. (1986). “Morelliana, siempre” *Op.cit.*, pp.207-208.

¹⁵⁴⁹ En este relato no acontece el tema del doble, sino que narra el fenómeno de “ser el otro”, en la momentánea participación que padecen recíprocamente el visitador de las vitrinas del jardín botánico con el axolotl del acuario.

Cfr. Julio Cortázar. (1994). “Axolotl” en: *Cuentos completos/1*. México: Editorial Alfaguara. Prólogo de Mario Vargas Llosa. pp. 381-385.

3.3 FIGURAS PREVIAS: DEL TEMA DEL DOBLE Y DE LA NOCIÓN DE LO FANTÁSTICO

Cortázar especifica que la noción de *figura* es concomitante con su noción del *doble* pero muestra cómo la noción de *figura* potencia las posibilidades de esta última: *las figuras serían en cierto modo la culminación del tema del doble, en la medida en que se demostraría o se trataría de demostrar una concatenación, una relación entre diferentes elementos que, vista desde un criterio lógico, es inconcebible*¹⁵⁵⁰.

Por eso también la noción de lo *fantástico*¹⁵⁵¹ que Cortázar explicita en su conversación con González Bermejo pertenece al mismo nivel de su noción del *doble* y se presenta como un fenómeno singular y aislado:

Simplemente para mí lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se dejan sentir.

Un hecho fantástico se da una vez y no se repite [...]. El hecho fantástico se da una vez porque evidentemente responde a un ciclo, a una serie de acciones e interacciones que escapan completamente a nuestra razón y a nuestras leyes.

(González Bermejo: 1978, pp. 42-43)

¹⁵⁵⁰ Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica” en: Cortázar, Julio. *Rayuela. Op.cit.*, p. 699.

¹⁵⁵¹ [Lo fantástico] *es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana.*

Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, pp.41- 47. La página aquí referida es la 42.

La manifestación de las *figuras* sería, en todo caso, esa “*culminación del tema del doble*” en la medida que la noción de *figura* posibilita que la manifestación aislada y singular de un *hecho fantástico*, se potencie en una pluralidad simultánea. Es decir, la noción de *figura* posibilita “*culminar*” el *hecho fantástico* más allá de la paridad *del tema del doble*. Incluso podría decir que en el ámbito de su poética, Cortázar recurre a la noción de *lo fantástico* y a la noción de *figura* cuando reflexiona sobre algún aspecto de sus cuentos, pero en el territorio de la novela, recurre sólo a la noción de *figura*.

Es en la entrevista con Harss donde Cortázar pone de relieve el cuento de “Una flor amarilla”¹⁵⁵². Este relato pertenece a la segunda edición aumentada de *Final del juego* (1964)¹⁵⁵³. Ahí el *tema del doble*¹⁵⁵⁴, elemento recurrente en la escritura de Cortázar, cobra otras dimensiones mucho más sutiles que en aquellos memorables relatos de “Lejana” o “La noche boca arriba” en los que Cortázar recurre a las dimensiones oníricas como recurso narrativo para resolverlos:

¹⁵⁵² “Una flor amarilla” parte del siguiente planteamiento: *Parece una broma, pero somos inmortales*. El relato está construido a modo de una confesión que un hombre completamente borracho le cuenta en un bar al narrador del relato que nos transmite la historia: *Lo que había empezado como una revelación se organizaba geoméricamente, iba tomando ese perfil demostrativo que a la gente le gusta llamar fatalidad. Incluso era posible formularlo con las palabras de todos los días: Luc era otra vez él, no había mortalidad, éramos todos inmortales*.

Cfr. Julio Cortázar. (1994). “Una flor amarilla” en: *Cuentos completos/I*. México: Editorial Alfaguara. Prólogo de Mario Vargas Llosa. pp. 336-337.

¹⁵⁵³ Julio Cortázar. (1964). *Final del juego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

¹⁵⁵⁴ *El tema del doble es una de las constantes que se manifiesta en muchos momentos de mi obra, separados por períodos de muchos años. Está en “Una flor amarilla” —donde el personaje se encuentra con un niño que es él mismo en otra etapa— un cuento escrito veinte años después de “Lejana”, está, como usted dice, en “Los pasos en las huellas” y, de alguna manera, está también en “La noche boca arriba”*. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Op. cit., pp.32-36. La página aquí referida es la 32.

[Lo fantástico] es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana. [...]

Es algo absolutamente excepcional, de acuerdo, pero no tiene porqué diferenciarse en sus manifestaciones de esta realidad que nos envuelve. Lo fantástico puede darse sin que haya una modificación espectacular de las cosas.

(González Bermejo: 1978, p. 42)

En “Una flor amarilla” Cortázar hace que el planteamiento principal del relato, “*Parece una broma, pero somos inmortales*”, (y el tema del doble que lo vertebra) se asuma con la natural evidencia¹⁵⁵⁵ con la que Cortázar lo ha vivido y también ha escrito, según constata en “Del sentimiento de lo fantástico”¹⁵⁵⁶:

*Lo fantástico me visita (a veces soy yo el visitante y mis cuentos han ido naciendo de esa buena educación recíproca a lo largo de veinte años) [...] Siempre he sabido que las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no sorprendernos de nada, entendiendo por esto no escandalizarnos frente a las rupturas del orden.*¹⁵⁵⁷

(Cortázar: 1986, p. 47)

¹⁵⁵⁵ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, p.35.

¹⁵⁵⁶ Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de lo fantástico” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores. pp. 42-47.

¹⁵⁵⁷ Hay que aclarar que Teodoro es su gato, y que este estudio inicia relatando esos momentos en que un gato pasa de estar jugando, a esa repentina abstracción en la que se queda mirando un punto fijo como si algo o alguien estuviera ahí.

El texto concluye del modo que sigue:

Si en cualquier orden de lo fantástico llegáramos a esa naturalidad, Teodoro ya no sería el único en quedarse tan quieto, pobre animalito, mirando lo que todavía no sabemos ver.

Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de lo fantástico” en: *La vuelta al día en ochenta mundos. Op. cit.*, p.47.

Así pues, en “Una flor amarilla” la noción de *inmortalidad*¹⁵⁵⁸ y con ella, las nociones de *espacio* y *tiempo* culminan en la percepción del *destino* como la reiteración humana de una *figura análoga*¹⁵⁵⁹ y concluyen en el estoico esclarecimiento¹⁵⁶⁰ de la noción de *libertad* y de *albedrío*¹⁵⁶¹ como una ilusa creencia.

Esta inquietud de Cortázar por la percepción de la vida como una *figura análoga*, pero además potenciada en diferentes *secuencias* que acontecen en una *pluralidad simultánea*, queda plasmada en *Todos los fuegos el fuego* (1966). Se trata de la colección de relatos que sigue

¹⁵⁵⁸ —*Todos inmortales, viejo. Fíjese, nadie había podido comprobarlo y me toca a mí, en un 95. Un pequeño error en el mecanismo, un pliegue del tiempo, un avatar simultáneo en vez de consecutivo. Luc hubiera tenido que nacer después de mi muerte, y en cambio... Sin contar la fabulosa casualidad de encontrármelo en el autobús.*

Julio Cortázar. (1994). “Una flor amarilla” en: *Cuentos completos/1. Op. cit.*, p. 337.

¹⁵⁵⁹ *Luc no solamente era yo otra vez, sino que iba a ser como yo, como este pobre infeliz que le habla. No había más que verlo jugar, verlo caerse siempre mal. [...]. Pero entiéndame, mientras pedimos otra copa: Luc era yo, lo que yo había sido de niño, pero no se lo imagine como un calco. Más bien una figura análoga, comprende, es decir que a los siete años yo me había dislocado una muñeca y Luc una clavícula, y a los nueve habíamos tenido respectivamente el sarampión y la escarlatina, y además, la historia intervenía, viejo, a mí el sarampión me había durado quince días mientras que a Luc lo habían curado en cuatro, los progresos de la medicina y cosas por el estilo. Todo era análogo y por eso, para ponerle un ejemplo al caso, bien podría suceder que el panadero de la esquina fuese un avatar de Napoleón, y él no lo sabe porque el orden no se ha alterado[...]; pero si de alguna manera llegara a darse cuenta de esa verdad, podría comprender que ha repetido y está repitiendo a Napoleón, que pasar de lavaplatos a dueño de una buena panadería en Montparnasse es la misma figura que saltar de Córcega al trono de Francia [...]. Usted se da cuenta, no. [...]. Lo verdaderamente importante eran las secuencias.*

Julio Cortázar. (1994). “Una flor amarilla” en: *Cuentos completos/1. Op. cit.* pp. 337-338.

¹⁵⁶⁰ En el capítulo 141 de *Rayuela* se lee: *Era duro renunciar a creer que una flor puede ser hermosa para la nada.*

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 141. *Op.cit.*, p. 562.

¹⁵⁶¹ *Pero lo peor de todo no era el destino de Luc; lo peor era que Luc moriría a su vez y otro hombre repetiría la figura de Luc y su propia figura, hasta morir para que otro hombre entrara a su vez en la rueda. Luc ya casi no le importaba; de noche su insomnio se proyectaba más allá hasta otro Luc, hasta otros que se llamarían Robert o Claude o Michel una teoría al infinito de pobres diablos repitiendo la figura sin saberlo, convencidos de su libertad y su albedrío.*

Julio Cortázar. (1994). “Una flor amarilla” en: *Cuentos completos/1 Op. cit.* p. 339.

a la edición aumentada de *Final del Juego* (1964) y que son, en suma, el incisivo retorno de Cortázar al cuento, después de la publicación de *Rayuela* (1963).

Todos los fuegos el fuego es otra muestra ejemplar de la fraterna vigilancia editorial que Julio Cortázar deposita en Paco Porrúa: prueba de ello es la carta del verano de 1965 en la que Cortázar le hace llegar una nueva colección de cuentos. Además de presentárselo ya como un libro, Cortázar le anuncia que está dedicado a él: *A reserva de tus críticas y comentarios que necesito siempre, te propongo el título y el índice*¹⁵⁶² *siguiente [...]. El libro te está dedicado. [...] Nadie merece más esta dedicatoria; si el libro no te desencanta, me sentiré muy feliz de que sea tuyo. Pero que eso no borre tu sentido crítico; estamos a tiempo para todo, incluso para rehacerlo o no publicarlo*¹⁵⁶³.

Después de *Rayuela*, es en *Todos los fuegos el fuego* donde Cortázar cumple diversa y genuinamente la voluntad de llevar de la teoría a la práctica la *encarnación literaria* de las *figuras*¹⁵⁶⁴. Incluso me parece que es en *Rayuela* y en esta colección de relatos y no en 62.

¹⁵⁶² Esta colección constituye la primera en la que Cortázar rompe con el criterio personal de situar en el último orden de aparición, el relato que lleva el título de la colección. La colección contenía originariamente 7 cuentos y sitúa “Todos los fuegos el fuego” en penúltimo lugar y es el cuento de “El otro cielo” el que ubica en el séptimo y último puesto. Hay que decir que es posterior a esta carta que agrega el relato “La isla a mediodía” según se hace constar su postrera escritura y el intercambio de apreciaciones en la carta del 6 de diciembre.

¹⁵⁶³ Cfr. Julio Cortázar. (2002). “Carta a Francisco Porrúa (25 / agosto / 1965)” en: *Cartas*. Tomo II. México: Editorial Alfaguara. p. 931.

¹⁵⁶⁴ Julio Cortázar. (2002). “Carta a Francisco Porrúa (30 / mayo / 1965)” en: *Cartas*. *Op. cit.* p. 884.

Modelo para armar, donde Cortázar concreta la tentativa de *multiplicar las artes combinatorias*¹⁵⁶⁵ en su poética.

Y es que la colección de *Todos los fuegos el fuego* no podía tener mejor lector que Francisco Porrúa. Paralela a su escritura y configuración final en 1965, el lector atento de las *Cartas* atestigua las reflexiones que Cortázar comparte con Paco Porrúa a propósito de la noción de *figura*, y que conjuntamente quedarán plasmadas en la entrevista con Luis Harss¹⁵⁶⁶ posteriormente publicada, pero de la que también en estas cartas a Porrúa se hace referencia:

Me alegro mucho de que el cambio de impresiones con Harss te haya parecido bien [...]. Nosotros somos mellizos que se ignoran; la suma de coincidencias y correspondencias más o menos mágicas que hay entre nosotros es para dejarlo frío a Cagliostro. ¿Así que habías imaginado una novela entre las líneas de lo que yo quisiera hacer? [...] Esta noción de estructuras, de figuras, está muy en el aire y tendrá que encontrar su encarnación literaria uno de estos días.

(Cortázar: 2002. p. 884)

¹⁵⁶⁵ Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica” en: Cortázar, Julio. *Rayuela. Op.cit.*, p. 702.

¹⁵⁶⁶ Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica” en: Cortázar, Julio. *Rayuela. Edición Crítica*. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos. pp. 677-706.

* El texto de Harss originalmente se llama: “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica”.

Cfr. Luis Harss y Bárbara Dohmann. (1966). “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica” en: *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Y apareció originalmente en inglés: Luis Harss y Bárbara Dohmann. “*Julio Cortázar or the slap in the face*”, *New México Quaterly*, Albuquerque, VOL XXXXVI, núm. 2, 1966, pp 105-139.

Precisamente en entrevista con Harss comenta su deseo: *Quisiera llegar a escribir un relato capaz de mostrar cómo esas figuras constituyen una ruptura y un desmentido de la realidad individual*¹⁵⁶⁷. Y entonces Cortázar mismo pone de relieve el argumento de “El otro cielo” del modo que sigue:

*Un mismo personaje vive en el Buenos Aires actual y en el París de 1870. Le ocurre estar paseando por el centro de Buenos Aires, y en un momento dado y con absoluta naturalidad*¹⁵⁶⁸ *se encuentra en París; el único posible sorprendido es el lector. El símbolo y el vehículo de ese pasaje son las galerías cubiertas, [...] así el personaje atraviesa la Galería Güemes, en Buenos Aires, y sale sin solución de continuidad a la Galerie Vivienne, en el barrio de París donde vivió Lautréamont; pero además sale a ese barrio un siglo atrás. En la Argentina es verano, en Francia es invierno. El personaje vive en los dos mundos (¿pero son dos mundos para él?).*

(Harss: 1992, p. 698)

¹⁵⁶⁷ La cita continúa del modo que sigue:

...muchas veces sin que los personajes tengan la menor conciencia de ello. Uno de los tantos problemas, ya sospechado en Rayuela, es saber hasta qué punto un personaje puede servir para que algo se cumpla por fuera de él sin que tenga la menor noción de esa actividad, de que es uno de los eslabones de esa especie de superación, de superestructura.

Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica”, *Op. cit.* pp. 697-698.

¹⁵⁶⁸ Hay que decir que en el relato de “Bestiario”, contenido en la primera colección de cuentos publicada por Cortázar bajo el mismo nombre, la presencia del tigre entre la familia de los Funes e Isabel, la niña que los visita en verano, es precisamente un ingreso natural de lo fantástico en la vida cotidiana de los personajes y no un ingreso de los personajes en lo fantástico. También aquí el lector, como lo anota Cortázar líneas arriba, puede ser el único sorprendido.

Veamos pues cómo la noción de lo *fantástico* de Cortázar referida unas cuantas líneas arriba, por ejemplo en “Del sentimiento de lo fantástico”¹⁵⁶⁹, es concomitante con el enfoque de esa *realidad* que Cortázar vivencia, y que además, escribe, mediante el recurso de las *figuras*.

Es decir, para Cortázar esta percepción de la realidad que le proporciona la noción de *figura* es precisamente la que concatena un *sistema de relaciones* entre diferentes elementos, *postulando el mundo como quien postula una geometría no euclidiana*¹⁵⁷⁰, y es la que hace concebible el ingreso *al orden de las puras coordenadas*¹⁵⁷¹ mediante las que se manifiestan *con absoluta naturalidad*¹⁵⁷² esa serie de “casualidades causales” que siempre *cautivaron* a Cortázar como la vivencia de una *entrevisión* y a su vez, como un recurso de escritura:

Desde pequeño tuve una especie de noción triangular de lo que luego yo llamaría figura.

Yo sentía que cuando se producía un elemento A, seguido de un elemento B —que era lo que la gente llamaría una coincidencia o una casualidad— había un tercer elemento C, que podía ser un elemento alcanzable, comprensible o no; pero de todas maneras yo sentía que el triángulo, que la figura, se cerraba. Nunca había A y B, siempre había A y B que despertaban, que creaban la noción de C.

(Cortázar y Prego: 1997, p. 147)

¹⁵⁶⁹ Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de lo fantástico” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores. pp. 42-47.

¹⁵⁷⁰ Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica” en: Cortázar, Julio. *Rayuela. Op.cit.*, p. 697.

¹⁵⁷¹ Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica” en: Cortázar, Julio. *Rayuela. Op.cit.*, p. 697.

¹⁵⁷² Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica” en: Cortázar, Julio. *Rayuela. Op.cit.*, p. 698.

3.4 ENCUENTROS A DESHORA: UNA POÉTICA EXISTENCIAL PARA ENTENDER LA FIGURA

Hay dos momentos en la teoría literaria de Cortázar en que evocando y haciendo presente el planteamiento poético de otro escritor, *se deja hablar*¹⁵⁷³ a sí mismo. No me refiero en su sentido más lato a una *influencia*¹⁵⁷⁴, cuestión que no incomodaba¹⁵⁷⁵ a Cortázar, aparte de que los dos momentos de los que hablo son deliberadamente un homenaje expreso a la escritura de dichos escritores, Rimbaud y Lautréamont, sino a lo que propiamente Cortázar denomina *encuentros a deshora*¹⁵⁷⁶. Me refiero a otra modalidad de cómo Cortázar padece la vivencia de esos lazos que tejen sus figuras con *el otro*: los *encuentros a deshora*¹⁵⁷⁷ de Cortázar consisten en esa especie de azarosa comunión atemporal con manifestaciones artísticas de otros creadores previas o paralelas a la tentativa de escritura que precisamente en ese momento Cortázar está por *fijar*¹⁵⁷⁸ en un texto:

¹⁵⁷³ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op. cit.*, p. 95.

¹⁵⁷⁴ *No creo demasiado en las influencias, en un sentido académico, pero tampoco las ignoro. Sé cómo se hace una cultura, porque conozco la de los demás y la mía propia.* Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 67.

¹⁵⁷⁵ *Nunca tuve miedo de las influencias y además nunca tuve miedo a reconocerlas. Lo que me divierte es cuando algunos críticos me atribuyen influencias que yo, palpablemente no he sentido. Con frecuencia me han colgado la imagen de Franz Kafka en algunos aspectos de mi obra. [...] Admiro la obra de Kafka, pero no me he sentido permeable a ella. En cambio, he sido y soy permeable a tanta maravilla que hay en la Literatura y nunca he tenido el menor inconveniente en reconocérmelo a mí mismo y a cualquiera que me haga la pregunta.*

Omar Prego Gadea y Julio Cortázar. (1997). *La fascinación de las palabras*. *Op. cit.*, pp. 69-70.

¹⁵⁷⁶ *Cfr.* Julio Cortázar. (1989). "Marcelo del Campo o más encuentros a deshora" en: *Último Round*. tomo II. México: Siglo XXI Editores. pp. 167-175.

¹⁵⁷⁷ Sólo en el contexto de esta reflexión se comprende el sentido poético que le otorga Cortázar a la última colección de relatos que publica: *Deshoras* y al relato del mismo nombre.

¹⁵⁷⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 94. *Op.cit.*, p. 448.

Mis lecturas paralelas, hechas siempre al azar y cediendo a los caprichos del momento, me fueron mostrando fragmentos, versos, imágenes que no solamente coincidían con lo que yo estaba tratando de fijar en la novela sino que eran esa tentativa misma.

(González Bermejo: 1978, p. 89)

A González Bermejo le hace partícipe de esta serie de circunstancias paralelas a la experiencia de la escritura de *62. Modelo para armar*. Y comenta cómo la crónica de esos *encuentros a deshora*¹⁵⁷⁹ los hace constar en su ensayo “La muñeca rota”¹⁵⁸⁰. Ahí relata esos *estados anómalos (anómalos para nuestro tiempo imperfecto)*, advierte Cortázar, y testifica además las *presencias confirmatorias* de ciertos autores¹⁵⁸¹ que lo alentaron durante el proceso de escritura de su obra.

De hecho, la crónica de dichos *encuentros a deshora*¹⁵⁸² atraviesa transversalmente su obra, pero sobre todo, Cortázar *participa* esas *alianzas fulminantes de tiempos, estados y materias*¹⁵⁸³ en *La vuelta al día en ochenta mundos*¹⁵⁸⁴ y en *Último Round*¹⁵⁸⁵. Textos

¹⁵⁷⁹ Cfr. Julio Cortázar. (1989). “Marcelo del Campo o más encuentros a deshora” en: *Último Round. Op.cit.*, pp. 167-175.

¹⁵⁸⁰ Julio Cortázar. (1992b). “La muñeca rota” en: *Último Round*. tomo I. México: Siglo XXI Editores. pp.248-271.

¹⁵⁸¹ *Desde la muerte o la distancia, hombres como Aragon, Felisberto Hernández, Rimbaud, Gaston Bachelard, Merleau-Ponty, me ponían una mano en el hombro, me empujaban hacia adelante.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, p. 89.

¹⁵⁸² Cfr. Julio Cortázar. (1989). “Marcelo del Campo o más encuentros a deshora” en: *Último Round. Op.cit.*, pp. 167-175.

¹⁵⁸³ Julio Cortázar. (1986). “Así se empieza” en: *La vuelta al día en ochenta mundos. Op. cit.*, p. 7.

¹⁵⁸⁴ Julio Cortázar. (1986). *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores.

¹⁵⁸⁵ Julio Cortázar. (1992b). *Último Round*. tomo I. México: Siglo XXI Editores.

como “Ciclismo en Grignan”¹⁵⁸⁶, “Marcelo del Campo o más encuentros a deshora”¹⁵⁸⁷, o “La entrada en religión de Teodoro W. Adorno”¹⁵⁸⁸ entre otros, son una verdadera muestra de “*más encuentros*

Julio Cortázar. (1989). *Último Round*. tomo II. México: Siglo XXI Editores.

Julio Cortázar. (2010). *Último Round*. México/ Barcelona: RM-Verlag. EDICIÓN FACSIMILAR.

¹⁵⁸⁶ Este texto es uno de los expresos homenajes que Cortázar hace a Georges Bataille a lo largo de su obra. “Ciclismo en Grignan” es otro texto sobre el erotismo, —como el estudio de “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” visto en el capítulo dos de esta investigación— pero sobre todo, es otra crónica de Cortázar por la vivencia de una casualidad otra, es decir, su *paravisión*:

Insisto en desconfiar de la causalidad, esa fachada de un establishment ontológico que se obstina en mantener cerradas las puertas de las más vertiginosas aventuras humanas, es decir que si después de leer un cierto libro de Georges Bataille yo hubiera bebido una copa de vino en un café de Grignan, la chica de la bicicleta no se habría situado antes, con esa aura que cierne los instantes privilegiados; al establecer un enlace entre el libro y la escena, la memoria hubiera tejido la malla causal, la explicación simplificadora de toda cadena eslabonada por un condicionamiento favorable a la tranquilidad del espíritu y al rápido olvido. No fue así...

Julio Cortázar. (1989). “Ciclismo en Grignan” en: *Último Round*. tomo II. México: Siglo XXI Editores. pp. 22-26. Las páginas citadas son la 22 y la 23.

¹⁵⁸⁷ Este estudio por su parte es un homenaje a Marcel Duchamp. El texto se centra en ese *encuentro a deshora* que Cortázar descubre muchos años después: durante su estancia en Buenos Aires en 1918 Duchamp montó una de sus “esculturas de viaje” que consistía en una serie de cordeles atados a los ángulos de una habitación, de modo que era imposible circular por ella. Y Cortázar anota esta nueva *convergencia nada fortuita* con *Rayuela*:

Nuevamente esta tarde Marcel Duchamp me ha hecho una de las suyas, y ya van muchas. [...] Muy lejos, en los años cincuenta y ocho o cincuenta y nueve, [...] en Buenos Aires, un tal Oliveira llenó de cordeles una habitación para que no se pudiera circular en ella. Vaya a saber si la habitación no se parecía a aquella otra donde Marcelo del Campo había tendido sus cordeles cuarenta años atrás. [...] ¿En qué consiste mi libertad? Oliveira se creyó libre esa noche, y no hacía más que repetir los gestos de Marcelo en otra noche porteña: entre los dos, puente ignorante, yo cerraba el circuito. Ya es mucho, no me quejo. Mejor callarse, como ellos.

Julio Cortázar. (1989). “Marcelo del Campo o más encuentros a deshora” en: *Último Round*. tomo II. México: Siglo XXI Editores. pp. 167-175.

¹⁵⁸⁸ *Subí el sendero sin pensar en nada, como casi siempre en el momento de las revelaciones (a estudiar una vez más cómo toda distracción profunda entreabre ciertas puertas, y cómo hay que distraerse si no se es capaz de concentrarse).*

Julio Cortázar. (1989). “La entrada en religión de Teodoro W. Adorno” en: *Último Round*. *Op. cit.*, pp. 9-16. La página citada es la 14.

a deshora” como el propio Cortázar nombra estas alianzas momentáneas con el *billar humano*¹⁵⁸⁹ de la vida.

El primer momento en la teoría literaria en donde Cortázar se deja hablar¹⁵⁹⁰ es en su estudio “El Conde y el vagabundo”. Se trata de uno de los apartados de su *Teoría del túnel*¹⁵⁹¹. Es un entrañable reconocimiento a los alcances de los recursos de escritura del Conde de Lautréamont y a los de Rimbaud porque es en ellos en los que Cortázar sitúa la *mostración* más profunda de los mecanismos de escritura eficaces para lograr la *tentativa* de su poética existencial: *el paso del orden estético al poético entraña y significa la liquidación del distingo genérico Novela-Poema*¹⁵⁹². Así, en cuanto a Lautréamont, Cortázar identifica cómo en *Les Chants de Maldoror* son una manifestación poética que *se abre como poema y termina en una novela, sin ser jamás una cosa u otra sino “presentación poética del entero ámbito vital de un hombre”*¹⁵⁹³. Es decir, Cortázar identifica cómo en el fondo, el acto de escribir¹⁵⁹⁴ para Lautréamont es en realidad, análogo a la forma de vivir, cuestión que hemos visto ya que es concomitante con la de Cortázar¹⁵⁹⁵:

¹⁵⁸⁹ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 95.

¹⁵⁹⁰ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op. cit.*, p. 95.

¹⁵⁹¹ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. en: *Obra Crítica / I*. Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich.

¹⁵⁹² Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op. cit.*, p. 90.

¹⁵⁹³ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op. cit.*, p. 96.

¹⁵⁹⁴ *Lautréamont se inventa una realidad pueril [...] pero al inventar esa realidad la prefiere poética, regida por la analogía antes que por la identidad [...] negándose a someter su realidad poética a los órdenes estéticos del lenguaje, superado por una avalancha de imágenes fulgurantes y deslumbramientos atroces, el Conde se deja hablar.*

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op. cit.*, p. 96.

¹⁵⁹⁵ *Entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia.*

Cfr. Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo” *Op. cit.*, p.21.

Él es ese hombre para quien la literatura o la poesía han cesado de ser modos de manifestación existencial, y en alguna medida crítica de la realidad; “para quien lo poético es el solo lenguaje significativo porque lo poético es lo existencial”, su expresión humana y su revelación como realidad última.

(Cortázar: 2005^a, p. 96)

En cuanto a Rimbaud, a lo largo de esta investigación ya he hecho referencia a cómo Cortázar sitúa en *Une Saison en Enfer* lo que él denomina *la obra maestra de la comunicación existencial por vía poética*¹⁵⁹⁶. Cortázar identifica cómo en *Les Illuminations* Rimbaud logra una participación existencial de tal intensidad que liquida desde el comienzo todo lenguaje enunciativo¹⁵⁹⁷. De hecho Cortázar asienta que la otra “videncia” de la *Lettre du voyant* de Rimbaud con Paul Demeny consiste precisamente en que este registro epistolar apunta la poética que luego Rimbaud encarna en su obra¹⁵⁹⁸.

Pero ante todo, me parece que la mayor relevancia que impera en este incisivo análisis de Cortázar sobre la poética de Rimbaud reside en lo que he venido proporcionando variadas muestras: se trata de otro

¹⁵⁹⁶ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, pp. 98-99.

¹⁵⁹⁷ La cita sigue así:

Con qué terrible lucidez advierte la incapacidad del lenguaje regular para mentar, nombrar de los contenidos de estados de conciencia en que el poeta, entregado a cierto conocimiento que se autorrevela en su intuición, adhiere a una inocencia esencial, a una inaudita condición de hijo del sol.

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, p. 98.

¹⁵⁹⁸ *Hay que tenderse al máximo, ser voyant como quería Rimbaud. El novelista hedónico no es más que un voyeur.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Op.cit.*, p. 503.

de esos *encuentros a deshora*¹⁵⁹⁹ en que Cortázar a su vez *se deja hablar*¹⁶⁰⁰ situando en los recursos de escritura de Rimbaud, lo que él mismo luego desarrolla propiamente en su escritura. La siguiente referencia de Cortázar a la poética de Rimbaud la he anotado en otras ocasiones para explicar cómo Cortázar sitúa en la noción de *eficacia incantatoria* la capacidad de un escritor, Rimbaud, para producir en su obra la *inmediatez vivencial*¹⁶⁰¹ en la medida que, para Cortázar la escritura que sostiene una *poética existencial*, es una escritura que se sustenta en la *necesidad de inmediatez humana*¹⁶⁰²:

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 la 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.

(Cortázar: 2005^a, p. 98)

En suma, es lo que yo denomino en la presente investigación la poética de la imagen y que Cortázar la sostiene en su noción de *figura*. Toda esta “*notación*” de una *experiencia poética* que padece el escritor, y que luego “*participa*” en la escritura al lector, no es reductible a una mera *enunciación* de hechos: la *vivencia* se condensa y manifiesta mediante

¹⁵⁹⁹ Cfr. Julio Cortázar. (1989). “Marcelo del Campo o más encuentros a deshora” en: *Último Round*. tomo II. México: Siglo XXI Editores. pp. 167-175.

¹⁶⁰⁰ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op. cit.*, p. 95.

¹⁶⁰¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op. cit.*, p. 413.

¹⁶⁰² Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” *Op. cit.*, p. 289.

una *serie de imágenes*¹⁶⁰³ fragmentarias que la vuelven una *presencia viva*:

Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que [...] la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total. [...] Pero [...] Morelli [...] más bien parecía buscar una cristalización que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas el desorden mismo [...].

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 una figura, imago mundis que por fuera del calidoscopio se resolvía en living room de estilo provenzal, o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley.

(Cortázar: 2004, C. 109, p. 492)

He situado aquí conjuntamente la referencia al capítulo 109 de *Rayuela* porque sólo es ahora que cobra la *eficacia incantatoria* que desea transmitir. Cortázar, en *Rayuela*, se ha dejado plenamente hablar¹⁶⁰⁴. Entonces la poética de Cortázar planteada anteriormente en el apartado “El Conde y el vagabundo”¹⁶⁰⁵ de su *Teoría del túnel*, en el capítulo 109 de *Rayuela*¹⁶⁰⁶, en “Cristal con una rosa dentro”¹⁶⁰⁷ y en *Imagen de*

¹⁶⁰³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Op.cit.*, p. 504.

¹⁶⁰⁴ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, p. 95.

¹⁶⁰⁵ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, pp. 95-99.

¹⁶⁰⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op.cit.*, p. 492.

¹⁶⁰⁷ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*

*John Keats*¹⁶⁰⁸ (que abordo a continuación), posibilitan esa *comprensión ubicua y total*¹⁶⁰⁹ de la poética de la imagen de Cortázar.

Ahora bien, el segundo caso al que aludo¹⁶¹⁰ y en el que Cortázar también *se deja hablar*¹⁶¹¹, en la medida que el fenómeno poético que indaga y reflexiona es exactamente la *tentativa misma* de su propia poética se da en su libro *Imagen de John Keats*¹⁶¹²: la *experiencia vital* de Keats de con-fundirse y participar en la vida de un gorrión, que expone en la memorable carta del 27 de octubre de 1818, —y que Cortázar nombra *Carta del camaleón*—, consiste en que Keats —señala Cortázar— *sospecha [...] que ese camaleonismo poético, ese incesante ser otra cosa, es el acto mismo que faculta la creación poética*¹⁶¹³. Pero Cortázar advierte: *John sabe [...] que el poeta, por no tener identidad, es ese ente que se apodera de otras identidades, “las invade al ser invadido”*¹⁶¹⁴.

¹⁶⁰⁸ Julio Cortázar. (1996). “Carta del Camaleón” en: *Imagen de John Keats*. México D.F.; Ed. Alfaguara.

¹⁶⁰⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op.cit.*, p. 492.

¹⁶¹⁰ Vale señalar que ya he hecho referencia a este caso en el estado de la cuestión referente a mi posicionamiento sobre un estudio de Mac Adam.

¹⁶¹¹ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, p. 95.

¹⁶¹² Julio Cortázar. (1996). “Carta del Camaleón” en: *Imagen de John Keats*. México D.F.; Ed. Alfaguara.

¹⁶¹³ En este estudio Cortázar conmina a que se difunda esta carta de Keats, con el mismo valor y relevancia que cobró como manifiesto poético la denominada *Carta del vidente*, que es la carta de Rimbaud a Paul Demeny.

Julio Cortázar. (1996). “Carta del Camaleón” en: *Imagen de John Keats*. México D.F.; Ed. Alfaguara. pp. 494-495.

¹⁶¹⁴ Y Cortázar añade: *Más aún: siendo la cosa misma mientras dura el acto de conocimiento poético. Lo que Keats, con deliciosa sencillez, llama tomar parte en la existencia del gorrión.*

Julio Cortázar. (1996). “Carta del Camaleón” *Op. cit.*, pp. 494-495.

Asimismo, líneas más arriba se ha hecho referencia al relato de “Axolotl” cuyo argumento se incluye en esta voluntad de la poética de Cortázar.

Esta capacidad de *camaleonismo poético* como vivencia personal y a su vez como *el acto mismo que faculta la creación poética* recién referidos, Cortázar lo expone teóricamente en “Cristal con una rosa dentro”¹⁶¹⁵ pero lo muestra encarnándolo de forma irreplicable en el relato de “Silvia”. Es decir, en este estudio y en este relato sitúa su experiencia existencial tanto como persona que como escritor. Ambos textos pertenecen a *Último Round*¹⁶¹⁶ (1969). A este volumen le precede *La vuelta al día en ochenta mundos*¹⁶¹⁷ (1967), el primero de sus *libro-almanaques*. De ahí el doble guiño al lector en el título de

¹⁶¹⁵ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*

¹⁶¹⁶ Cortázar explica la experiencia del acto de la escritura como sigue:

Es una especie de arreglo de cuentas entre algo que nos está rondando, que me está exigiendo una expresión literaria, y yo mismo. Estamos solos en el ring, verdaderamente, el tema de lo que yo quiero convertir en un cuento o en una novela o en un poema por un lado, y yo como persona que tiene que tratar de lograr eso.

Omar Prego Gadea y Julio Cortázar. (1997). *La fascinación de las palabras. Op. cit.*, p. 55.

Vale anotar que en 2010 RM-Verlag reedita la versión facsimilar de *Último Round* que originalmente editado por Siglo XXI Editores, era un solo ejemplar y guardaba la singular proeza de ser un libro en un formato similar a la hoja A4 y en la parte inferior del libro estaba cortado horizontalmente de modo que el ejemplar se prestaba a ser “hojeado” como si fueran dos libros en uno. Por eso, Cortázar aludía al “Primer Piso” o al “Segundo piso” refiriéndose a los textos o a las imágenes que estaban distribuidos en una de las dos partes de libro de *Último Round*.

Sin embargo, en la medida que mi proyecto de investigación comenzó en 2008 y ha hecho uso de las referencias a la versión de bolsillo de Siglo XXI Editores, me he permitido continuar refiriéndome a la misma fuente dejando sentado que se reconoce el formato y la fuente bibliográfica originaria.

En el estado de la cuestión se comentó, pero aquí es idóneo volver a sacar a cuenta la investigación de María de Lourdes Dávila que se dedica de modo específico a los *libros-almanaques* de Cortázar y precisamente al fenómeno editorial del cambio de formato de los ejemplares, incluyendo el estudio de las versiones en otros idiomas.

Julio Cortázar. (1992b). *Último Round*. tomo I. México: Siglo XXI Editores.

Julio Cortázar. (1989). *Último Round*. tomo II. México: Siglo XXI Editores.

Julio Cortázar. (2010). *Último Round*. México/ Barcelona: RM-Verlag. EDICIÓN FACSIMILAR.

¹⁶¹⁷ *A mi tocayo le debo el título de este libro y a Lester Young la libertad de alterarlo sin ofender la saga planetaria de Phileas Fogg [...] y de golpe [...] fue la vuelta al día en ochenta mundos porque a mí me funciona la analogía como a Lester el esquema melódico.*

Julio Cortázar. (1986). “Así se empieza” en: *La vuelta al día en ochenta mundos. Op. cit.*, p. 7.

ambos ejemplares¹⁶¹⁸. Y sólo entonces, después de este “round” definitivo —entendido tanto en la acepción del box y como en la acepción de un paseo, un recorrido o un retorno aludidas por Cortázar—, los títulos de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Todos los fuegos el fuego* cobran todo su *sentido*¹⁶¹⁹ y son una *sola presencia*¹⁶²⁰ en la poética de Cortázar: son también una tentativa de escritura para al fin *entender la realidad* (y con ella “*la vida de los otros*”), al menos por un instante, como “una imagen hecha con mundos”, es decir, “*entenderla como una figura, imago mundis*”¹⁶²¹.

A continuación se verá cómo la *presencia* de Silvia en el relato del mismo nombre, corporeiza nociones y temas fundamentales en la poética de Cortázar como son la noción de *figura*, el *tratamiento literario de los niños*¹⁶²², el *hecho fantástico*, lo *lúdico*, y en específico su *eros ludens*¹⁶²³, entre otros aspectos.

¹⁶¹⁸ En carta a Julio Silva, Cortázar le comenta:

Lo de “Almanaque” salta. No me gusta. Se va a llamar Último round, que juega con “round” de box, o sea vuelta (última vuelta de la pelea —última vuelta al día ¿ves?).
Julio Cortázar. (2002). “Carta a Julio Silva (28 / agosto / 1968)” en: *Cartas*. Tomo II. México: Editorial Alfaguara. p. 1266.

¹⁶¹⁹ Es decir estos títulos elegidos por Cortázar para nombrar dos de sus obras son una muestra de su tentativa por alcanzar una escritura donde haya *un sentido con palabras, y no palabras con un sentido*.

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op.cit.* p.126

¹⁶²⁰ *Cfr.* Julio Cortázar. (2004). Capítulo 123. *Op.cit.*, p. 514.

¹⁶²¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 492.

¹⁶²² Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 51.

¹⁶²³ Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” en: *Último Round*. *Op. cit.*, p. 71.

3.5 “SILVIA”, FIGURA DE FIGURAS: EL INGRESO AL ORDEN DE LAS PURAS COORDENADAS

El contexto del relato de “Silvia” es vívidamente autobiográfico. La casa de Cortázar en Saignon, Alta Provenza, era el lugar que habitualmente habitaba en verano y aparece nombrada sin más en otros textos de orden ensayístico de *Último Round* y de *La vuelta al día en ochenta mundos*, por mencionar las obras recientemente referidas. En “Silvia”¹⁶²⁴, a pesar de que el contexto locativo es el mismo, Cortázar opta por una dilución espacial que desde el inicio del relato da apertura a la *entrevisión* cotidiana de una *realidad otra* y a la tentativa explícita “*de-volver a*” Silvia, e invocándola, hacer de ella una *presencia viva* en el acto de la escritura:

Vaya a saber cómo hubiera podido acabar algo que ni siquiera tenía principio, que se dio en mitad y cesó sin contorno preciso, esfumándose al borde de otra niebla; en todo caso hay que empezar diciendo que muchos argentinos pasan parte del verano en los valles del Luberon, los veteranos de la zona escuchamos con frecuencia sus voces sonoras que parecen acarrear un espacio más abierto, y junto con los padres vienen los chicos y eso es también Silvia, los canteros pisoteados, almuerzos con bifés en tenedores y mejillas, llantos terribles seguidos de reconciliaciones de marcado corte italiano, lo que llaman vacaciones en familia. A mí me hostigan poco porque me protege una justa fama de mal educado; el filtro se abre apenas para dejar paso a Raúl y a Nora Mayer, y desde luego a sus amigos Javier y Magda, lo que incluye a los chicos y a

¹⁶²⁴ Julio Cortázar. (1992b). “Silvia” en: *Último Round*. tomo I. México: Siglo XXI Editores. pp. 173-193.

Silvia, el asado en casa de Raúl hace unos quince días, algo que ni siquiera tuvo principio y sin embargo es sobre todo Silvia, esta ausencia que ahora puebla mi casa de hombre solo, roza mi almohada con su medusa de oro, me obliga a escribir lo que escribo con una absurda esperanza de conjuro, de dulce gólem de palabras...

(Cortázar: 1992b. p. 173)¹⁶²⁵

Pero sobre todo, es singular cómo Cortázar casi con una voluntad explícita, como pocas veces lo hace¹⁶²⁶, deposita en este narrador su

¹⁶²⁵ Me permito esta cita tan extensa porque muestra cómo Cortázar en tan pocas pinceladas sitúa todo el relato. Agrego aquí las líneas que siguen y que con ellas, queda presentada toda la acción y sus personajes:

De todas maneras hay que incluir también a Jean Borel que enseña la literatura de nuestras tierras en una universidad occitana, a su mujer Liliane y al minúsculo Renaud en quien dos años de vida se amontonan tumultuosos. Cuánta gente para un asadito en el jardín de la casa de Raúl y Nora, bajo un vasto tilo que no parecía servir de sedante a la hora de las pugnanzas infantiles y las discusiones literarias. [...] Sé que amontoño nombres, pero el orden y las genealogías, también tardaron en llegar a mí.

Julio Cortázar. (1992b). “Silvia” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 174.

¹⁶²⁶ En un momento del relato y en medio de una discusión literaria se alude sutilmente a un relato de Cortázar, “El ídolo de las Cicladas”, contenido en la segunda edición aumentada de *Final del Juego* (1964). Esta alusión se da en primera persona, como si Fernando fuera Cortázar, del modo que sigue. Nótese cómo incluso en la ficción del relato, el personaje mantiene la humildad que la gente que convivió con Cortázar siempre testificó como inherente a su persona:

(¿pero no acababa Borel de preguntarme algo sobre una estatuilla de las Cicladas de la que me hacía responsable, y la referencia de Javier a Xenakis no había desviado el tema hacia algo más valioso?).

El otro gesto entrañable de Cortázar es el homenaje expreso a Julio Silva. También en primera persona Fernando señala:

Les hice visitar la casa a los Borel y a Magda, los instalé en el living frente a mi óleo de Julio Silva...

Julio Cortázar. (1992b). “Silvia” en: *Último Round. Op. cit.*, pp. 180 y 187.

Anoto aquí también el memorable relato de “Diario de un cuento” por su voluntad autobiográfica:

Cfr. Julio Cortázar. (1994). “Diario de un cuento” en: *Deshoras*. México: Editorial Alfaguara.

De eso queda como una especie de figura dominante, de figura simbólica, el personaje de Anabel. [...] Pero me di cuenta de que no me salía en forma de cuento.

propia *presencia*. El narrador, que líneas muy adelante en el relato y en medio de una conversación sabemos que se llama Fernando, comulga con esa *fisonomía central*¹⁶²⁷ del propio Cortázar. Me refiero a lo que Cortázar denomina la *fisonomía* o la *caracterología*¹⁶²⁸ de un personaje¹⁶²⁹. Fernando también es un escritor. Durante las discusiones literarias que se sostienen en el relato, Cortázar sitúa en Fernando sus preferencias y reservas¹⁶³⁰. Pero sobre todo, Fernando padece esas *entrevisiones de lo fantástico* que ya hemos visto cómo Cortázar las vivencia y cómo las plasma diversamente también en su escritura¹⁶³¹. A

Escribí una página y nada. Y eso que las imágenes estaban muy claras y ahí yo no estaba inventando nada, estaba simplemente buceando en mi memoria y las imágenes eran muy precisas, muy nítidas, muy tangibles. Pero Anabel no se daba como personaje.

Omar Prego Gadea y Julio Cortázar. (1997). *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara. pp. 60-61.

¹⁶²⁷ Es decir, desde las páginas iniciales de *Rayuela* Cortázar realiza su *tentativa* de evitar la descripción: sólo es *a partir de la acción de los personajes* que el lector los *presencia*.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 111.

¹⁶²⁸ *Creo que una cara de mujer, digamos La (sic.) Maga, no puede ser muy diferente, según los lectores. Porque hay toda una caracterología, una conducta, una palabra, una voz que le dan una fisonomía. Alguien puede verla más alta o más baja, más rubia o más morena, con tal o cual color de ojos; serán detalles más o menos secundarios que no creo que modifiquen una especie de fisonomía central.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 111.

¹⁶²⁹ *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 éstos dejan de ser personajes para volverse personas.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 115. *Rayuela*. *Op.cit.*, p. 502.

¹⁶³⁰ Se discute sobre la poesía del grupo de la revista *Invençao*, la obra de Francis Ponge rescatada del olvido por el grupo de la revista *Tel Quel*, sobre la poesía de Jean-Pierre Faye, de Philippe Sollers, de Jean Tardieu o sobre la música de Eric Dolphy, de Xenakis y sobre la matemática de éste y de la obra de Jacques Roubaud; o sobre Vargas Llosa (léase el gesto en este comentario hacia *La casa verde*) y García Márquez (también nótese aquí el contexto en que surge la mención de Macondo). Y en medio de una cena de verano, se rinde un cálido homenaje a Juan Carlos Onetti y a Felisberto Hernández.

Cfr. Julio Cortázar. (1992b). “Silvia” en: *Último Round*. *Op. cit.*, pp. 177-180 y 184-185.

¹⁶³¹ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, pp. 43-44.

su vez, “Silvia” es un entrañable homenaje al mundo de la infancia y a las relaciones que Cortázar como adulto entabla con los niños¹⁶³²:

Desde niño. Yo acepté eso de entrada; lo fantástico me fue familiar desde muy pequeño¹⁶³³; [...] No ponía en duda las cosas. [...] Leer una novela fantástica o leer una novela histórica suponía la misma operación mental; lo hacía con la misma credulidad. Eso que Coleridge llama la suspensión de la incredulidad, es decir, que en ciertos momentos la inteligencia se niega a ser incrédula y aceptar algo de lleno era en mí de niño un fenómeno permanente.

Nunca fui incrédulo¹⁶³⁴. [...] En el plano ordinario no era tan bobo y no me daban gato por liebre [...]. Pero, lo

¹⁶³² Los críticos han dicho muchas veces que el tratamiento literario de los niños en mis cuentos y novelas es muy eficaz, que los siento muy de cerca, que los hago hablar y vivir sin artificialidad.

Eso no me ha costado absolutamente nada. Tengo un buen diálogo con los niños. Tengo una buena relación con su mundo porque no trato de imponerles mi estructura de entrada. Y el niño lo comprende perfectamente. Como lo comprenden los gatos y los perros. Soy muy crítico frente a la conducta de los grandes con el niño porque me doy cuenta a cada momento de las tonterías que cometen, la forma en que violan y mutilan al niño con negativas, con tabúes, con “esto está bien, esta está mal” [...]

El resultado es que hoy para mí, un niño es mucho más respetable que un adulto y tengo una muy buena relación con ellos: no les hablo hasta que no me hablan, no los toco hasta que no me tocan, no juego con ellos hasta que ellos juegan conmigo; en una palabra, tenemos una especie de código que consiste en no joderse uno al otro. Y entonces se produce la alianza.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Op. cit., pp. 51-52.

¹⁶³³ La cita continúa del modo que sigue y es un agregado más a la perspectiva que Cortázar tiene de los niños:

Como se habrá fijado, los niños son muy lógicos, contrariamente a lo que la gente piensa. Tienen una gran imaginación y un gran sentido del juego y, al mismo tiempo, un gran rigor lógico. Desean que las cosas queden bien explicadas, no les gusta un margen muy grande de incertidumbre, como no sea en el juego.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Op. cit., p. 47.

¹⁶³⁴ Todo el estudio “Del sentimiento de no estar del todo”, pero en específico, confrontar su reflexión sobre la *lateralidad* y el pasaje en que narra su reacción de niño cuando le devolvieron sin acabar de leer el libro que prestó de *El secreto de Wilhelm Storitz* de Julio Verne. La obra trata sobre la invisibilidad de un hombre y

verdaderamente fantástico, el gran fantástico, eso sí. No había la menor duda que era una cosa aceptable, viable y que podía darse en cualquier momento.

Entonces es bastante lógico que cuando entré en un plano de escritura esa aceptación se mantuviera en la medida en que el niño sigue viviendo en el adolescente y en el adulto.

(González Bermejo: 1978, pp. 46-47)

Así pues, son estos dos elementos, la denominada “*suspensión de la incredulidad*” y el ingreso natural en el reino de los niños por parte de Fernando los que disparan la acción narrativa en “*Silvia*”.

Los hechos son simples: durante una cena de verano en casa de sus vecinos habituales, Nora y Raúl, a Fernando le extraña que sus anfitriones y ninguna de las dos parejas invitadas le presenten a la adolescente que acompaña y vigila el juego de los cuatro niños, hijos respectivos de cada pareja. En un principio Fernando atribuye este distanciamiento y esta abstracción a la edad de la chica¹⁶³⁵ y también, a un descuido de atención por parte de los comensales. Graciela, es la hija de Nora y Raúl y es el vínculo cordial que aproxima a Fernando con el resto de los niños y es la primera en hablarle de Silvia:

Cortázar anota: *Verne me proponía como siempre un comercio natural y entrañable con una realidad nada desemejante a la cotidiana.*

Cfr. Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo” *Op. cit.*, pp.22-23.

¹⁶³⁵ *Que no me hubieran presentado a Silvia parecía extraño, pero era tan joven y quizá deseosa de mantenerse al margen, comprendí el silencio de Raúl o de Nora, evidentemente Silvia estaba en la edad difícil, se negaba a entrar en el juego de los grandes, prefería imponer autoridad o prestigio entre los chicos agrupados junto a la tienda verde. [...]*

Imposible preguntar quién era Silvia, por qué no estaba entre nosotros, y además el fuego engaña, quizá su cuerpo se adelantaba a su edad y los sioux eran todavía su territorio natural.

Julio Cortázar. (1992b). “*Silvia*” en: *Último Round. Op. cit.*, pp. 178-179.

Graciela se ha sentido siempre en la obligación de explicarme cualquier cosa, partiendo del principio que me considera tonto. Por ejemplo esa tarde el chiquito de los Borel no contaba para nada, no te das cuenta de que Renaud tiene dos años, todavía se hace caca en la bombacha, hace un rato le pasó y yo le iba a avisar a la mamá porque Renaud estaba llorando, pero Silvia se lo llevó al lado de la pileta, le lavó el culito y le cambió la ropa [...] Yo soy la Reina del Bosque y Lolita es mi amiga, de manera que la tengo que salvar. [...] Álvaro se hizo un tajo en el pie. Silvia le puso una venda. Soltame que me tengo que ir.

Nadie la sujetaba, pero Graciela tiende siempre a afirmar su libertad.

(Cortázar: 1992b. p. 173)¹⁶³⁶

Silvia en cierto sentido desempeña un rol de ángel guardián en la medida que acompaña a los cuatro niños, los auxilia y los alivia cuando se accidentan durante los juegos.

Pero el detonante narrativo acontece cuando Fernando se entera que para el resto de los adultos, Silvia, la chica que él contempla, es una “amiga imaginaria” de los chicos. Y si en un primer momento cree

¹⁶³⁶ Me permito esta cita tan extensa porque muestra cómo Cortázar en tan pocas pinceladas sitúa todo el relato. Agrego aquí las líneas que siguen y que con ellas, queda presentada toda la acción y sus personajes:

De todas maneras hay que incluir también a Jean Borel que enseña la literatura de nuestras tierras en una universidad occitana, a su mujer Liliane y al minúsculo Renaud en quien dos años de vida se amontonan tumultuosos. Cuánta gente para un asadito en el jardín de la casa de Raúl y Nora, bajo un vasto tilo que no parecía servir de sedante a la hora de las pugnanzas infantiles y las discusiones literarias. [...] Sé que amontoño nombres, pero el orden y las genealogías, también tardaron en llegar a mí.

Julio Cortázar. (1992b). “Silvia” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 174.

que es una mala broma¹⁶³⁷ del grupo de comensales, pronto *entiende*¹⁶³⁸ que Silvia es una *realidad* posible para los niños y para él:

—¿Quién es Silvia, Graciela?

Me miró como sorprendida.

—Una amiga nuestra.

—¿Pero es hija de alguno de estos señores?

—Estás loco —dijo razonablemente Graciela. —Silvia es nuestra amiga. ¿Verdad, mamá, que Silvia es nuestra amiga?

Nora suspiró, colocando la última servilleta junto a mi plato.

—¿Por qué no te volvés con los chicos y dejás en paz a Fernando? Si se pone a hablarte de Silvia, vas a tener para rato.

—¿Por qué Nora?

—Porque desde que la inventaron nos tienen aturdidos con su Silvia —dijo Javier.

—Nosotros no la inventamos —dijo Graciela, agarrándome la cara con las dos manos para arrancarme a los grandes.

—Preguntales a Lolita y a Álvaro, vas a ver. [...]

¹⁶³⁷ —Ya está, vos también caíste —dijo Nora, echando una mirada compasiva a los demás. —Menos mal que después se irán a dormir porque sos una víctima nata, Fernando.

—No les hagas caso —se cruzó Raúl. —Se ve que no tenés práctica, tomás demasiado en serio a los pibes. Hay que oírlos como quien oye llover, viejo, o es la locura.

Tal vez en ese momento perdí el posible acceso al mundo de Silvia, jamás sabré por qué acepté la fácil hipótesis de una broma, de que los amigos me estaban tomando el pelo (Borel no, Borel seguía por su camino que ya llegaba a Macondo); veía otra vez a Silvia que acababa de asomar de la sombra [...]. Era tan hermosa que me ofendió la broma, el mal gusto, me puse a comer de cara al plato, escuchando de reojo a Borel que me invitaba a unos coloquios universitarios; si le dije que no iría fue por culpa de Silvia, por su involuntaria complicidad en la diversión socarrona de mis amigos.

Julio Cortázar. (1992b). “Silvia” en: *Último Round. Op. cit.*, pp. 184-185.

¹⁶³⁸ *Hubo una fracción de segundo en que yo puede haber dicho: [...] “Pero Silvia está ahí, acabo de verla”. No creo, ahora que tengo demasiado tiempo para pensarlo, que la intervención distraída de Borel me impidiera decirlo.*

—Fue Álvaro —dijo Magda. —Mi hijo es un mitómano y contagia a todo el mundo. [...]

Hubo una fracción de segundo en que yo pude haber dicho: No entiendo, para forzar las explicaciones o directamente: Pero Silvia está ahí, acabo de verla.

(Cortázar: 1992b. pp. 182-184)

La sucesión del relato continúa con el final de la cena y con la propuesta de Fernando para una próxima velada en su casa. Fernando desea la venida de Silvia junto con los comensales. De hecho, el día de la reunión, es un pésimo anfitrión con los adultos precisamente absorbido en las posibles apariciones de Silvia. La cena cobra el sentido de una despedida porque pronto cada familia va a retomar su rumbo y sus respectivas actividades con el final de las vacaciones. Entonces Fernando comprende en un primer momento: *Silvia se irá con ellos*¹⁶³⁹. Fernando establece una alianza secreta con los chicos porque les hace saber que él sí ha visto a Silvia:

—Mamá se cree que yo la inventé —dijo Álvaro. —¿Y vos por qué no lo crees, eh?

Bruscamente vi a Graciela y a Lolita a mi lado. Habían escuchado las últimas frases, estaban ahí mirándome

¹⁶³⁹ —¿Qué sé yo? —dijo Lolita. —Preguntale a Álvaro.

—Y yo qué sé —dijo Álvaro, vacilando entre una pera y un higo. —Ella hace lo que quiere, a lo mejor se va por ahí.

—¿Pero con quién de ustedes vino?

—Con ninguno —dijo Graciela, pegándome una de sus mejores patadas por debajo de la mesa. —Ella estuvo aquí y ahora quién sabe, Álvaro y Lolita vuelven a la Argentina y con Renaud te imaginás que no se va a quedar porque es muy chiquito, esta tarde se tragó una avispa muerta, qué asco

—Ella hace lo que quiere —dijo Lolita.

Julio Cortázar. (1992b). “Silvia” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 191.

fijamente; Graciela removía lentamente un pensamiento violeta entre los dedos.

—Porque yo no soy como ellos —dije. —Yo la vi saben.

Lolita y Álvaro cruzaron una larga mirada, y Graciela se me acercó y me puso el pensamiento en la mano. [...]

—Ellos no creen porque son tontos —dijo Graciela. [...]

(Cortázar: 1992b. pp. 188-189)

De pronto, cuando Fernando ya está convencido que Silvia no va a venir esa noche, la encuentra dormida en su propia habitación:

—[...] Entonces vino, al final.

—Pero claro, sonso —dijo Graciela. —¿No la ves ahí?

La puerta de mi dormitorio estaba abierta, las piernas desnudas de Silvia se dibujaban sobre la colcha roja de la cama. [...] Vi a Silvia durmiendo en mi cama, el pelo como medusa de oro sobre la almohada. Entorné la puerta a mi espalda, me acerqué no sé cómo, aquí hay huecos y látigos, un agua que corre por la cara cegando y mordiendo, un sonido como de profundidades fragosas, un instante sin tiempo, insoportablemente bello. No sé si Silvia estaba desnuda, para mí era como un álamo de bronce y de sueño, creo que la vi desnuda aunque luego no, debí imaginarla por debajo de lo que llevaba puesto, la línea de las pantorrillas y los muslos la dibujaba de lado contra la colcha roja, seguí la suave curva de la grupa abandonada en el avance de una pierna, la sombra de la cintura hundida, los pequeños senos imperiosos y rubios. “Silvia”, pensé, incapaz de toda palabra, “Silvia, Silvia, pero entonces...”

(Cortázar: 1992b. pp. 189-190)

Este es el momento puntual en que el relato “*abrazo*” *la creación desde su verdadera base analógica*¹⁶⁴⁰. Fernando al fin *entiende* quién es Silvia. Es decir, en un plano concreto el texto narra el *hecho fantástico* de que un grupo de niños convoca la presencia femenina de una adolescente que los guarda. Con excepción de Fernando, nadie del grupo de adultos cree en su existencia porque nadie la ve. Incluso para Silvia misma parece que Fernando no existe¹⁶⁴¹.

Pero en otro plano, también concreto porque nunca queda en el relato sugerido sino que Fernando lo explicita abiertamente, Silvia encarna el sincero deseo de poseerla:

Sentí que si alguna cosa deseaba saber en ese momento era Silvia, saberla de cerca y sin los prestigios del fuego, devolverla a una probable mediocridad de muchachita tímida o confirmar esa silueta demasiado hermosa y viva como para quedarse en mero espectáculo; hubiera querido decírselo a Nora con quien tenía una vieja confianza, pero...

(Cortázar: 1992b. p. 180)

Toda la presencia de Silvia, —o más bien, como el propio Fernando la define, “*Silvia, esta ausencia que ahora puebla mi casa de hombre*

¹⁶⁴⁰ La cita completa continúa así: *romperé el tiempo-espacio que es un invento plagado de defectos.*

Julio Cortázar. (1976). *Los premios*. Barcelona: SEDMAY Ediciones. p. 94.

¹⁶⁴¹ *Silvia abrió los ojos, se sentó en el borde de la cama; tenía la misma minifalda de la primera noche, una blusa escotada, sandalias negras. Pasó a mi lado sin mirarme y abrió la puerta.*

Julio Cortázar. (1992b). “Silvia” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 190.

solo¹⁶⁴², — encarna otras formas posibles del *eros ludens*¹⁶⁴³ que Cortázar propone en “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, estudio que he abordado en el capítulo anterior de esta investigación. Aunque es cierto que el erotismo gira en torno a una tensión, llamémosle “impúber”, como la denomina Cortázar, no hay aquí ningún trazo a lo Nabokov. En todo caso, el homenaje expreso que hace Cortázar es a Lewis Carroll, acompañando el relato de “Silvia” con las memorables fotos que éste y otros contemporáneos hacen a adolescentes¹⁶⁴⁴.

La *fisonomía central* de Silvia la traza el distanciamiento que ella misma impone desde sus esporádicas apariciones. Eso que los chicos aceptan y dicen siempre: *Ella viene cuando quiere*¹⁶⁴⁵. Pero Silvia siempre está para aliviarlos y para hacerles compañía. Con excepción de la escena de la siesta, todos los momentos en que Fernando presenta a Silvia, la entreveran siempre como una imagen auxiliadora¹⁶⁴⁶. En todo caso la imagen erótica acompaña

¹⁶⁴² Julio Cortázar. (1992b). “Silvia” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 173.

¹⁶⁴³ ¿Para cuándo, por ejemplo, una prosa erótica en la que estén presentes la alegría (Sí, usted ha leído bien, se sorprende porque casi siempre el erotismo literario directo es tremendo, negro, frenético, hotelero, adúltero, incestuoso, gerontológico, impúber, connotaciones que poco tienen que ver con la alegría) [...], para cuándo la ternura, la tristeza, la sencillez, la naturalidad, el amor?

Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 71.

¹⁶⁴⁴ Cfr La edición de bolsillo de *Último Round* no cuenta con todas las imágenes fotográficas que conserva la edición facsimilar que también ya se ha citado.

¹⁶⁴⁵ Julio Cortázar. (1992b). “Silvia” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 188.

¹⁶⁴⁶ Me permito transcribir los momentos en que Fernando hace una *caracterología* de Silvia:

Creo que en ese momento vi por primera vez a Silvia [...]. De Silvia había alcanzado a ver poco, el fuego iluminaba violentamente uno de los lados de la tienda y ella estaba agachada allí junto a Renaud, limpiándole la cara con un pañuelo o un trapo; vi sus muslos bruñidos, unos muslos livianos y definidos al mismo tiempo como el estilo de Francis Ponge del que estaba hablándome Borel, las pantorrillas quedaban en la sombra al igual que el torso y la cara, pero el pelo largo brillaba de pronto con los aletazos de las llamas, un pelo también de oro viejo, toda Silvia parecía entonada

simultáneamente un comentario literario que se sostiene en medio de la velada.

El erotismo que en “Silvia” impera es el de la *tristeza* o el de la *ternura* de un hombre solitario, que, al modo de las reflexiones contenidas en el estudio “Cristal con una rosa dentro”¹⁶⁴⁷, *acepta y entiende* que esa *serie de fenómenos* —un encuentro de familias, su predisposición a *no estar del todo*— y que ese *sistema de relaciones* que él entabla paralelamente con el mundo de los niños y con el de los adultos¹⁶⁴⁸, *desencadene una figura ajena a todos sus elementos parciales*¹⁶⁴⁹. Esta *figura cumplida [...] como un relámpago articulante*¹⁶⁵⁰ es Silvia. En un primer momento del relato Fernando no

en fuego, en bronce espeso; la minifalda descubría los muslos hasta lo más alto, y Francis Ponge...

*

Silvia ya no estaba allí, [...] apenas si alcanzaba a sorprenderme de mi interés por Silvia, de que la brusca desaparición de Silvia me desasosegara ambiguamente. [...] Entre los hombros de Magda y de Nora yo veía a lo lejos la silueta de Silvia, una vez más agachada junto a Renaud, mostrándole algún juguete para consolarlo; el fuego le desnudaba las piernas y el perfil, adivine una nariz fina y ansiosa, unos labios de estatua arcaica.

*

Cuando miré de nuevo, el perfil de Silvia estaba como encendido por las brasas, el pelo le caía sobre un hombro, se deslizaba fundiéndose con la sombra de la cintura.

Julio Cortázar. (1992b). “Silvia” en: *Último Round. Op. cit.*, pp. 177-180 y 185.

¹⁶⁴⁷ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. tomo II. México: Siglo XXI Editores. pp. 127-129.*

¹⁶⁴⁸ *La conversación empezó con la caída de la noche, la batalla cambió de naturaleza y edad, se volvió un estudio sonriente de hombres que acaban de conocerse; los chicos se bañaban, no había galos ni sioux en el jardín...*

Julio Cortázar. (1992b). “Silvia” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 176.

¹⁶⁴⁹ La cita continúa del siguiente modo y define en qué consiste que dicha *figura sea ajena:*

Por completo indiferente a sus posibles nexos asociativos o causales.

Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*, pp. 127-128.

¹⁶⁵⁰ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 129.

lo tenía claro¹⁶⁵¹, pero después de la *entrevisión* que padece contemplando a Silvia dormida en su cama, es decir, a partir de ese *instante fulgural e irrepitable y ya pasado y oscurecido*¹⁶⁵², Fernando acepta que es esa *reunión casual* de los chicos —y en la que cada uno constituye *uno de los eslabones de esa especie de superación, de superestructura*¹⁶⁵³— la que origina las condiciones para que se presente Silvia. De ahí que el relato inicia con la “*absurda esperanza de conjuro, de dulce gólem de palabras*”¹⁶⁵⁴ mediante el acto de escritura, sabiendo de antemano Fernando, que Silvia no va a volver más:

Volví a mi mesa, vi terminarse la velada en una niebla de coñac y humo. Javier y Magda se volvían a Buenos Aires (Álvaro y Lolita se volvían a Buenos Aires) y los Borel irían el año próximo a Italia (Renaud iría el año próximo a Italia).

—Aquí nos quedamos los más viejos— dijo Raúl. (Entonces Graciela se quedaba pero Silvia era los cuatro, Silvia era

¹⁶⁵¹ —¿Pero quién es Silvia? —repetí. [...] Los ojos de Graciela estaban fijos en los míos, su boca sacaba como una trompita entre burlona y sabihonda.

—Ya te dije, bobo, es nuestra amiga. Ella juega con nosotros cuando quiere, pero no a los indios porque no le gusta. Ella es grande, comprendés, por eso cuida de Renaud que solamente tiene dos años y se hace caca en la bombacha.

—¿Vino con el señor Borel? —pregunté en voz baja. —¿O con Javier y Magda?

—No vino con nadie —dijo Graciela. —Preguntales a Lolita y a Álvaro, vas a ver. A Renaud no le preguntés porque es muy chiquito y no comprende. Dejame que me tengo que ir.

Julio Cortázar. (1992b). “Silvia” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 183.

¹⁶⁵² Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 128.

¹⁶⁵³ Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica” en: Cortázar, Julio. *Rayuela. Op.cit.*, p. 698.

En “Cristal con una rosa dentro” se anota:

El resto de elementos que dan la figura, se proponen como facetas o eslabones.

Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 129.

¹⁶⁵⁴ Julio Cortázar. (1992b). “Silvia” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 174.

cuando estaban los cuatro y yo sabía que jamás volverían a encontrarse).

(Cortázar: 1992b. pp. 191-192)

Así pues la *presencia* de Silvia posibilita a Fernando *ingresar al orden de las puras coordenadas*¹⁶⁵⁵ y concebir la *vida* que se *cuenta* (en el acto mismo de la escritura), y las *relaciones* que se entablan (en el acto mismo de vivirlas) como los *lazos* invisibles que forman una *constelación*¹⁶⁵⁶. Al respecto Cortázar comenta: *Nosotros vemos la Osa Mayor, pero las estrellas que la forman no saben que son la Osa Mayor. Quizá nosotros somos también Osas Mayores y Menores y no lo sabemos porque estamos refugiados en nuestras individualidades*¹⁶⁵⁷.

En todo caso, Fernando encarna la *vivencia* que Cortázar comparte a Harss:

*Es como el sentimiento —que muchos tenemos, sin duda, pero que yo sufro de una manera muy intensa— de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras*¹⁶⁵⁸.

¹⁶⁵⁵ Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica”, *Op. cit.* p. 697.

¹⁶⁵⁶ *Quisiera escribir de manera tal que la narración estuviera llena de vida en su sentido más profundo, llena de acción y de sentido, y que al mismo tiempo esa vida, esa acción y ese sentido no se refirieran ya a la mera interacción de los individuos, sino de una especie de superación de las figuras formadas por constelaciones de personajes.*

Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica”, *Op. cit.* p. 697.

¹⁶⁵⁷ Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica”, *Op. cit.* p. 693.

¹⁶⁵⁸ El comentario de Cortázar continúa del modo que sigue:

Por ejemplo, en este momento podemos estar formando parte de una estructura que se continúa quizá a doscientos metros de aquí, donde a o mejor hay tantas personas

(Harss: 1992, p. 693)

He destacado en el estado de la cuestión la inédita contribución de González Dueñas¹⁶⁵⁹ referente a la noción de *grupo* y a la concomitancia de la noción de *figura* con la de *constelaciones* que el propio Cortázar establece, pero que la mayor parte de la crítica ha pasado por alto. He dicho también cómo a través de la obra de Cortázar, la noción de *grupo* muestra una de las formas más fidedignas en que la idea de *figura* se encarna¹⁶⁶⁰. Además, dentro de los miembros del grupo, siempre está el que se convierte en *espectador* o *testigo* de esa *constelación humana*. En “Silvia” Fernando se convierte en ese *ojo lúcido*¹⁶⁶¹ o en ese *alguien [que] vería la verdadera figura del mundo*¹⁶⁶² que Cortázar propone en el capítulo 109 y en el capítulo 36 de *Rayuela*.

La entrañable inocencia¹⁶⁶³ de Silvia es que su propia existencia es como ese trazo invisible de estrella a estrella que dibuja una constelación: *Silvia era los cuatro, Silvia era cuando estaban los*

que no nos conocen como nosotros no las conocemos. Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana.

Y añade Harss: *Recuerda una frase de Cocteau, según la cual las estrellas individuales que forman una constelación no tienen idea de que forman una constelación.*

Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica”, *Op. cit.* p. 693.

¹⁶⁵⁹ Cfr. Daniel González Dueñas. (2002). “Constelaciones” en: *Las figuras de Cortázar*. México: Editorial Aldus /CONACULTA. pp. 53-60.

¹⁶⁶⁰ Veremos más adelante cómo la noción de *los tres* en *Rayuela* se convierte en una clave en la poética de Cortázar.

¹⁶⁶¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op.cit.*, p. 492.

¹⁶⁶² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 36. *Op.cit.*, p. 228.

¹⁶⁶³ *Uno de los tantos problemas, ya sospechado en Rayuela, es saber hasta qué punto un personaje puede servir para que algo se cumpla por fuera de él sin que tenga la menor noción de esa actividad, de que es uno de los eslabones de esa especie de superación, de superestructura.*

Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica”, *Op. cit.* pp. 697-698.

*cuatro*¹⁶⁶⁴. Es decir, de acuerdo con las deducciones que Fernando hace al final del relato, Silvia se *origina* por la *reunión* de esos cuatro chicos a la hora de los juegos¹⁶⁶⁵. Ellos entablan las *puras coordenadas*¹⁶⁶⁶, pero Silvia misma *constituye algo por completo diferente en esencia y significación*¹⁶⁶⁷. Ella simplemente *está*¹⁶⁶⁸. Y su *presencia* alivia. De ahí que “Silvia” *proponga [...] la entrevisión de otra realidad*¹⁶⁶⁹ y que sea, de la *encarnación literaria* de las *figuras*¹⁶⁷⁰ de Cortázar, una de las más legítimas.

*

¹⁶⁶⁴ Julio Cortázar. (1992b). “Silvia” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 192.

¹⁶⁶⁵ *Tengo la impresión de que todo eso ocurre en un plano que responde a otras leyes, a otras estructuras que escapan al mundo de lo individual.*

Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica”, *Op. cit.* p. 697.

¹⁶⁶⁶ Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica”, *Op. cit.* p. 697.

¹⁶⁶⁷ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 127.

¹⁶⁶⁸ Aquí se renueva el planteamiento del capítulo 8 de *Rayuela* expuesto en el capítulo anterior de esta investigación: el acto de dejar de *comprender* y aprender a simplemente *estar*, potencia la *vía poética de acceso* propuesta por Cortázar, en una *vía existencial*.

¹⁶⁶⁹ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round. Op. cit.*, p. 127.

¹⁶⁷⁰ Julio Cortázar. (2002). “Carta a Francisco Porrúa (30 / mayo / 1965)” en: *Cartas. Op. cit.* p. 884.

3.6 POÉTICA DEL TRES

En *Rayuela*, la *figura de los tres* encuentra su *lugar* en dos de sus lados. Estos lados espacialmente determinan dos puntos geográficos, el lado de París y el lado de Buenos Aires en los que acontecen las situaciones narrativas de la obra, pero paralelamente el conjunto de ambos lados sitúa al lector frente a una de las dos posibilidades, la de la lectura lineal del libro. De modo que “Del lado de allá” y “Del lado de acá” aglutinan respectivamente en *Rayuela* las vivencias narrativas de París y de Buenos Aires. Mientras que “De otros lados” (es decir los capítulos prescindibles de *Rayuela*), congrega de forma indiferente los capítulos narrativos de ambos lados. A lo largo de esta investigación he cuestionado distintas perspectivas críticas que se quedan sólo con el lado de París y giran sólo en torno a las situaciones narrativas de la Maga y Oliveira¹⁶⁷¹. He dicho ya que tampoco pretendo hacer lo mismo a la inversa y centralizar sólo mi atención en el lado de Buenos Aires y en la *figura de los tres* que componen Oliveira, Talita y Traveler. Como se verá en el presente apartado existe una complementación analógica entre ambos lados y las *situaciones* que vivencian sus personajes. Por eso es mi deseo de *resituar* la preeminencia del lado de Buenos Aires y de las situaciones que vivencian los tres: Oliveira, Talita y Traveler. Porque sólo a través de ellos y en ellos, en *los tres*, acontece una *antropofanía* en *Rayuela*.

¹⁶⁷¹ Cfr. el apartado “Recurrencias endémicas” de esta investigación.

La *situación*¹⁶⁷² narrativa en *Rayuela*, la compone ese *billar humano*¹⁶⁷³ que propone el capítulo 62:

Un billar que algunos individuos suscitan o padecen, un drama sin Edipos, sin Fedras, drama impersonal en la medida en que la conciencia y las pasiones de los personajes no se ven comprometidas más que a posteriori. Como si los niveles subliminales fueran los que atan y desatan el ovillo del grupo comprometido en el drama. O [...] como si ciertos individuos incidieran sin proponérselo en la química profunda de los demás y viceversa, de modo que se operaran las más curiosas e inquietantes reacciones en cadena, fisiones y transmutaciones.

(Cortázar: 2004, C. 62, p. 376)

Así en el lado de París, por ejemplo, los miembros del grupo del Club de la Serpiente se encuentran o desencuentran como si fueran *órbitas aisladas*¹⁶⁷⁴ a lo largo de la trama. Oliveira es el *testigo irónico*¹⁶⁷⁵ que se encarga de desvelar la verdadera naturaleza de las *relaciones humanas*, señalando en el capítulo 78: *lo más absurdo de estas vidas que pretendemos vivir es su falso contacto*¹⁶⁷⁶. O en una de las reuniones iniciales del Club, Oliveira se dice a sí mismo: *No ganaba*

¹⁶⁷² *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 éstos dejan de ser personajes para volverse personas.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 115. *Rayuela*. *Op.cit.*, p. 502.

¹⁶⁷³ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 95.

¹⁶⁷⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 78. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 410.

¹⁶⁷⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 92. *Rayuela*. *Op.cit.*, p. 442.

¹⁶⁷⁶ La cita del modo que sigue:

Órbitas aisladas. [...] Y al mismo tiempo uno vive convencido de que los amigos están ahí, de que el contacto existe, de que los acuerdos o desacuerdos son profundos y duraderos. Cómo nos odiamos todos, sin saber que el cariño es la forma presente de ese odio, y cómo la razón del odio profundo es esta excentración, el espacio insalvable entre yo y vos, entre esto y aquello.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 78. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 410.

*nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento*¹⁶⁷⁷.

He dicho en otro apartado de esta investigación¹⁶⁷⁸ que la noción de *grupo* de Cortázar muestra dentro de su obra una de las formas más fidedignas en que *expone* su poética de la *figura*. En cierto modo Oliveira se sitúa en algunos pasajes del capítulo 18, del 28, del 132, del 36, del 78, del 48 y del 56 de *Rayuela* desde esta perspectiva que en *Los premios* plantea Persio.:

Es bien sabido que un grupo es más y a la vez menos que la suma de sus componentes. Lo que me gustaría averiguar, si pudiera colocarme dentro y fuera de este grupo —y creo que se puede— es si el ciempiés humano responde a algo más que al azar en su constitución y disolución; si es una figura, en un sentido mágico, y si esa figura es capaz de moverse bajo ciertas circunstancias en planos más esenciales que los de sus miembros aislados. Uf.

(Cortázar: 1976, C. X, pp.46-47)

De hecho en el capítulo 84 de *Rayuela* el propio Oliveira narra esta experiencia y lo hace además, rompiendo la *horizontalidad sucesiva*¹⁶⁷⁹ del texto:

¹⁶⁷⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 18. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 81.

¹⁶⁷⁸ Confrontar la sección dedicada a González Dueñas en el apartado sobre los “Estudios críticos significativos acerca de la noción de figura, con mis posicionamientos personales”.

¹⁶⁷⁹ En el capítulo anterior se ha efectuado una amplia *mostración* de cómo Cortázar a través de su obra, y Andrés Fava en su *Diario*, plantean romper la *horizontalidad de la escritura*.

Cfr. Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. pp. 50-55.

Pienso en esos estados excepcionales en que por un instante se adivinan las hojas y las lámparas invisibles, se las siente en un aire que está fuera del espacio. Es muy simple, toda exaltación o depresión me empuja a un estado propicio a

lo llamaré paravisiones

es decir (lo malo es eso, decirlo)

una aptitud instantánea para salirme, para de pronto desde fuera aprehenderme, o de dentro pero en otro plano.

como si yo fuera alguien que me está mirando

(mejor todavía —porque en realidad no me veo—: como alguien que me está viviendo).

(Cortázar: 2004, C. 84, pp. 421-422)

El capítulo 84 es una bitácora *cordial* de cómo a pesar de ese *falso contacto* entre los seres y las cosas, de esa *nimia incidencia* cotidiana con *el otro*, de pronto, a pesar de que los alcances en la percepción de cada persona tienen su propio *límite*¹⁶⁸⁰, se entablan fraternalmente otros *lazos*. A nivel narrativo el capítulo relata los hábitos de Oliveira como coleccionista de hojas secas; sus afinidades compartidas con Etienne; su razonable convivencia con Ossip Gregorovius:

Por eso traigo las hojas secas a mi pieza y las sujeto en la pantalla de una lámpara. Viene Ossip, se queda dos horas y ni siquiera mira la lámpara. Al otro día aparece Etienne, y todavía con boina en la mano, Dis donc, c'est épatant, ça!, y

¹⁶⁸⁰ *Es un poco así: hay líneas de aire [...], zonas de detención [...] y más allá de ese límite no podés llegar cuando creés que ha aprehendido plenamente cualquier cosa, la cosa lo mismo que un iceberg tiene un pedacito fuera y te lo muestra, y el resto enorme está más allá de tu límite y así se hundió el Titanic. Heste Holiveira siempre con sus hejemplos.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 84. *Rayuela*. Op. cit., pp. 422-423.

levanta la lámpara, estudia las hojas, se entusiasma, Durero, las nevaduras, etcétera.

(Cortázar: 2004, C. 84, pp. 421-422)

En el capítulo 84 Oliveira determina los límites y los alcances de sí mismo y de las *relaciones con el otro*¹⁶⁸¹ haciéndolos concomitantes con el movimiento de una *ameba: imagino al hombre como una ameba que tira pseudópodos[...]. Por un lado alcanza lejos, por otro no ve una lámpara a dos pasos. Y ya no hay nada que hacer, como dicen los reos, uno es favorito de esto o aquello*¹⁶⁸².

En el correspondiente orden de aparición de la lectura alterna de *Rayuela*, el capítulo 84 constituye el sexto. Me parece destacable que si analizamos en su conjunto este orden de lectura, el capítulo 73 cumple su *sentido* inaugural de *apertura* de la obra al afirmarse en una invocación por la experiencia poética de una escritura vivencial que, como el fénix, se consuma¹⁶⁸³; luego le siguen los dos capítulos de la

¹⁶⁸¹ El ejemplo planteado por Oliveira muestra cómo las afinidades con Etienne no necesariamente hacen que él perciba su estado de ánimo, y que sea la agudeza de Ossip la que capture el personal estado de ánimo que Oliveira padece, en el contexto, por la situación con Pola. En la lectura alterna, esta es la primera referencia que se hace a Pola:

Seamos serios. Ossip no vio las hojas secas en la lámpara simplemente porque su límite está más acá de lo que significaba esa lámpara. Etienne las vio perfectamente, pero en cambio su límite no le dejó ver que yo estaba amargo y sin saber qué hacer por lo de Pola. Ossip se dio inmediatamente cuenta, y me lo hizo notar. Así vamos todos.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 84. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 423.

¹⁶⁸² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 84. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 423.

¹⁶⁸³ *Sí, pero quién nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette, saliendo de los portales carcomidos, de los parvos zaguanes, del fuego sin imagen que lame las piedras y acecha en los vanos de*

lectura lineal y en donde se traza la *fisonomía central* de los personajes elementales de la parte de París. A continuación el capítulo 116 presenta el planteamiento de una *poética* de la *imagen* en la escritura que se sostiene en la noción de *figura*. En suma, el capítulo 116 es un puntual manifiesto de Morelli que delimita los conceptos hacia los que reacciona y que a su vez justifica los alcances de la noción de *figura* como recurso de escritura. Al capítulo 116 le sigue el capítulo 3 donde la Maga, sin saberlo, le presenta a Oliveira dos maneras ontológicas de situarse *ante* o *en* el mundo¹⁶⁸⁴. A su modo, el capítulo 84 plantea también esta reflexión del hombre y de la percepción de su realidad. De ahí que por un lado Oliveira expone la *vivencia* de sus *paravisiones*¹⁶⁸⁵ pero por otro, mediante el ejemplo referido de la lámpara y las hojas secas o de la captación de su estado de ánimo por

las puertas [...]. Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura. [...] Del sí al no, ¿cuántos quizá? Todo es escritura, es decir, fábula. [...]

Ardeos en nuestra obra, fabuloso honor mortal, alto desafío de fénix. Nadie nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette. Incurables, perfectamente incurables. [...] Inventamos nuestro incendio, ardeos de dentro afuera, quizá eso sea la elección, quizá las palabras envuelvan esto como la servilleta el pan y dentro esté la fragancia, la harina esponjándose, el sí sin el no, o el no sin el sí...

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 73. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 398-400.

¹⁶⁸⁴ —Partís del principio —dijo la Maga—. *Qué complicado. Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro. Etienne es un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en la pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza.*

—Esta chica lo dejaría verde a Santo Tomás —dijo Oliveira.

—¿Por qué Santo Tomás? —dijo la Maga—. *¿Ese idiota que quería ver para creer?*

—Sí querida— dijo Oliveira, pensando que en el fondo la Maga había embocado el verdadero santo. *Feliz de ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 3. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 28.

¹⁶⁸⁵ Hay que tomar en cuenta que consciente de la dificultad de *mostrar* lo que *piensa* o *siente*, y así evitar caer en *explicar*, a cada anotación de sus *paravisiones* que hace Oliveira le preceden las siguientes advertencias: “Otra manera de tratar de decirlo”, “Otra manera de querer decirlo”, “Es un poco así” y finalmente, el capítulo 84 denomina a las últimas reflexiones, musicalmente hablando, “Suite” y “Otra suite”.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 84. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 422-423.

parte de Etienne y Ossip, Oliveira trata de mostrar cómo una realidad se diversifica en la mirada de quien lo vivencia: *una misma situación y dos versiones*¹⁶⁸⁶, anota Oliveira.

La razón del recuento argumental de esta serie de capítulos de *Rayuela* se debe a que vistos en su conjunto —y sin perder la autonomía que la composición propia de *Rayuela* le concede a cada uno de sus capítulos—, los tres capítulos de la lectura alterna, el 73, el 116 y el 84 me otorgan sólida y concretamente los fundamentos necesarios para plantear una poética de la imagen que hace de la *figura* el instrumento principal en la escritura de Julio Cortázar. Entonces, el 73 es una *apertura* que declara su profesión de fe: la escritura; el 116 es una poética sobre la *figura* que se fundamenta en la *imagen plástica*¹⁶⁸⁷; y el 84 es una poética existencial sobre la *vivencia* cotidiana de una *figura ajena*¹⁶⁸⁸ a la *reunión* de sus partes: Oliveira muestra los alcances de sus *paravisiones* y muestra precisamente el *tejido divergente*¹⁶⁸⁹ de sus *vivencias* compartidas con Etienne y con Ossip. La noción de *figura* a su vez se teoriza y se ejemplifica.

He dicho que en *Rayuela* la *figura* de *los tres* encuentra su *lugar* del lado de París. Pero hay que decir que sólo del lado de Buenos Aires la *figura* de *los tres* encuentra su *mostración* más profunda. Sólo en Oliveira, Traveler y Talita, la *figura* de *los tres* alcanza una auténtica

¹⁶⁸⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 84. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 421.

¹⁶⁸⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Rayuela*. *Op.cit.*, p. 503.

¹⁶⁸⁸ Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round*. *Op. cit.*, p. 128.

¹⁶⁸⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 97. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 456.

*antropofanía*¹⁶⁹⁰ porque sólo si *se es el otro* acontece una *antropofanía*: *todo era como un maravilloso sentimiento de conciliación y no se podía violar esa armonía insensata pero vívida y presente*¹⁶⁹¹. Es que en el capítulo 56 cada uno de *los tres* “ya se ha acercado a sus *propios límites de los que tan lejos estaba cara a cara*”¹⁶⁹².

Precisamente en el capítulo 36 Oliveira se encarga de mostrar que una verdadera *antropofanía*¹⁶⁹³ necesita *del otro*. Y dada la *situación* narrativa de la separación con la Maga; de la muerte de Rocamadour; del definitivo distanciamiento con Pola; del encuentro tardío con Morelli; y de la reciente ruptura con el Club de la Serpiente, incluida la separación con Etienne¹⁶⁹⁴, Oliveira, al lado de un gato,

¹⁶⁹⁰ En el capítulo 79 de *Rayuela* se presenta la *tentativa* poética de una *antinovela* que provoque una *antropofanía*, es decir, que el resultado de la escritura sea *punte vivo de hombre a hombre* y que posibilite *algo que quizá sea colectivo, humano y no individual*.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79, *Op.cit.*, pp. 412-414.

¹⁶⁹¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 56, *Op. cit.*, p. 362.

¹⁶⁹² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79, *Op. cit.*, p. 413.

¹⁶⁹³ En el último de los pies de página del capítulo 95 que remite a los seis anteriores asteriscos, hay una anotación sobre los manuscritos de Morelli, que por el contexto parece ser realizada por Etienne, en ella se lee:

******También* [Morelli] *era occidental, dicho sea en su alabanza, por la convicción cristiana de que no hay salvación individual posible, y que las faltas del uno manchan a todos y viceversa. Quizá por eso (pálpito de Oliveira) elegía la forma novela para sus andanzas.*

*el agregado entre corchetes es mío.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 95, *Op. cit.*, p. 451.

¹⁶⁹⁴ La noche de la muerte de Rocamadour en el capítulo 28, Etienne secunda a Oliveira:

Etienne lo miró.

—*Me gustaría saber por qué te tiembla tanto la boca —dijo.*

—*Tics nerviosos —dijo Oliveira.*

—*Los tics y el aire cínico no van bien juntos. Te acompaño, vamos.*

—*Vamos.*

Sabía que la Maga se estaba incorporando en la cama y que lo miraba. Metiendo las manos en los bolsillos de la canadiense, fue hacia la puerta. Etienne hizo un gesto como para atajarlo, y después lo siguió.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 28. *Op.cit.*, p. 182.

entiende¹⁶⁹⁵ su error y a su vez busca su *kibbutz del deseo*, “caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres”¹⁶⁹⁶:

—Yo en realidad tendría que ir —le dijo Oliveira a un gato negro de la rue Danton—. Una cierta obligación estética, completar la figura. El tres, la Cifra. Pero no hay que olvidarse de Orfeo. [...] Final del gran juego. Cómo cansa ser todo el tiempo uno mismo. Irremisiblemente. No las veré nunca más, está escrito.

En la noche de la ruptura de Oliveira con el Club en el capítulo 35, el gesto de la mano de Etienne en el aire queda como el gesto plástico más hermoso de los que *Rayuela* concentra en su escritura:

Entonces Oliveira había dejado de reírse, y como si bruscamente aceptara el juicio (aunque nadie lo estaba juzgando, porque el Club no estaba para eso) había tirado el cigarrillo al suelo, aplastándolo con el zapato, y después de un momento, apartando apenas un hombro para evitar la mano de Etienne que se adelantaba indecisa, había hablado en voz baja, anunciando irrevocablemente que se borraba del Club y que el Club, empezando por él y siguiendo con todos los demás, podía irse a la puta que lo parió.

Dont acte.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 35. *Op.cit.*, pp. 213-214.

En ese gesto en el aire de la mano de Etienne queda la despedida y la duda dicha. Otro pasaje paralelo “Del lado de acá” es el momento final de la conversación de Traveler y Oliveira en la habitación llena de palanganas y piolines. Cuando Oliveira sospecha que Traveler va a saltar para atraparlo y le vaticina las consecuencias, luego se lee lo siguiente:

Traveler lo miraba, y Oliveira vio que se le llenaban los ojos de lágrimas. Le hizo un gesto como si le acariciaba el pelo desde lejos.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 56. *Op.cit.*, p. 361

¹⁶⁹⁵ El contexto de esta cita y de la situación que sigue líneas arriba es que Oliveira después de la ruptura con el Club y enterándose por ellos del posible paradero de la Maga y que según los comentarios, la Maga ha ido a cuidar a Pola, en medio de la calle Oliveira duda de ir o no buscarlas:

No se puede querer lo que quiero, y en la forma en que lo quiero, y de yapa compartir la vida de los otros. Había que saber estar solo y que tanto querer hiciera su obra, me salvara o me matara, pero sin la rue Dauphine, sin el chico muerto, si el Club y todo el resto. ¿Vos no creés che?

El gato no dijo nada.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 36, *Op. cit.*, p. 216.

En el capítulo 22 Oliveira también se dice a sí mismo:

Sin poseerse no había posesión de la otredad, ¿y quién se poseía de veras? ¿Quién estaba de vuelta de sí mismo, de la soledad absoluta que representa no contar siquiera con la compañía propia?..

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 22. *Op.cit.*, p. 109.

¹⁶⁹⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 36, *Op. cit.*, p. 228.

(Cortázar: 2004, C. 36, p. 215)

Luego Oliveira desciende solo (aunque acompañado de la clocharde y de los pederastas) al primero de sus infiernos. Ahí el ingreso a la verdadera figura del mundo¹⁶⁹⁷ se pronostica como una rayuela y como un calidoscopio. Entonces el capítulo 36 advierte: *la gente agarraba el calidoscopio por el mal lado, entonces había que darlo vuelta*¹⁶⁹⁸. El capítulo 36 es el último “Del lado de allá” y da apertura al ingreso “Del lado de acá”, a la parte de Buenos Aires. A su modo, el capítulo 36 entabla un puente, es decir, constituye un pasaje¹⁶⁹⁹ hacia la última noche, la del capítulo 56¹⁷⁰⁰ en la que la rayuela se concreta en un dibujo trazado en el patio del hospital, y sobre la que luego estarán parados sin darse cuenta, Talita y Traveler. Es ahí que Oliveira concreta finalmente una momentánea armonía y Oliveira alcanza un posible encuentro con el otro.

En realidad, son los tres, Oliveira, Traveler y Talita los que al final “completan la figura”: cada uno y a su modo han padecido un ataque de piedad¹⁷⁰¹, expresión que en el ámbito de la poética

¹⁶⁹⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 36, *Op. cit.*, p. 228.

¹⁶⁹⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 36, *Op. cit.*, p. 228.

¹⁶⁹⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 54. *Op.cit.*, p. 332.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 56. *Op.cit.*, p. 346.

¹⁷⁰⁰ En este fragmento del capítulo 56 Oliveira evoca la madrugada del capítulo 36: *A Oliveira le iba a doler siempre no poder hacerse ni siquiera una noción de esa unidad que otras veces llamaba centro, y que a falta de contorno preciso se reducía a imágenes como la de un grito negro, un kibbutz del deseo (tan lejano ya, ese kibbutz de madrugada y vino tinto) y hasta una vida digna de ese nombre porque (lo sintió mientras tiraba el cigarrillo sobre la casilla cinco) había sido tan infeliz como para imaginar la posibilidad de una vida digna al término de diversas indignidades minuciosamente llevadas a cabo.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 56. *Op.cit.*, p. 346.

¹⁷⁰¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 48. *Op.cit.*, p. 306.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 51. *Op.cit.*, p. 320.

existencial de Cortázar, esa *maravillosa lástima*¹⁷⁰², es la *vivencia* de renunciar por un momento a sí mismo, de aprehender a *estar* y de *ser* por un instante *el otro: consiguió dejar de pensar, consiguió por apenas un instante besarla sin ser más que su propio beso*¹⁷⁰³. Esta frase concentra el *sentido* de lo que es una auténtica *antropofanía* y es uno de los pasajes más hermosos de *Rayuela*. Pertenece al capítulo 64 y narra el último encuentro de Oliveira con Pola.

En la *poética existencial*¹⁷⁰⁴ de Cortázar hemos visto que en el ejercicio de la escritura esta *otredad* se cumple cuando el poeta “invade al ser invadido”¹⁷⁰⁵; y su vez se completa en la *vivencia* cotidiana con los seres y las cosas, por ejemplo en este pasaje de Oliveira con Pola, o en las distintas situaciones que acontecen a *los tres* en la noche del hospital antes referida. En suma, la *otredad* queda manifiesta en las reflexiones de Oliveira del capítulo 22 en el que presencia el accidente de un viejo, que resulta ser Morelli, y entonces *piensa* en el otro atropello, el de la *vida gregaria*¹⁷⁰⁶ de las grandes urbes, de la *soledad del hombre junto al hombre*:

La verdadera otredad hecha de delicados contactos, de maravillosos ajustes con el mundo, no podía cumplirse desde

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 54. *Op.cit.*, p. 336-337.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 56. *Op.cit.*, p. 360.

¹⁷⁰² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 55. *Op.cit.*, p. 341.

¹⁷⁰³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 64. *Op.cit.*, p. 381.

¹⁷⁰⁴ En el capítulo primero de esta investigación se ha mostrado cómo Cortázar hace uso de esta noción en *Teoría del túnel* y otros textos teóricos y cómo luego la reemplaza por la noción de *antropofanía* en *Rayuela* y en textos posteriores, por ejemplo, en *La vuelta al día en ochenta mundos*.

Cfr. Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op.cit.*, p.96.

¹⁷⁰⁵ Julio Cortázar. (1996). “Carta del Camaleón” *Op. cit.*, pp. 494-495.

¹⁷⁰⁶ La referencia completa es como sigue:

Sin necesidad de dramatizar, la más modesta objetividad era una apertura al absurdo de París, de la vida gregaria

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 22. *Op.cit.*, p. 108.

un solo término, a la mano tendida debía responder otra mano desde el afuera, desde lo otro.

(Cortázar: 2004, C. 22, p. 109)

En el lado de París la *figura de los tres* la compone un diverso y variable *puzzle fluvial*¹⁷⁰⁷ de *caracteres*¹⁷⁰⁸: la Maga, Oliveira y Etienne¹⁷⁰⁹; la Maga, Oliveira y Pola¹⁷¹⁰; la Maga, Oliveira y Gregorovius¹⁷¹¹; y Morelli, Oliveira y Etienne¹⁷¹². Aunque todos ellos

¹⁷⁰⁷ Julio Cortázar. (1976). "C" en: *Los premios*. Barcelona: SEDMAY Ediciones. p. 67.

¹⁷⁰⁸ *Las formas exteriores de la novela han cambiado, pero sus héroes siguen siendo los avatares de Tristán, de Jane Eyre, de Lafcadio, de Leopold Bloom, gente de la calle, de la casa, de la alcoba, caracteres. Para un héroe como Ulrich (more Musil) o Molloy (more Beckett), hay quinientos Darley (more Durrell).*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 97. *Op.cit.*, p. 456.

¹⁷⁰⁹ Cito los capítulos que puntualmente concentran cada uno a su forma, pasajes narrativos que presentan las *relaciones* que entablan la figura de los tres.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 4. *Rayuela. Op.cit.*, pp. 29-34.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 141. *Rayuela. Op.cit.*, pp. 560-562.

¹⁷¹⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 101. *Rayuela. Op.cit.*, pp. 475-476.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 92. *Rayuela. Op.cit.*, p. 441-443.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 103. *Rayuela. Op.cit.*, pp. 478-479.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 108. *Rayuela. Op.cit.*, pp. 485-490.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 36. *Rayuela. Op.cit.*, pp. 215-228.

¹⁷¹¹ Este triángulo de la Maga con Gregorovius es el pretexto o detonante que Oliveira argumenta para la ruptura con la Maga aunque no exista nada entre ellos. Muy a pesar para Gregorovius. Esta situación narrativa posibilita la reunión de Gregorovius y la Maga a solas de los capítulos 24 hasta el inicio del 28. Estos capítulos tienen una singular estructura cromática: la Maga ve las frases de Gregorovius como imágenes plásticas de diversos pintores que desfilan frente a ella. En un momento del capítulo 25, la Maga se dice: "*Es tan violeta ser ignorante*".

Por otra parte, después de la muerte de Rocamadour y de la vuelta de Oliveira a la pieza de la rue de Sommerard encontrándose a Gregorovius, en lugar de la Maga, hace que en la serie de los capítulos 29, 30, 57, 31 haya un cierto tipo de ajuste de cuentas entre ellos. Un enfrentamiento verbal que comienza con el desafío que Oliveira le hace saber al pasar a tutearlo en la noche de la muerte de Rocamadour: *Gregorovius se daba cuenta que Oliveira lo estaba tuteando, y que eso cambiaba las cosas, como si todavía se pudiera...* Por su parte, Gregorovius deposita en Oliveira la más sutil de las venganzas, la más dura, haciéndolo pensar, o dejando que crezca en Oliveira el temor de que la Maga se haya suicidado:

—...*Ahora que nos tuteamos por culpa tuya, se me hace más difícil decirte algunas cosas. Paradoja, evidentemente, pero es así. Probablemente porque es u tuteo completamente falso. Vos lo provocaste la otra noche.*

interactúan con Oliveira, hay que tener en cuenta que la *tentativa* narrativa de Cortázar que explicita en el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* busca que la *situación* de los personajes se muestre como una *agitación molecular* y advierte: “Ojo! No hinchar a O. No es él quien agita sino sus conductas. [...] O. no tiene ningún mérito ni grandeza¹⁷¹³. Por tanto no aludo a la perspectiva de análisis que sitúa a Oliveira como el punto referencial de un *sistema de dobles*¹⁷¹⁴ realizado por Ana María Barrenechea.

—Muy bien se puede tutear al tipo que se ha estado acostando con tu mujer.

—Me cansé de decirte que no era cierto; ya ves que no hay ninguna razón para que nos tuteemos. Si fuera cierto que la Maga se ha ahogado yo comprendería que en el dolor del momento, mientras uno se está abrazando y consolándose... Pero no es el caso, por lo menos no parece.

—Leíste alguna cosa en el diario —dijo Oliveira.

—La filiación no corresponde para nada. Podemos seguir hablándonos de usted. Ahí está, arriba de la chimenea.

En efecto, no correspondía para nada. Oliveira tiró el diario y se cebó otro mate.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 29. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 187.

Asimismo confrontar la serie de capítulos del 24 al 31.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 18. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 81-85.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 19. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 86-90.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 20. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 91-101.

¹⁷¹² Cfr. la serie de capítulos de la visita de Oliveira y Etienne a Morelli en el hospital Necker.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 22. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 107-109.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 100. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 471-474.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 155. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 586-591.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 122. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 511-513.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 154. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 580-585.

¹⁷¹³ El formato tipográfico sigue al original. En el contexto de la cita, “O” se refiere a Oliveira:

Así una conducta equívoca (Oliveira) repercute en Traveler y Talita y debió repercutir en

Etienne, en Wong, en Ronald

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 511.

¹⁷¹⁴ En el apartado de esta investigación, “Estudios críticos significativos acerca de la noción de figura, con mis posicionamientos personales” presento detenidamente las aportaciones de los estudios de Barrenechea. Efectué además una crítica puntual a los alcances de la “nueva crítica genética” que aplica Barrenechea, así como a otras tendencias en sus análisis.

Transcribo aquí un fragmento de sus conclusiones:

Etienne es uno de los personajes más entrañables de *Rayuela* y también uno de los más olvidados por la crítica sobre la obra de Cortázar. Encarna la fraterna armonía que *acompaña* a Oliveira “Del lado de allá”. Basta cotejar los pasajes recientemente expuestos del capítulo 84, del 28 y del 35. Su lealtad queda trazada desde un inicio de *Rayuela* en la compañía que hace a Guy Monod¹⁷¹⁵, ese personaje episódico y con un intento fracasado de suicidio al que Etienne asiste incondicionalmente.

Oliveira es el personaje central, del que se deriva el sistema de dobles que construye el pretexto y el texto. Los unos proceden de él por oposición complementaria (la Maga y Traveler), los otros por sustitución con figuras gemelas o transformaciones deformantes (Pola, Lilith, Trépat, la clocharde, Ossip), mientras Talita reúne en ella los caminos de la complementariedad y la identificación.

Las discrepancias de mi parte ya se han dicho en el apartado referido, pero resumiéndolas y con base en la poética de Cortázar comento brevemente el hecho de que Barrenechea centraliza a Oliveira, y que, pese a que Barrenechea distinga en Talita el doble más auténtico y que refiera como una clave significativa de interpretación la página 125 del *Cuaderno de bitácora de Rayuela* que sentencia la posible inexistencia de la Maga, al final reduzca la figura de Talita señalando: *en la saga de Buenos Aires, Talita va perdiendo su concreción carnal de objeto erótico, en un proceso que la va convirtiendo en un símbolo metafísico, pero en acentuada función vicaria de la Maga, que constantemente se le superpone junto con Pola, a la cual se agrega Lilith (sólo en el Cuaderno).*

Ana María Barrenechea. (1983^a). “Los dobles en el proceso de escritura de *Rayuela*” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 49, núm. 125, (octubre-diciembre 1983). pp. 809-828. La página aquí referida es la 827.

Ana María Barrenechea. (1983). “Estudio preliminar. La teoría en el *Cuaderno*” en: *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Argentina: Editorial Sudamericana. p. 93.

Ana María Barrenechea. (1992). “Génesis y circunstancias” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos, p. 565.

¹⁷¹⁵ Guy Monod aparece en la primera de las reuniones del Club que se narra en *Rayuela*. Es en el capítulo 28, el de la muerte de Rocamadour, donde Etienne llega precisamente de asistir a Guy Monod en el hospital.

El relato encarna humorísticamente la situación del frustrado suicidio y paralelamente encarna en Etienne la noción de *crisis* que en otro apartado de esta investigación sobre la poética existencial de Cortázar ya he expuesto.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 9. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 47.

El siguiente pasaje del capítulo 28 presenta concisamente la llegada de Etienne a la pieza de la rue du Sommerard donde casualmente se fueron sumando uno a uno algunos de los miembros del Club. Todos han recibido la noticia de la muerte de Rocamadour por parte de Oliveira y de Gregorovius, y nadie está preparado para decírselo a la Maga, que es la única en no saberlo. En cierto modo en la velada de esta reunión el motivo de discusión sigue siendo el planteado en el capítulo 9: *una posible explicación del mundo por la pintura y la palabra*¹⁷¹⁶.

Sabemos que Etienne es el pintor del grupo y Ronald se encarga de volver a anunciarlo:

—Oigo pasos —dijo Babs—. [...]

—La escalera se va dibujando en la oreja—dijo la Maga—. [...]

—Alma mía —dijo Ronald— callate un poco para que podamos identificar esa pisadas. Sí, es el rey de los pigmentos, es Etienne, es la gran bestia apocalíptica.

(Cortázar: 2004, C. 28, p. 166)

Precisamente en la noche de la muerte de Rocamadour, en esa noche de claroscuros de *La Tour*¹⁷¹⁷, en la que todo se reviste además de la luz como uno de esos cuadros de Rembrandt¹⁷¹⁸, la aparición de Etienne se convierte cálida y textualmente en un apoyo tangible para Oliveira:

Horacio estaba hablándole al oído a Etienne, que gruñía y se agitaba oliendo a calle mojada, a hospital y a guiso de repollo. [...]
Etienne había apoyado el hombro contra el de Oliveira. [...]

¹⁷¹⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 9. *Rayuela. Op. cit.*, p. 44.

¹⁷¹⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 28. *Rayuela. Op. cit.*, p. 169.

¹⁷¹⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 28. *Rayuela. Op. cit.*, p. 174.

Oliveira encendió un Gauloise y como en un La Tour el fuego tiñó por un segundo las caras de los amigos, arrancó de la sombra a Gregorovius conectando el murmullo de su voz con unos labios que se movían, instaló brutalmente a la Maga en el sillón, en su cara siempre ávida a la hora de la ignorancia y las explicaciones, bañó blandamente a Babs plácida, a Ronald el músico perdido en sus improvisaciones plañideras. [...]

El hombro de Etienne le daba calor, le transmitía una presencia engañosa, una cercanía que la muerte, ese fósforo que se apaga, iba aniquilar como ahora las caras, las formas, como el silencio se cerraba otra vez en torno al golpe allá arriba.

(Cortázar: 2004, C. 28, pp. 168-169)

Es una de las imágenes más fascinantes que narrativamente Cortázar plasma en *Rayuela* porque a medida que avanza el desarrollo de la situación en el capítulo, el apoyo tangible del hombro de Etienne contra el hombro de Oliveira, se transforma verbalmente en un afortunado apoyo incondicional¹⁷¹⁹ que *tampoco* aquí es *una especie de*

¹⁷¹⁹—Sí —dijo la Maga, sirviendo café—. Además hay que vivir.
—Comprendé, Ronald —dijo Oliveira apretándole una rodilla—. Vos sos mucho más que tu inteligencia, es sabido. Esta noche, por ejemplo, esto que nos está pasando ahora, aquí, es como uno de esos cuadros de Rembrandt donde apenas brilla un poco de luz en un rincón, y no es una luz física, no es eso que tranquilamente llamás y situás como lámpara, con sus vatios y sus bujías. Lo absurdo es creer que podemos aprehender la totalidad de lo que nos constituye en este momento, o en cualquier momento, e intuirlo como algo coherente, algo aceptable si querés. [...]

Al cierre del capítulo, Etienne retoma el tema de conversación:
—Bueno, ya van a dar las tres —dijo Etienne sacudiéndose como si tuviera frío—. Ronald, hacé un esfuerzo, Horacio no será un genio pero es fácil sentir lo que está queriendo decirte. Lo único que podemos hacer es quedarnos un poco más y aguantar lo que venga. Y vos, Horacio, ahora que me acuerdo, eso que dijiste hoy del cuadro de Rembrandt estaba bastante bien. Hay una metapintura como hay una metamúsica, y el viejo metía los brazos hasta el codo en lo que hacía. Sólo los ciegos

*alegoría*¹⁷²⁰: en realidad Oliveira y Etienne presentan los planteamientos epistemológicos sobre la percepción de la *realidad* que ellos vivencian, y reflexionan sobre los instrumentos de la pintura y del lenguaje necesarios para tratar de *mostrar el verdadero absurdo*¹⁷²¹, es decir, para aprehender en medio de una *crisis*, la *inmediatez vivencial*:

—Mirá —dijo Etienne, que se sentía maravillosamente aunque en las tripas le anduvieran las noticias de Oliveira como cangrejos, y nada de eso fuera contradictorio—. Mirá, argentino de mis pelotas, [...] toda tentativa de explicarlo fracasa por una razón que cualquiera comprende, y es que para definir y entender habría que estar fuera de lo definido y lo entendible. [...]

—Estás usando palabras —dijo Oliveira, apoyándose mejor en Etienne—. Les encanta que uno las saque del ropero y las haga dar vueltas por la pieza. Realidad hombre de Neanderthal, miralas cómo juegan, cómo se meten por las orejas y se tiran por los toboganes.

—Es cierto —dijo hoscamente Etienne—. Por eso prefiero mis pigmentos, estoy más seguro.

—¿Seguro de qué?

—De su efecto.

de lógica y de buenas costumbres pueden pararse delante de un Rembrandt y no sentir que ahí hay una ventana a otra cosa, un signo. Muy peligroso para la pintura, pero en cambio...

—La pintura e su género como tantos otros —dijo Oliveira—. No hay que protegerla demasiado en cuanto género. Por los demás, por cada Rembrandt hay cien pintores a secas, de modo que la pintura está perfectamente a salvo.

—Por suerte —dijo Etienne.

—Por suerte —aceptó Oliveira—. Por suerte todo va muy bien en el mejor de los mundos posibles. Encendé la luz grande, Babs, es la llave que tenés detrás de tu silla.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 28. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 174-175 y 179.

¹⁷²⁰ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 52. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 323.

¹⁷²¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 28. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 175.

—En todo caso de su efecto en vos, pero no en la portera de Ronald. Tus colores no son más seguros que mis palabras, viejo.

—Por lo menos mis colores no pretenden explicar¹⁷²² nada.

—¿Y vos te conformás con que no haya explicación?

—No —dijo Etienne, pero al mismo tiempo hago cosas que me quitan el mal gusto del vacío. Y ésa es en el fondo la mejor definición del homo sapiens.

(Cortázar: 2004, C. 28, pp. 170-171)

Este apoyo sustancial que Oliveira encuentra en Etienne es concomitante con el que Cortázar deposita en este personaje. Cortázar también se confía en él. El *Cuaderno de bitácora de Rayuela* (1983) lo atestigua. Hemos visto ya cómo el *Cuaderno* da cuenta que el origen de *Rayuela* es del lado de Buenos Aires. De ahí que no sea hasta la página 56¹⁷²³ del *Cuaderno* que aparece una primera referencia a la Maga, y

¹⁷²²En el apartado “Prospectivas y preceptiva para una *antinovela* y una *antropofanía*” del capítulo uno hago una reflexión respecto a cómo Cortázar trasciende una reflexión teórica corporeizándola en la vivencia inmediata que padecen sus personajes y lo muestro precisamente con un pasaje del capítulo 9:

Etienne y Perico discutían una posible explicación del mundo por la pintura y la palabra. Aburrido, Oliveira pasó el brazo por la cintura de la Maga. También eso podía ser una explicación, un brazo apretando una cintura fina y caliente, al caminar se sentía el juego leve de los músculos como un lenguaje monótono y persistente, una Berlitz obstinada, te quie-ro te quie-ro te quie-ro. No una explicación: verbo puro, que-rer, que-rer. “Y después siempre la cópula”, pensó gramaticalmente Oliveira. [...] Ese pelo mojado contra su mejilla, el aire Toulouse Lautrec de la Maga para caminar arrinconada contra él. En el principio fue la cópula, violar es explicar pero no siempre viceversa. Descubrir el método antiexplicatorio, que ese te quie-ro te quie-ro fuese el cubo de la rueda.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 9. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 44.

¹⁷²³Transcribo de acuerdo al formato original:

ORDEN

—A Oliveira le hubiera gustado.

—¿Encontraría a la Maga?

Sbornia!

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 481.

que esta frase sea el *pre-texto* del capítulo 1 de *Rayuela*. El “Modelo de ficha del Club”¹⁷²⁴ que Cortázar presenta en el capítulo 65 de *Rayuela*, puede cotejarse de la página 60 a la 67 del *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. De estos modelos para los personajes está trazado sólo el boceto de tres fichas: la ficha de la Maga en la página 60¹⁷²⁵. Y en la página 61 del *Cuaderno*, junto con la del Monsieur Bobo, un personaje que luego no incorpora en *Rayuela*¹⁷²⁶, aparece el boceto de Etienne. El resto de las fichas, salvo la mención a que Gregorovius “lleva un portafolio con libros”, son páginas que Cortázar deja en blanco en el *Cuaderno*.

Me parece significativo destacar que a diferencia de la ficha de datos de la Maga, que pone de relieve gustos o hábitos, a la siguiente

¹⁷²⁴ El modelo de ficha del Club se trata de un escueto esquema que da cuenta de los datos elementales del personaje. En suma, desde la noción propia de Cortázar, esta ficha es la *caracterología* o *fisonomía central* del personaje.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 65. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 382-383.

Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 111.

¹⁷²⁵ La ficha de la Maga incluye también un dato conciso sobre Oliveira:

LA MAGA

Canta. Quiere (vagamente) ser cantante de cámara.

La “caridad”. La palabra evoca su relación especial con las cosas. Sus problemas: no puede guardar un pullover del revés, los colores y las formas rigen en ella de un modo especial. Necesidad de tocar ciertas cosas, de colocar los muebles en cierto orden. Las plantas.

Vive en la rue de Sommerard.

Oliveira vive en la rue de la Tombe Issoire.

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 482.

¹⁷²⁶ En el modelo de ficha aparece también mencionado “El viejo Trouille” o en la página 125 del *Cuaderno* se menciona a una Lilith que tampoco se incorporan como personajes a *Rayuela*.

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 483 y 507.

Pero el viejo Trouille aparece como personaje en una breve mención en el capítulo 2 de *Rayuela* y en “LA MAGA II”, uno de los *Capítulos no incluidos en Rayuela*.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 2. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 21.

Julio Cortázar. (1992). “3. Maga II”. en: “Capítulo no incluidos en *Rayuela*” Capítulos publicados en el *Cuaderno de Bitácora*. en: Cortázar, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.*, p.523.

anotación que transcribo de Cortázar en la ficha de Etienne, la *anima* un tono más confesional propio de su *Diario de Andrés Fava*¹⁷²⁷, de ahí que el texto transparenta incluso los miedos de Cortázar de emprender una *tentativa* de escritura que luego corporeiza en *Rayuela*:

ETIENNE

*Hay que hacer de Etienne un personaje fascinante. A él le dejo, le confío las relaciones, las citas, las teorías. Taller de Etienne: Sergio's*¹⁷²⁸. *En la gran discusión Morelli, Etienne saca a relucir sin asco toda la literatura, lo libresco.*

Palabras como: "Marchen", cosas como la Sagrada Familia de Gaudí.

*NO TENER MIEDO: C'EST ÇA, UN ALMANAC.*¹⁷²⁹

(Cortázar: 1983, p. 61)

La serie narrativa de los capítulos de la visita a Morelli en el hospital por parte de Oliveira y Etienne muestra este mundo fraterno de juegos y complicidades al que se agrega ese verdadero encuentro que es

¹⁷²⁷ Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara.

¹⁷²⁸ En el homenaje a los 50 años de *Rayuela*, el Instituto Cervantes de París organizó la exposición, *Rayuela: el París de Cortázar* en el verano de 2013. En el marco de esta exhibición se expusieron dos obras del pintor Sergio de Castro, amigo de Cortázar desde los años 50 y como se alude en el *Cuaderno*, el taller de Etienne se inspira en el de una persona que se llama Sergio.

En el segmento que Juan Manuel Bonet le dedica a Sergio de Castro en "Para un diccionario Cortázar-París-Rayuela", Bonet sostiene que Sergio de Castro es el Etienne de *Rayuela*. También lo comenta en el texto de presentación del catálogo de la exposición. No obstante, hay que tener en cuenta que Cortázar sostiene paralelamente una amistad con otro pintor, Sergio Hocévar ("Sergio Sergi") de la que dan cuenta sus *Cartas*.

Cfr. INSTITUTO CERVANTES DE PARÍS. (2013). *Rayuela. El París de Cortázar*. Bilbao: Ed. INSTITUTO CERVANTES. Textos de Juan Manuel Bonet, Carles Álvarez, J. J. Armas. pp. 6 y 61-62.

¹⁷²⁹ El texto aquí sigue el formato original de la edición facsimilar de 1983 en Sudamericana.

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela. Op. cit.*, p. 483.

inesperado¹⁷³⁰ con Morelli. Me refiero a la serie de los capítulos 100, 155, 122, y 154 que a su vez intercala en su alteridad narrativa, el relato del *verdadero sueño* del capítulo 123 que Oliveira desea también *contar* a Etienne; e incluye además la serie de capítulos que contiene el mundo efímero de Pola, a saber, el capítulo 76, el 101, el 92, el 103, a su modo también el 108, y finalmente el capítulo 64.

El capítulo 100 narra la historia de la cabina telefónica cuando Oliveira le llama a Etienne para contarle un sueño que tuvo. Es una inigualable pieza humorística paralela a la historia del terrón de azúcar¹⁷³¹ o al concierto de Berthe Trépat¹⁷³², pero sobre todo *muestra* esa alianza incondicional que Oliveira sabe que va a encontrar en Etienne:

Puso la ficha en la ranura, marcó lentamente el número. A esa hora Etienne debía estar pintando y le reventaba que le telefoneaban en mitad del trabajo, pero lo mismo tenía que llamarlo. [...]

—Ahora llegan otros dos, un chico de unos catorce años que se hurga la nariz, y una vieja con un sombrero extraordinario, como para un cuadro de Cranach.

—Te vas sintiendo mejor —dijo Etienne.

—Sí, esta casilla no está mal. Lástima que haya gente esperando. [...]

¹⁷³⁰ Oliveira decide visitar al viejito del accidente que le toca presenciar en el capítulo 22. En el capítulo 100 le propone a Etienne que lo acompañe. En suma este es un *encuentro a deshora* que reviste sus casualidades causales para Oliveira y para Etienne, y luego para el resto del Club por la entrega que Morelli les hace de sus manuscritos y de las llaves de su estudio.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 154. *Op.cit.* pp. 580-585.

¹⁷³¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 1. *Op.cit.*, pp. 17-19.

¹⁷³² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 23. *Op.cit.*

(Cortázar: 2004, C. 100, pp. 472-473)

El capítulo 155 narra el encuentro de Oliveira con Etienne para ir al hospital Necker a visitar al viejito y concentra en uno de sus diálogos las situaciones narrativas que sobra relatar. Es decir, es una muestra ejemplar que abrevia los sucesos posteriores a la muerte de Rocamadour y así rompe el carácter sucesivo de la obra, conservando además eficazmente la redondez narrativa de cada capítulo. Así pues, el capítulo 155 oscila entre un diálogo humorístico originado por una placa conmemorativa que anota que en ese hospital se descubrió la auscultación; el pánico o incomodidad que generan a unos más que otros¹⁷³³ el ambiente y el olor de los hospitales o un velorio; y un lúdico recuento de Oliveira sobre la masturbación:

—Todavía no hemos encontrado la auscultación —le informó Oliveira.

—No sea estúpido —dijo la enfermera.

—Aprendé —dijo Etienne—. Mucho soñar con un pan que se queja, mucho joder a todo el mundo, y después ni siquiera te salen los chistes. ¿Por qué no te vas al campo un tiempo? De verdad tenés una cara para Soutine, hermano.

—En el fondo —dijo Oliveira— a vos lo que te revienta es que te haya ido a sacar de entre tus pajas cromáticas, tu cincuenta puntos cotidiano, y que la solidaridad te obligue a vagar conmigo por París al otro día del entierro. Amigo triste, hay

¹⁷³³ En el capítulo 28 Etienne relata la visita a Guy Monod y comenta: *El médico me dejó acercar a la cama y Guy me reconoció. “Especie de cretino”, le dije. “Andate al cuerno”, me contestó. El médico me dijo al oído que era buen señal. En la sala había otros tipos, lo pasé bastante bien y eso que a mí los hospitales...* Julio Cortázar. (2004). Capítulo 28. *Op.cit.*, pp. 166-167.

que distraerlo. Amigo telefona, hay que resignarse. Amigo habla de hospital, y bueno, vamos.

—Para decirte la verdad —dijo Etienne— cada vez se me importa menos de vos. Con quien yo debería estar paseando es con la pobre de Lucía. Esa sí lo necesita.

(Cortázar: 2004, C. 155, p. 590)

En el capítulo dos de esta investigación he puesto de relieve cómo el capítulo 122 de *Rayuela* es el homenaje más entrañable que Cortázar hace a la poética de T. S. Eliot¹⁷³⁴. De hecho toda la serie de capítulos de la visita por parte de Oliveira y Etienne a Morelli en el hospital asume el *correlato objetivo* de Eliot. Es decir, el lector de estos capítulos asiste, como Etienne lo hace, a las verdaderas *razones de la cólera*¹⁷³⁵ de Oliveira *sin que nada en apariencia lo indicara*¹⁷³⁶. Así este cúmulo de vivencias que motivan la aventura narrativa de la caseta telefónica; del relato de los sueños de Oliveira; de la *videncia* de Oliveira por el sueño del capítulo 123; de las mayéuticas conversaciones de Etienne y Oliveira, en realidad toda esta serie de *situaciones*¹⁷³⁷ funcionan por desplazamiento analógico. En suma, en el capítulo 122 Cortázar muestra la compenetración amistosa de Etienne y Oliveira en apenas una réplica humorística:

¹⁷³⁴ Cfr. Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p. 109.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 42. *Op.cit.*, p. 277.

¹⁷³⁵ Cfr. Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p. 109.

Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, p. 69.

¹⁷³⁶ Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. pp. 109-110.

¹⁷³⁷ *Que el lector supiera (cuando de las situaciones se desgajara por analogía, mi triste, vana rabia subecuatorial) que ése es el tema y la razón de ser del relato.*

Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p.110.

Las enfermeras iban y venían hablando de Hipócrates. Con un mínimo trabajo, cualquier pedazo de realidad podía plegarse a un verso ilustre. Pero para qué plantearle enigmas a Etienne que había sacado su carnet y dibujaba alegremente una fuga de puertas blancas, camillas adosadas a las paredes y ventanales por donde entraba un materia gris y sedosa, un esqueleto de árbol con dos palomas de buches burgueses. [...]

—En realidad se trata de otro sueño.

—Misère! —dijo Etienne. [...] Para decirte la verdad, maldito lo que me importa.

—Pintor —dijo Oliveira.

—Metafísico —dijo Etienne—. Y ya que estamos, ahí hay una enfermera que empieza a preguntarse si somos un sueño o un par de vagos...

(Cortázar: 2004, C. 122, pp. 511-512)

Esta atribución de *pintor* y *metafísico* en medio de esta discusión humorística Oliveira y Etienne la reciben mutuamente sin imaginar que este paseo por los pasillos del hospital es otra especie de inesperada “vela de armas”¹⁷³⁸ porque momentos después, en el capítulo 154, es

¹⁷³⁸ Aludo a la frase humorística de Ronald en la noche de la muerte de Rocamadour cuando recién llegado Etienne a la pieza, necesitan ponerlo al tanto de la situación. En el cierre del capítulo, en medio de la *crisis* desatada, Oliveira rememora agradecido esta frase.

—No se ve nada —dijo Etienne—. ¿Y por qué me tengo sentar en el suelo?

—Para acompañarnos a Horacio y a mí, que hacemos una especie de vela de armas— dijo Ronald.

—No seas idiota —dijo Oliveira.

[...]

Oliveira apagó el cigarrillo. “La vela de armas”, pensó agradecido. “Son amigos de verdad, hasta Ossip, pobre diablo. Ahora tendremos para un cuarto de hora de reacciones en cadena que nadie podrá evitar.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 28. *Op.cit.*, pp. 167 y 178.

Morelli el que los distingue y nombra; y luego les entrega sus manuscritos, y les confía la llave de su estudio:

Morelli, sí, el escritor.

—No puede ser —dijo Etienne—. [...]

—Figuras —dijo Morelli—. *Tan difícil de escapar de ellas, con lo hermosas que son. Mujeres mentales, verdad. Me hubiera gustado entender mejor a Mallarmé, sentido de la ausencia y del silencio era mucho más que un recurso extremo, un impasse metafísico... [...]* Usted es pintor, creo. [...]

Usted escribe, supongo.

—No —dijo Oliveira—. *Qué voy a escribir, para eso hay que tener alguna certidumbre de haber vivido. [...]*

—Es la llave del departamento —dijo Morelli—. *Me gustaría realmente*¹⁷³⁹ [...]

Los voy a volver locos, piénsenlo bien. Traiganme Gauloises.

Etienne le pasó su paquete. Con la llave en la mano, Oliveira no sabía qué decir. Todo estaba equivocado, eso no tendría que haber sucedido ese día, era una inmundada jugada del ajedrez de sesenta piezas, la alegría inútil en mitad de la peor tristeza, [...] una llave que abría la puerta de Morelli, del mundo de Morelli. [...]

A lo mejor todavía... Una llave, figura inefable. Una llave. Todavía, a lo mejor, se podía salir a la calle y seguir andando, una llave en el bolsillo. A lo mejor todavía, una llave Morelli, una vuelta de llave y entrar en otra cosa, a lo mejor todavía. [...]

¹⁷³⁹ Morelli los comisiona para que sean ellos los que se lleven sus manuscritos y una serie de cuadernillos, para que los agreguen y los ordenen dentro de un sistema de carpetas que tiene en casa y que organizan el libro en su conjunto por colores, números y letras; y para que luego envíen el paquete a su editor. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 154. *Op.cit.*, p. 583.

—Andate —dijo Oliveira—. [...] nos encontramos a las diez en casa del viejo.

—Mala hora —dijo Etienne—. La portera no nos va dejar pasar.

Oliveira sacó la llave, la hizo girar bajo un rayo de sol, se la entregó como si rindiera una ciudad.

(Cortázar: 2004, C. 154, pp. 580 y 582-585)

En los párrafos finales¹⁷⁴⁰ del capítulo 154 el lector presencia en Oliveira la vivencia concentrada del *absurdo total*¹⁷⁴¹ de una *crisis* que es concomitante con la que padece Etienne en el capítulo 28 de *Rayuela*. La diferencia formal es significativa. En el caso del capítulo 28 el *absurdo* se conforma, según gradualmente se desarrollan los acontecimientos de esa noche¹⁷⁴². Pero en el caso de la *crisis* que Oliveira padece, Cortázar lo muestra mediante una serie de imágenes que remiten y que aglutinan hasta alcanzar sus rasgos mínimos, las situaciones narrativas que en capítulos previos el lector ha presenciado: es decir, la “alegría inútil” de este *encuentro a deshora* con Morelli de golpe a Oliveira lo *con-funde* con la *vivencia* reciente de situaciones

¹⁷⁴⁰ La referencia que hago comienza textualmente en *Todo estaba equivocado...* y termina en la primera de la frase que se reitera, *A lo mejor todavía*. Pero dada de por sí la extensión de la presente cita, la omito. Es un texto que en su brevedad extraordinaria condensa imágenes que hacen presente diversas situaciones que comienzan a partir de la madrugada de la muerte de Rocamadour y de la separación de la Maga y continúa con las horas postreras hasta la visita a Morelli.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 154. *Op.cit.*, pp. 584-585.

¹⁷⁴¹ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 28. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 170 y 175.

¹⁷⁴² La discusión central sobre la noción de *realidad* se desarrolla por la postura *naïve* que adopta Ronald. El cierre del capítulo 28 por ello es magistral porque Cortázar encarna en Ronald la *vivencia* de lo *absurdo* a pesar de que él mismo no lo entienda: “*Qué absurdo es todo esto*”, pensó. *La idea de que todo fuera absurdo lo hizo sentirse incómodo, pero no se daba cuenta por qué. Se puso a ayudar a Babs, a ser útil, a mojar las compresas. Empezaron a golpear el cielo raso.* Julio Cortázar. (2004). Capítulo 28. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 183.

concentradas, como la muerte de Rocamadour, la pérdida de la Maga y la entrega de las llaves a Etienne.

En suma, esta serie de capítulos congrega la inesperada reunión de Morelli con Oliveira y Etienne. Morelli, mediante la entrega de “una llave, figura inefable”¹⁷⁴³, los hace partícipes de su mundo, aunque ellos ya lo conocían a través de su obra: lo que sucede es que con este gesto es ahora Morelli precisamente el que los reconoce e incluye. El gesto final del capítulo queda en manos de Oliveira: le confía la llave a Etienne, “se la entregó como si rindiera una ciudad”, dice el texto. Visto en la primera parte de este capítulo de mi investigación cómo en la teoría literaria de Cortázar me parece que existen dos momentos puntuales que al tratar la poética de otros escritores, Cortázar *se deja hablar*¹⁷⁴⁴ a sí mismo, es inevitable nombrar el final de “Aube” de Rimbaud¹⁷⁴⁵, y mostrar que el desenlace del capítulo 154 encarna un entrañable homenaje, pero a su vez después de esa especie de “absurda epifanía”¹⁷⁴⁶ de Oliveira, esta entrega de la llave a Etienne no obedece a una razón simbólica¹⁷⁴⁷, la encarna en la escritura:

—Explicar, explicar —gruñía Etienne—. Ustedes si no nombran las cosas ni siquiera las ven. Y esto se llama perro y esto se

¹⁷⁴³ Etienne miraba a Oliveira, y Oliveira, etcétera. *La sorpresa imaginable. Un verdadero honor, tan inmerecido.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 154. *Op. cit.*, p. 583.

¹⁷⁴⁴ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, p. 95.

¹⁷⁴⁵ Cfr. Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, pp. 95-99.

¹⁷⁴⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 18. *Rayuela. Op. cit.*, p. 81.

¹⁷⁴⁷ Se ha visto ya lo que se propone en el capítulo 18:

Si todo eso fuera extrapolable, si todo eso no fuera, [...] estuviera [...] y sobre todo [...] se entrara por una puerta [...] a un jardín alegórico para los demás, como los mandalas son alegóricos para los demás.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 18. *Rayuela. Op. cit.*, p. 82.

llama casa, como decía el de Duino. Perico, hay que mostrar, no explicar. Pinto, ergo soy.

—¿Mostrar qué? —dijo Perico Romero.

—Las únicas justificaciones de que estemos vivos.

—Este animal cree que no hay más sentido que la vista y sus consecuencias —dijo Perico.

—La pintura es otra cosa que un producto visual — dijo Etienne—. Yo pinto con todo el cuerpo, en ese sentido no soy tan diferente de tu Cervantes o tu Tirso de no sé cuánto. Lo que me revienta es la manía de las explicaciones, el Logos entendido exclusivamente como verbo.

(Cortázar: 2004, C. 9, pp. 44-45)

En todo caso, el capítulo 116 de *Rayuela* se convierte en esa *clave* explícita que confirma esta entrega de las llaves de Morelli a Oliveira y a Etienne, como un manifiesto poético. El capítulo 116 reconoce en los recursos de la pintura, la *eficacia incantatoria*¹⁷⁴⁸ que hace posible que la escritura deje de lado las *psicologías* y las *técnicas puramente descriptivas*¹⁷⁴⁹ y se convierta en “una resta implacable”¹⁷⁵⁰ que concentra lo que narra en una serie de imágenes que fragmentariamente buscan *presentar la realidad que cuentan en su inmediatez vivencial*¹⁷⁵¹ y que guardan como *sentido* último provocar una *antropofanía*:

Morelli añade: “Acostumbrarse a emplear la expresión figura en vez de imagen, para evitar confusiones. Sí, todo coincide.

¹⁷⁴⁸ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op. cit.*, p. 98.

¹⁷⁴⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Op.cit.*, p. 503.

¹⁷⁵⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 137. *Op.cit.*, p. 553.

¹⁷⁵¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, p. 413.

Pero no se trata de una vuelta a la Edad Media ni cosa parecida. Error de postular un tiempo histórico absoluto: Hay tiempos diferentes aunque paralelos. En ese sentido, uno de los tiempos de la llamada Edad Media puede coincidir con uno de los tiempos de la llamada Edad Moderna. Y ese es el tiempo percibido y habitado por los pintores y escritores que rehúsan apoyarse en la circunstancia, ser “modernos” en el sentido en que lo entienden los contemporáneos, lo que no significa que opten por ser anacrónicos; sencillamente están al margen del tiempo superficial de su época, y desde ese otro tiempo donde todo accede a la condición de figura, donde todo vale como signo y no como tema de descripción, intentan una obra que puede parecer ajena o antagónica a su tiempo y a su historia circundantes, y que sin embargo los incluye, los explica, y en últimos término los orienta hacia una trascendencia en cuyo término está esperando el hombre.

(Cortázar: 2004, C. 116, p. 505)

*

El capítulo 4 de *Rayuela* presenta las alianzas y complicidades que componen la Maga junto con Oliveira y Etienne. De hecho da cuenta que es la Maga quien hace que se conozcan¹⁷⁵² . :

¹⁷⁵² Oliveira ya conocía a Perico y a Ronald. La Maga le presentó a Etienne y Etienne les hizo conocer a Gregorovius; el Club de la Serpiente se fue formando en las noches de Saint-Germain-des-Prés. Todo el mundo aceptaba en seguida a la Maga como una presencia inevitable y natural, aunque se irritaran de tener que explicarle casi todo lo que se estaba hablando. [...] Dentro del grupo la Maga funcionaba muy mal, Oliveira se daba cuenta que prefería ver por separado a todos los del Club, irse por la calle con Etienne o con Babs, meterlos en su mundo sin pretender nunca meterlos en su mundo pero metiéndolos porque era gente que no estaba esperando otra cosa que salirse del recorrido ordinario de los autobuses y la

—No aprendas datos idiotas —le aconsejaba—. Por qué te vas a poner anteojos si no los necesitás.

La Maga desconfiaba un poco. Admiraba terriblemente a Oliveira y a Etienne, capaces de discutir tres horas sin parar. En torno a Etienne y Oliveira había como un círculo de tiza, ella quería entrar en el círculo, comprender por qué el principio de indeterminación era tan importante en la literatura, por qué Morelli, del que tanto hablaban, al que tanto admiraban, pretendía hacer de su libro una bola de cristal donde el micro y el macrocosmo se unieran en una visión aniquilante.

(Cortázar: 2004, C. 4, p. 33)

Es que la Maga quiere entrar en ese mundo que los otros resuelven dialécticamente sin saber que ella transita en ese mundo de manera natural¹⁷⁵³. A su modo, la Maga también participa de los milagros cotidianos que asombran a Etienne y a Oliveira, *el juntador de hojas secas*¹⁷⁵⁴ del capítulo 84: son esos *gestos*¹⁷⁵⁵ de los tres ante la *vivencia*

historia, y así de una manera o de otra todos los del Club le estaban agradecidos a la Maga aunque la cubrieran de insultos a la menor ocasión.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 4. *Op.cit.*, p. 31.

¹⁷⁵³ *Solamente Oliveira se daba cuenta que la Maga se asomaba a cada rato a esa grandes terrazas sin tiempo que todos ellos buscaban dialécticamente.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 4. *Op.cit.*, p. 33.

Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina. [...] Ah, dejame entrar, dejame ver algún día como ven tus ojos.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 21. *Op.cit.*, p. 106.

El capítulo 142 cuya singular composición ya la he expuesto, es también un “retrato hablado” de los modos de ser de y de hacer de la Maga que trazan Ronald y Etienne.

¹⁷⁵⁴ Después de mostrar el *límite* del mundo de Ossip y del de Etienne con el ejemplo de la de hoja en la pantalla de la lámpara. Oliveira se dice: *Una misma situación y dos versiones... Me quedo pensando en todas las hojas que no veré yo, el juntador de*

de las cosas lo que los une más que a ningún miembro del grupo del Club¹⁷⁵⁶. El capítulo 141 concentra en su brevedad una de las reuniones del Club en la que se discute la obra de Morelli¹⁷⁵⁷. Pero en realidad el capítulo sitúa su atención sólo en las discusiones de Oliveira y de Etienne, a las que se une la presencia *felina* de la Maga:

A lo largo de discusiones manchadas de calvados y tabaco, Etienne y Oliveira se habían preguntado por qué odiaba Morelli la literatura, y por qué la odiaba desde la literatura misma en vez de repetir el Exeunt de Rimbaud [...].

Las discusiones más feroces de Oliveira y Etienne se armaban a esta altura de su esperanza, porque tenían el pavor de estarse equivocando, de ser un par de perfectos cretinos empecinados en creer que no se puede levantar la torre de Babel para que al final no sirva de nada. [...] Era duro renunciar a creer que una flor puede ser hermosa para la

hojas secas, en tanta cosa que habrá en el aire y que no ven estos ojos, pobres murciélagos de novelas y cines y flores disecadas.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 84. *Op.cit.*, p. 421.

¹⁷⁵⁵ *Sólo en sueños, en la poesía, en el juego —encender una vela, andar con ella por el corredor— nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 105. *Op.cit.*, p. 481-482.

¹⁷⁵⁶ *La Maga se ponía triste, juntaba una hojita al borde de la vereda y hablaba con ella un rato, se la paseaba por la palma de la mano, la acostaba de espaldas o boca abajo, la peinaba, terminaba por quitarle la pulpa y dejar al descubierto las nervaduras, un delicado fantasma verde se iba dibujando contra su piel. Etienne se la arrebató con un movimiento brusco y la ponía contra la luz. Por cosas así la admiraban, un poco avergonzados de haber sido brutos con ella, y la Maga aprovechaba para pedir otro medio litro y si era posible algunas papas fritas.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 4. *Op.cit.*, pp. 33-34.

¹⁷⁵⁷ *No llevaba muchas páginas darse cuenta de que Morelli apuntaba a otra cosa. [...] Y esto que desesperaba a Perico Romero, hombre necesitado de certezas, hacía temblar de delicia a Oliveira, exaltaba la imaginación de Etienne, de Wong y de Ronald, y obligaba a la Maga a bailar descalza con un alcaucil en cada mano.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 141. *Op.cit.*, p. 561.

nada¹⁷⁵⁸; era amargo aceptar que se puede bailar en la oscuridad.

(Cortázar: 2004, C. 141, pp. 561-562)

En suma, cuando Etienne, la Maga y Oliveira están juntos componen esa figura que la Maga *siente* en el capítulo 4¹⁷⁵⁹: entre ella y los dos hay una especie de *círculo de tiza* que los *diferencia*¹⁷⁶⁰. De modo que el mundo de la Maga con referencia al mundo que comparten Oliveira y Etienne, *son dos cosas que se parecen desde sus diferencias*¹⁷⁶¹. En Etienne, la Maga y Oliveira también se cumple la *dirección analógica* que conjuga a los otros tres, a Oliveira, a Talita y a Traveler. El cierre del capítulo 141 *muestra* de manera contundente lo que en el capítulo 142 Etienne declara a propósito de la Maga: *Confundía saber con entender. La pobre entendía tan bien muchas cosas que ignorábamos a fuerza de saberlas*¹⁷⁶². Entonces ese ensimismamiento felino de la Maga es como ese “*respirar París*”¹⁷⁶³ que busca incansablemente Oliveira y es también como esa lucha de Etienne, vista líneas arriba, por mostrar otro sentido del *logos*¹⁷⁶⁴:

¹⁷⁵⁸ Cfr. Julio Cortázar. (1994). “Una flor amarilla” en: *Cuentos completos/I*. México: Editorial Alfaguara. Prólogo de Mario Vargas Llosa. pp. 336-337.

¹⁷⁵⁹ El posicionamiento de la Maga también queda explícito en los capítulos ya mencionados de su conversación a solas con Gregorovius. Me refiero a la serie narrativa que componen los capítulos 23 a inicios del 28 de la lectura lineal. Precisamente el capítulo 141, tema presente de análisis, se sitúa en la lectura alterna dentro de esta serie.

¹⁷⁶⁰ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 41. *Op.cit.*, pp. 267-268.

¹⁷⁶¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 41. *Op.cit.*, p. 267.

¹⁷⁶² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 142. *Op.cit.*, p. 563.

¹⁷⁶³ *París es un centro, enténdes, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse. Entonces un cogito que sea como respirar París, entrar en él dejándolo entrar, neuma y no logos.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93. *Rayuela. Op. cit.*, p. 446.

¹⁷⁶⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 9. *Rayuela. Op. cit.*, p. 45.

Así avanzaban por las páginas, maldiciendo y fascinados, y la Maga terminaba siempre por enrocarse como un gato en un sillón, cansada de incertidumbres, mirando cómo amanecía sobre los techos de pizarra, a través de todo ese humo que podía haber entre unos ojos y una ventana cerrada y una noche ardorosamente inútil.

(Cortázar: 2004, C. 141, p. 562)

Finalmente me parece que en la siguiente confesión que le hace Etienne a Ronald en el capítulo 142, dentro del ámbito de su propia experiencia poética de la pintura, Etienne resume el sentido de una *entrevisión* en la que precisamente se conjuga ese *cogito* con un *logos* otro, es decir con un *neuma* que le posibilita *pensar*¹⁷⁶⁵ sintiendo las cosas. En resumen, esta es una verdadera muestra de la *poética existencial* de Cortázar que en las siguientes líneas Etienne encarna:

Me ha llevado la vida juntar las dos manos, la izquierda con su corazón, la derecha con su pincel y su escuadra. Al principio era de los que miraban a Rafael pensando en Perugino, saltando como una langosta sobre Leo Battista Alberti, conectando, soldando, Pico por aquí, Lorenzo Valla por acá, pero fijate, Burckhardt dice, Berenson niega, Argan cree, esos azules son sieneses, esos paños vienen de Masaccio. No me acuerdo cuándo, fue en Roma, en la galería Barberini, estaba analizando un Andrea del Sarto, lo que se dice analizar, y en una de esas lo vi. No me pidas que explique nada. Lo vi (y no todo el cuadro, apenas un detalle del fondo, una figurita en el

¹⁷⁶⁵ *Pensar, es decir sentir, situarse y confrontarse.*
Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 446.

camino). Se me saltaron las lágrimas, es todo lo que te puedo decir.

(Cortázar: 2004, C. 142, p. 564)

Incluso trazada esta postura poética existencial de Etienne hacia la pintura y desde la pintura, Julio Cortázar como Morelli, hace dudar a sus personajes¹⁷⁶⁶. Cuando González Bermejo le plantea a Cortázar la *paradoja* de *Rayuela* de dinamitar “unos valores, una cultura” a través del *lenguaje* y determinadas *formas narrativas* que “quíerese o no” son también las propias, Cortázar le concede la razón señalando:

Siempre supe perfectamente bien eso. Por eso Rayuela está construida sobre diferentes plataformas, aunque eso no se vea siempre con claridad en el libro.

Hay por un lado —y eso es a lo que se refiere usted ahora— esa tentativa de dinamitar la razón excesivamente intelectual o intelectualizada, pero hay además en Rayuela, la tentativa de hacer volar en pedazos el instrumento mismo de la razón, que es el lenguaje; de buscar un lenguaje nuevo. [...]

De manera que no crea usted que no tenía plena conciencia de que estaba combatiendo a un enemigo con sus propias armas. Pero es que el escritor no tiene otras.

(González Bermejo: 1978, pp. 63-64)

¹⁷⁶⁶ Precisamente el capítulo 99 inicia con un comentario de Etienne sobre los manuscritos de Morelli que abordan la desconfianza al lenguaje:

—No es la primera vez que alude al empobrecimiento del lenguaje —dijo Etienne—. Podría citar varios momentos en que los personajes desconfían de sí mismos en la medida en que se sienten como dibujados por su pensamiento y su discurso, y temen que el dibujo sea engañoso.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 99. *Op. cit.*, p. 460.

De ahí que en el capítulo 99 Oliveira resuma este *combate* con y contra el *lenguaje* en la escritura de Morelli, y dé cuenta de sus diversas tentativas de escritura en varios de los ejemplos que Etienne y Oliveira revisan en el capítulo 141¹⁷⁶⁷ y que aluden en sí, a los capítulos singulares de *Rayuela* que he presentado a lo largo de esta investigación, y en específico en el presente capítulo y en el anterior:

—Sí, pero ese combate se cumple en varios planos —dijo Oliveira saliendo de un largo mutismo—. En lo que acabas de leernos está bien claro que Morelli condena en el lenguaje el reflejo de una óptica y de un Organum falsos o incompletos, que nos enmascaran la realidad, la humanidad. A él en el fondo no le importa demasiado el lenguaje, salvo en el plano estético. Pero esa referencia al ethos es inequívoca. Morelli entiende que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acaba por suscitar al lector-hembra, al tipo 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.

(Cortázar: 2004, C. 99, p. 460)

El capítulo 138 además, Oliveira plantea un razonamiento sobre estas *cuestiones morales* pero a su vez externa un juicio de la misma naturaleza moral hacia la Maga y Etienne:

Quiero también que le sirva para algo a la Maga, que jamás ha sido capaz de entender las cuestiones morales (como Etienne, pero de una manera menos egoísta; simplemente porque sólo cree en la responsabilidad en presente, en el

¹⁷⁶⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 141. *Op.cit.*, pp. 561-562.

momento mismo en que hay que ser bueno, o noble; en el fondo por razones tan hedónicas y egoístas como las de Etienne).

(Cortázar: 2004, C. 138, p. 555)

Este sintético planteamiento del *ethos* de Etienne hecho por Oliveira guarda su antecedente en uno de los *Capítulos no incluidos en Rayuela*¹⁷⁶⁸. Me refiero al tercero de los cuatro capítulos que en 1983 Ana María Barrenechea y Cortázar publican junto con el *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*¹⁷⁶⁹ y que a raíz de la anotación superior que Cortázar hace al margen derecho, este capítulo no incluido en *Rayuela* se conoce también como “MAGA II”. En suma, el siguiente pasaje también refleja esa complementación que ambos, Oliveira y Etienne, encuentran en la fraterna armonía de una amistad que se atreve a poner en *crisis* al otro precisamente porque se *confía* en él:

A las seis y media llega Etienne. Le doy la sorpresa de encontrar su dibujo enmarcado, en la pared que recibe la mejor luz. Disimula su contento, el muy sibilino, pero se interesa demasiado por saber si he escrito algún poema en los últimos

¹⁷⁶⁸ Cfr. el apartado “La noción de “*imago mundis*” en la edición crítica, en obras completas y en la edición anotada de *Rayuela*” en el que dedico un apartado especial y describo la naturaleza de dichos *Capítulos no incluidos en Rayuela*.

¹⁷⁶⁹ Cfr. Julio Cortázar y Ana María Barrenechea. (1983). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Argentina: Editorial Sudamericana. Edición de Ana María Barrenechea. pp. 273-278.

Debido al problema de estandarización de los títulos que Barrenechea les da a esta serie de capítulos en el “estudio preliminar” de su edición y luego la falta de uniformidad de cómo aparecen en el índice, opto por mencionarlo tal y como aparece en la página facsimilar, criterio, que como ya he dicho en otra parte de esta investigación, es por le que optan la edición crítica de Archivos y la edición de Galaxia Gutenberg. En el “estudio preliminar” de Barrenechea lo titula como “Crítica al lenguaje de la narrativa en español, representada por Perico Romero” y en el índice se titula “Crítica al lenguaje de cierta narrativa española”.

Julio Cortázar. (1992). “3. Maga II”. en: “Capítulo no incluidos en *Rayuela*” Capítulos publicados en el *Cuaderno de Bitácora*. en: Cortázar, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.*, pp.523-528.

tiempos. Es idiota esa manera de pagar una gentileza; si no me gustara su dibujo, ya lo habría metido debajo de la cama. Nos ponemos a discutir de lo de siempre, Etienne parte de la pintura y se detiene en ella, aunque esté hablando del canal de Suez o de la leucemia de su tía abuela. Me hace acordar de Conti, que jugaba al ajedrez en el bar Electra, cuando éramos estudiantes¹⁷⁷⁰. En Conti, como ahora en Etienne, se adivinaba el miedo detrás de esas murallas tan prolijamente tendidas. Etienne no ignora algunas de las cosas que ocurren en el mundo, en la calle donde vive, en el piso bajo de su casa. Pero las aparta, las excluye de la zona iluminada de su cada día, las aniquila en el acto mismo de registrarlas. No se lo perdono, aunque sé muy bien los resultados que logra, por ejemplo el espléndido dibujo que me ha regalado. Etienne es como un tigre: una proyección total hacia la garra. Cae sobre lo que pinta como si fuera una presa.

(Cortázar: 1992, p. 523)

El capítulo 138 posee una naturaleza singular dentro de *Rayuela* no por poseer una estructura experimental de escritura, sino por la *situación*

¹⁷⁷⁰ La cita continúa del modo siguiente:

Se ponía a la defensiva desde el primer movimiento; pero no era exactamente eso, lo que hacía Conti era armarse un sistema que incluía el ataque y la defensa pero sin salir de límites lo más cerrados posibles (como Sabino Bilanzone en el boxeo, por citar otro caso ilustre).

Hay que anotar cómo aquí, además del ajedrez, Cortázar conjunta también la imagen del *box* como una estrategia concomitante con el acto de la escritura o de la música de jazz que explicita a lo largo de *La vuelta al día en ochenta mundos* y que se encarna, como ya hemos visto, en el título de *Último Round*.

Julio Cortázar. (1986). "Así se empieza" en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. *Op. cit.*, p. 9.

que narra y su *situación* dentro de la lectura alterna de *Rayuela*. En cierto modo es concomitante con el capítulo 143. Pero ambos los son precisamente *desde sus diferencias*¹⁷⁷¹.

El capítulo 138 se sitúa dentro del orden de lectura alterna, en el lado de Buenos Aires, pero los hechos narrativos que relata sólo parecen situarse en París en la medida que el capítulo narra historias que se cuentan la Maga y Oliveira cuando tienen la *mufa de París*¹⁷⁷² y entonces, para sacársela, se dedican a *profanar*¹⁷⁷³ sus *recuerdos*. Pero precisamente las historias de familia que se cuentan, son memorias australes, de tíos de Oliveira o de la madre de la Maga¹⁷⁷⁴. En suma, el capítulo 138 guarda un aire de tiempo retenido al que cada uno de ellos vuelve, pero en donde muchas ocasiones la Maga se queda atrapada en ese tiempo ido, precisamente porque a diferencia de Oliveira no guarda un distanciamiento narrativo y en verdad vuelve a *sentir* lo que *cuenta*¹⁷⁷⁵.

¹⁷⁷¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 41. *Op.cit.*, p. 267.

¹⁷⁷² En lunfardo, “sacarse la mufa” es quitarse el malhumor.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 138. *Op.cit.*, p. 554.

¹⁷⁷³ El capítulo 138 da inicio del modo que sigue:

A la Maga y a mí nos ocurre a veces profanar nuestros recuerdos. Depende de tan poco, el malhumor de una tarde, la angustia de lo que puede ocurrir si empezamos a mirarnos a los ojos. Poco a poco, al azar de un diálogo que es como un trapo en jirones, empezamos a acordarnos.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 138. *Op.cit.*, p. 554.

¹⁷⁷⁴ *La Maga me mira perpleja, temiendo que me burle de ella. Tengo que insistir, explicarle por qué quiero tanto a mis tíos, por qué sólo a veces, cuando estamos hartos de la calle o del tiempo, me ocurre sacarles los trapos a la sombra y pisotear los recuerdos que todavía me quedan de ellos. Entonces la Maga se anima un poco y empieza a hablarme mal de su madre, a la que quiere y detesta en proporciones dependientes del momento.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 138. *Op.cit.*, p. 555.

¹⁷⁷⁵ *Lo malo es que la Maga no puede seguir mucho rato, en seguida se larga a llorar, esconde la cara contra mí, se acongoja a un punto increíble, hay que preparar té, olvidarse de todo, irse por ahí o hacer el amor, sin tíos ni la madre hacer el amor, casi siempre eso, dormir, pero casi siempre eso.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 138. *Op.cit.*, p. 556.

El capítulo 138 presenta una excelente *muestra* de narración que opera por *desplazamiento analógico*. Me refiero a cuando Oliveira comenta su asombro de cómo la Maga es capaz de contar una misma historia extrapolando¹⁷⁷⁶ las posibilidades de su *sentido* narrativo:

A veces me aterriza cómo puede volver a referirse a un episodio de infancia que otras veces me ha contado riéndose como si fuera muy gracioso, y que de golpe es un nudo siniestro, una especie de pantano de sanguijuelas y garrapatas que se persiguen y se chupan¹⁷⁷⁷.

(Cortázar: 2004, C. 138, pp. 555-556)

El capítulo 143 se sitúa dentro del orden de lectura, en el lado de París, pero los hechos narrativos que *cuenta* son del lado de Buenos Aires. Con excepción de algunos comentarios aislados o de memorias dispersas de Oliveira (por ejemplo en el capítulo 4 ó 18 menciona a Traveler y a Gekrepten o se alude a su vida en Buenos Aires) el capítulo 143 *presenta* la primera aparición de Traveler y de Talita en *Rayuela*. El efecto logrado del capítulo 143 es de una deslumbrante simultaneidad: se sitúa en torno de la serie de los capítulos de la visita de Oliveira y de Etienne al hospital para acompañar a Morelli, y de la serie de capítulos que narran las vivencias de Oliveira al lado de Pola.

¹⁷⁷⁶ *Todo podía ser significativo siempre que se lo extrapolara.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 48. *Op.cit.*, p. 306.

¹⁷⁷⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 138. *Op.cit.*, p. 556.

El capítulo 143¹⁷⁷⁸ narra los ritos de pareja de Traveler y de Talita. El capítulo se centra en los *sueños de la noche*¹⁷⁷⁹ que en medio de la duermevela ambos se cuentan. Todo el texto apela a *todas las analogías posibles*¹⁷⁸⁰ y entonces entabla una *tensión* discursiva entre el juego y el deseo de Traveler de alguna vez estar o soñar con encontrarse dentro del mismo sueño de Talita, y a su vez, entabla una *tensión* discursiva mediante imágenes que delatan la *barrera infranqueable [...] que ni el amor podía salvar*¹⁷⁸¹ y que en realidad existe entre el *mundo personal*¹⁷⁸² de dos seres distintos. Entonces el capítulo 143 hace uso de expresiones que conjugan esta doble *tensión* en espléndidas analogías del modo que sigue: “*todavía en la duermevela, [...] se contaban fielmente los sueños de la noche*”¹⁷⁸³; o cuando Traveler se cuestiona, “*¿Cómo era posible que la compañía diurna desembocara inevitablemente en ese divorcio, esa soledad inadmisibile del soñante*”¹⁷⁸⁴; o el cierre del capítulo señala “*Traveler siguió confiando y esperando menos. Los sueños volvieron, cada uno por su lado*”¹⁷⁸⁵.

A su modo, el capítulo 143 también es concomitante con el tema del *sueño* y de la *vigilia* que plantea Oliveira en el relato del *verdadero sueño*¹⁷⁸⁶ que cuenta el capítulo 123 de *Rayuela* y con el

¹⁷⁷⁸ En el capítulo anterior le dedico especial atención.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 143. *Op.cit.*, pp. 566-568.

¹⁷⁷⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 143. *Op.cit.*, p. 566.

¹⁷⁸⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 143. *Op.cit.*, p. 567.

¹⁷⁸¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 143. *Op.cit.*, p. 567.

¹⁷⁸² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 97. *Op.cit.*, p. 456.

¹⁷⁸³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 143. *Op.cit.*, p. 566.

¹⁷⁸⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 143. *Op.cit.*, p. 567.

¹⁷⁸⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 143. *Op.cit.*, p. 567.

¹⁷⁸⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 123. *Op.cit.*, p. 514.

manifiesto fenómeno de la simultaneidad mediante la que dicho capítulo está planteado.

El efecto de simultaneidad del capítulo 143, puesto en relación con el resto de los otros capítulos de la serie de Oliveira, Etienne y Morelli, y la serie de Oliveira y Pola, quizá haya sido el resultado final de la *tentativa* que Cortázar plantea en la página 112 del *Cuaderno de bitácora de Rayuela* y que luego en la propia *Rayuela* no lleva a cabo: *Escena de los hilos (París /B. A. simultáneamente)*¹⁷⁸⁷. Ahí Cortázar apela explícitamente a la simultaneidad como recurso de escritura. Y añade: *Mandala / No me puedo salvar (?) solo / No me puedo salvar sin que se salven los otros.*¹⁷⁸⁸ Asimismo, en la página 112 del

¹⁷⁸⁷ Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela. Op. cit.*, p. 499.

¹⁷⁸⁸ Las diagonales son mías, en la página 112 del *Cuaderno* hay cambio de renglón en cada nota. Además en la edición facsimilar del *Cuaderno* —me refiero a la edición de Sudamericana— la interrogativa está agregada posteriormente a un costado de la página y unida por una línea.

Asimismo hay que agregar que en la página 108 del *Cuaderno* anota lo que sigue, pero al final, agrega a un costado una nota que lo niega:

Ojo!

La escena de los hilos debe corresponder al manicomio, pero se la colocará, [en el orden corrido] en París. Ergo reescribirla teniendo eso en cuenta; o sea que es puente entre los dos periodos.

*No creo.**

*El subrayado viene en el original, de hecho la frase: *escena de los hilos* está cerrada en un rectángulo y la frase *No creo*, viene al margen y con otra tinta.

Cuando Cortázar menciona *la escena de los hilos* en la página 108 del *Cuaderno* se refiere al “capítulo suprimido (el 126)” o “la araña”, capítulo inédito hasta 1973 y que Cortázar lo da a publicar a la *Revista iberoamericana* dirigida por Alfredo Roggiano y así celebrar los diez años de *Rayuela*. La situación narrativa de este capítulo Cortázar la sitúa en Buenos Aires. A decir verdad la situación se desarrolla en un espacio neutral de una habitación, pero originariamente, los personajes de este capítulo suprimido eran Talita y Traveler. Y cuando menciona el *manicomio*, se refiere al capítulo 56, donde también toda la escena de Oliveira se desarrolla en la habitación que llena de piolines, palanganas con agua y rulemanes.

Julio Cortázar y Ana María Barrenechea. (1983). “Página 108” en: *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Argentina: Editorial Sudamericana. Edición de Ana María Barrenechea. p. 230.

Cfr. Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela. Op. cit.*, pp. 498-499.

Cuaderno aparece el esbozo de los prolegómenos de la crisis de Oliveira en el manicomio al lado de Traveler y de Talita. Se traza además el bosquejo de lo que luego es parcialmente, el capítulo 125 y el capítulo 48 de *Rayuela*: me refiero al pasaje de Oliveira por el puente de la Avenida San Martín del capítulo 125 o a la *entrevisión* que tiene de la Maga y que luego Oliveira condensa en la *presencia* de Talita en el capítulo 48. Ambas situaciones que luego serán narradas por Talita a Traveler en el capítulo 55 (de la lectura lineal) o en el capítulo 133 (de la lectura alterna) de *Rayuela*. Pero además, en la página 112¹⁷⁸⁹ del *Cuaderno de bitácora de Rayuela* está también el esquema de otro capítulo no incluido en *Rayuela* y conocido como “No todo el mundo...”¹⁷⁹⁰. Este capítulo también se sitúa en el *pasaje* de Oliveira por el puente de la Avenida San Martín, pero en este capítulo se especifica cómo en esa *zona* se sitúa una *mueblada*:

No todo el mundo conoce el puente de San Martín, no todo han estado ahí. Los que lo cruzaron en tranvía no lo conocen [...], los que lo cruzan en taxi no lo conocen. Tu n’as rien vu d’Hiroshima. Los que van con una mujer a la mueblada al lado del puente puede que ya lo conozcan un poco, porque es un sitio para caminarlo con mujeres, para andar por las calles laterales mientras el lomo del puente va subiendo más y más como un deseo de piedra y asfalto. Y por debajo de la panza del dinosaurio resbalan aullando los trenes del Pacífico, todo el vino de Mendoza y de San Juan pasa por debajo de la panza del

Cfr. Julio Cortázar. (1992). “Página 51” y “Página 112” en: *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 479 y p. 499.

Cfr. Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 498-499.

¹⁷⁸⁹ Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 499.

¹⁷⁹⁰ Julio Cortázar. (1992). “No todo el mundo...” en: *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 529-530.

puente, y al lado del río de vino hacen el amor hombres y mujeres en una amueblada de persianas tan cerradas como el lomo del puente, como las caras de los que miran desde la ventanilla del 86 que sube chirriando, y nadie sabe nada del puente, del vino y del amor, en esa zona de piedra y de trenes nadie sabe nada de Hiroshima ni del puente.

(Cortázar: 1992, p. 529)

Me parece indicativo que en la página 108 del *Cuaderno* sea donde Cortázar anota la cita de Georges Bataille, *Il souffrait d'avoir introduit des figures décharnées, qui se déplaçaient dans un monde dément, qui jamais ne pourraient convaincre*, que constituye uno de los pilares fundamentales del capítulo 116 de *Rayuela*, y en donde como he expuesto, Cortázar sienta las bases para una poética de la imagen que sitúa en la noción de *figura*, su *eje arquitectónico*¹⁷⁹¹.

En todo caso, estas páginas del *Cuaderno de bitácora de Rayuela* bosquejan las situaciones cruciales con las que Cortázar resuelve el *sentido* de los capítulos finales que desembocan en la última noche de Oliveira, Talita y Traveler en el manicomio.

De ahí que en la página 113 del *Cuaderno de bitácora de Rayuela* Cortázar se pregunta: *¿Puede llegarse a los valores desde los disvalores? La extrapolación.*¹⁷⁹² Y en la parte final de la misma página

¹⁷⁹¹ Cfr. Julio Cortázar. (1996). "Analogía" en: *Imagen de John Keats*. México: Ed. Alfaguara. p. 515.

¹⁷⁹² Julio Cortázar. (1983). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Op. cit. p. 235.
En esta ocasión opto por citar de esta edición, en la medida que en la *edición crítica* hay un error de transcripción y superponen después de la pregunta la siguiente anotación: *Discusión de los granos. (Argentina!)*, que aparece en el texto en el original pero mucho después, en la parte media del texto.
Cfr. Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Op. cit., p. 499.

anota algunas reflexiones de Oliveira que luego están contenidas en el capítulo 48 de *Rayuela*: *Oliveira comprende ahora (pero no puede hacer nada) por qué ha perturbado las vidas de Traveler y Talita. Vuelve a la clínica caminando, preguntándose qué le queda por hacer.*¹⁷⁹³

*

El capítulo 48 adopta gradualmente la forma de una especie de monólogo de Oliveira. Me parece que el capítulo 48 es uno de los capítulos más complejos de *Rayuela* porque en su situación narrativa precede en cierto modo a la *crisis* final de la noche del manicomio pero visto en el conjunto integral de *Rayuela* el capítulo 48 genera una *tensión* vital distinta incluso del *cinismo* de Oliveira en el temprano capítulo 78.

El capítulo 48 narra la *entrevisión* que padece Oliveira de la Maga en la proa del barco, luego de haberla buscado aparentemente por Montevideo. Relata además el primer encuentro con Talita cuando Traveler, ella y el gato calculista lo van a recibir en el puerto. En ese momento es cuando Oliveira prelude la *confusión* postrera de Talita con la Maga¹⁷⁹⁴. Asimismo, el capítulo apronta parcamente su vida junto a Gekrepten, Oliveira funde memorias de la noche bajo la lluvia y junto a Berthe Trépat. Es decir, como he comentado, el capítulo se

¹⁷⁹³ Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Op. cit. p. 500.

¹⁷⁹⁴ Cuando Traveler le presentó a Talita en el puerto, tan ridícula con ese gato en la canasta y un aire entre amable y Alida Valli, volvió a sentir que ciertas remotas semejanzas condensaban bruscamente un falso parecido total, como si de su memoria aparentemente tan bien compartimentada se arrancara de golpe un ectoplasma capaz de habitar y completar otro cuerpo y otra cara, de mirarlo desde fuera con una mirada que él había creído reservada para siempre a los recuerdos.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 48. *Rayuela*. Op. cit., p. 303.

convierte en una especie de monólogo sobre el *amor* y sobre la *piedad*. El capítulo termina con la decisión vital que adopta Oliveira y que explícitamente plantea:

Saberse enamorado de la Maga no era un fracaso. [...] Tal vez el amor fuera el enriquecimiento más alto, un dador de ser; pero sólo malográndolo se podía evitar su efecto bumerang. [...] Matar el objeto amado [...], así la Maga dejaría de ser un objeto perdido para volverse la imagen de una posible reunión —pero no ya con ella sino más acá o más allá de ella; por ella, pero no ella—. Y Manú, y el circo, [...], todo podía ser significativo siempre que se lo extrapolara, hievable hextrapolación a la hora metafísica. [...] Era como con Talita, más vueltas le daba, peor. Esa mujer estaba empezando a sufrir por culpa de él, no por nada grave, solamente que él estaba ahí y todo parecía cambiar entre Talita y Traveler.

(Cortázar: 2004, C. 48, pp. 304-306)

Es como si el capítulo 48 en cierto modo revistiera el *sentido* que acota el capítulo 79, señalando que *al margen de un acaecer trivial presentimos una carga más grave* y que me parece, el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* pone en evidencia¹⁷⁹⁵. Sobre todo con una inédita acotación que cuestiona la naturaleza presencial de la Maga. Por ejemplo, en la página 52 del *Cuaderno*, Cortázar anota para luego

¹⁷⁹⁵ En la página 52 del *Cuaderno* Cortázar anota:
/ Oliveira decide inventar a la Maga para dar celos a Talita /
Cfr. también páginas 110, 112, 121, 123 y 125, sobre todo en esta última página, aquí un fragmento:
Quizá nunca hubo Maga y solamente Talita.
Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. en: *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.* p. 479.

tachar: *Oliveira decide inventar a la Maga para dar celos a Talita*¹⁷⁹⁶. Luego agrega en la página 110: *Talita empieza a crecer. /Salta en un pie (¿Alice?)/ Talita en el circo. Monólogo de Talita*¹⁷⁹⁷. En la página 112 (que ya he referido en otra parte de este capítulo respecto al pasaje del manicomio, al capítulo 125 y a la noción de antropofanía), también se lee: *Talita ya sabe de la Maga. Talita acepta la idea de que quizá la Maga se dé en ella*¹⁷⁹⁸. En la página 121 están desglosadas las situaciones principales del diálogo de Traveler y Oliveira, y luego de la escena de Oliveira viéndolos a todos en el patio desde la ventana de su habitación sitiada por hilos, palanganas de agua y rulemanes. Una frase del *Cuaderno* dice: *Piedad de Talita y de Traveler*¹⁷⁹⁹. Y en la página 123 se agrega:

Desesperación (¿piedad? ¿al fin?) de Oliveira.

Quiere por lo menos salvar el amor de Traveler por Talita.

Se hace el loco / La Maga se afirma.

¹⁷⁹⁶ Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. en: *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.* p. 479.

¹⁷⁹⁷ Las diagonales siguen el criterio de edición del *Cuaderno* en la edición crítica de *Rayuela*, indican en el original Cortázar tacha esa anotación. Vale aclarar que estas tachaduras unas veces son indicativas que el texto ya se incorporó en *Rayuela* y otras, es una supresión total. En el ejemplo anterior ese pasaje tachado corresponde al capítulo 54 y el monólogo, al capítulo 47 de *Rayuela*.

Me permito citar a renglón corrido, aunque en el original cada sentencia es a renglón aparte.

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. en: *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.* p. 498.

¹⁷⁹⁸ Además agrega:

Oliveira espera que Traveler lo mate.

Teoría del mandala.

Aclaración de roles: el hermano enfermo.

[...]

No me puedo salvar (?) solo.

No me puedo salvar sin que se salven los otros.

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. en: *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.* p. 499.

¹⁷⁹⁹ Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. en: *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.* p. 503.

Intervención eficazísima de Ovejero.

*Todo vuelve-al-orden*¹⁸⁰⁰.

(Cortázar: 1992, p. 523)

Finalmente en la página 125 del *Cuaderno* toda esta serie de situaciones narrativas Cortázar las transforma en una potencial serie de probabilidades del modo que sigue:

[...] Quizá lo que ocurre es otra cosa, que no vemos.

Quizá hay como un segundo acontecer por encima o a través de lo que pasa.

Quizá hay una duplicación de signo inverso (por eso el sentimiento de doppelgänger)

Quizá la Maga está ahí, entonces.

Quizá nunca hubo Maga y solamente Talita.

Quizá hubo solamente Pola, Lilith. [...]

(Cortázar: 1992, p. 523)

En suma, las páginas que he expuesto del *Cuaderno* cumplen en cierto modo también el sentido de la *morelliana* del capítulo 115¹⁸⁰¹. Es decir, las anotaciones de Cortázar en las páginas 52, 110, 112, 121, 123 y 125 del *Cuaderno* multiplican la interpretación de las *posibilidades*

¹⁸⁰⁰ La cita continúa del siguiente modo:

*Traveler y Talita se convencen de que Horacio está loco. Velarán por el hermano enfermo*¹⁸⁰⁰.

Ceremonias finales: Asignación de tareas:

1) Gekrepten traerá ropa y tortas

Traveler, una radio y libros

Talita baja a borrar la rayuela. Destroza el dibujo.

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. en: *Rayuela*. Edición Crítica. *Op. cit.* p. 505.

¹⁸⁰¹ Páginas más arriba he realizado una reflexión en la que pongo en relación el capítulo 115 de *Rayuela* con el capítulo suprimido de *Rayuela*.

*intersticiales*¹⁸⁰² de la *figura de los tres*, y de la percepción de Talita y de la Maga en *Rayuela para que en cada caso esa supuesta abstracción se resolviera obligadamente en una atribución hipotética*¹⁸⁰³.

Así pues, el sugerente triángulo amoroso¹⁸⁰⁴ que se origina entre Oliveira, Talita y Traveler asume en estas páginas comentadas del *Cuaderno de bitácora de Rayuela* otras posibilidades de su minuciosa cartografía.

Ahora bien, retomando el asunto de la *escena de los hilos*, en la versión definitiva de *Rayuela*, no acontece simultáneamente, de acuerdo con el “Tablero de dirección” del libro, en la parte de París y en la parte de Buenos Aires como Cortázar lo proyecta tentativamente en la página 112 y 108 del *Cuaderno de bitácora*; además hemos visto que en esta última página, luego agrega ese “*No creo*” que niega dicha tentativa. Además, la otra escena de los hilos, la ceremonia erótica de los amantes dentro de una habitación llena de hilos que van del cuerpo de la mujer a un punto de la misma Cortázar lo sustrae, y la convierte precisamente, en el capítulo suprimido (el 126) o “*La araña*”¹⁸⁰⁵ de *Rayuela*.

¹⁸⁰² Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo” *Op. cit.* p.25

¹⁸⁰³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 115. *Rayuela. Op. cit.*, p. 502.

¹⁸⁰⁴ En el apartado “Recurrencias endémicas” y en el capítulo anterior he abordado este tema.

¹⁸⁰⁵ Sobre este capítulo se ha hecho diversos abordamientos a lo largo de la presente investigación.

Cfr. Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). p. 387-398.

Asimismo, en este apunte de la página 112 de *Cuaderno* Cortázar pronostica la idea del relato “El otro cielo” —un *personaje que está en otro tiempo y espacio y rodeado de otras gentes*— pero en esta anotación, al igual que en la que aparece en la página 108 y 112, la tentativa es en *Rayuela* y también, como será en “El otro cielo”,

Haciendo un breve recuento, he dicho que el capítulo 138 es concomitante con el capítulo 143 a partir de *sus diferencias*¹⁸⁰⁶. En ambos una pareja se cuenta, una a la otra, historias. En el capítulo 143 son sueños. En el capítulo 138 son recuerdos. En ambos capítulos los personajes a partir de los cuales se narra la historia, Oliveira en el capítulo 138 y Traveler en el 143, asumen que dichas *vivencias* les son ajenas porque pertenecen respectivamente a la Maga o a Talita, y los alcanzan a través de la otra *distancia vertiginosa* que es en sí la conversión de dichos recuerdos o sueños en el lenguaje de cada día. Así, en el inicio del capítulo 143 se señala cómo Talita y Traveler *se esforzaban por traducir con palabras del mundo de fuera todo lo que habían vivido en las horas de tiniebla*¹⁸⁰⁷. O en el capítulo 138 Oliveira anota: *dos mundos distantes, ajenos, casi irreconciliables entran en nuestras palabras*¹⁸⁰⁸. En suma, ambos capítulos plantean el desafío que en sí implica alcanzar el mundo *del otro* a través del lenguaje. Desafío que Cortázar asume mediante la *tentativa* de una escritura que precisamente es una poética de la imagen “hecha con mundos”, es decir, una *imago mundis*.

Ahora bien, hace falta señalar que la *situación* dentro del “Tablero de dirección” del capítulo 143 y del capítulo 138 también es clave. El capítulo 143 aparece situado a escasos capítulos y después de la *crisis* del capítulo 28, es decir, de la noche de la muerte de

Cortázar proyecta la *tentativa* de *simultaneizar*, en este caso, la *escena de los hilos*, en París y en Buenos Aires.

Cfr. Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 498-499.

¹⁸⁰⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 41. *Op.cit.*, p. 267.

¹⁸⁰⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 143. *Op.cit.*, p. 566.

¹⁸⁰⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 138. *Op.cit.*, p. 554.

Rocamadour. Luego del capítulo 143 se sitúan de manera alternada la serie de capítulos de Oliveira, Etienne y Morelli, y la serie de Oliveira y Pola. Aunque cada uno de dichos capítulos posee su propia autonomía, me permito resaltar especialmente el capítulo 123 que en la dialéctica interna del mismo, cumple esa *agitación molecular* del *drama* que cada una de estas series narrativas a su vez condensa.

La *situación* del capítulo 138 dentro del “Tablero de dirección” es exactamente a la inversa de la del capítulo 143: así pues también *son dos cosas que se parecen desde sus diferencias*¹⁸⁰⁹. El capítulo 138 se sitúa antes, no después de la *crisis*, que en su caso de trata narrativamente de la *crisis* final de la noche de Oliveira, Talita y Traveler en el manicomio del capítulo 56 de *Rayuela*. Al capítulo 56 le sigue la serie de capítulos que conjuga una especie de polifonía y que precisamente, de acuerdo con el “Tablero de dirección”, dos de dichos capítulos, el capítulo 131 y el 58 hacen que el final de *Rayuela* “quede dando vueltas”¹⁸¹⁰ porque la orden de remisión de lectura del 131, envía al 58 y éste remite al anterior. Por su parte, al capítulo 138 le preceden de manera casi inmediata los capítulos 129 y 133 analizados en el capítulo anterior de esta investigación. Pero el capítulo que media entre el capítulo 138 y el capítulo 56, es el capítulo 127.

¹⁸⁰⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 41. *Op.cit.*, p. 267.

¹⁸¹⁰ En el capítulo anterior de la presente investigación abordo estos capítulos con mayor detalle.

Asimismo, en el apartado de “Recurrencias endémicas” he comentado cómo González Bermejo de manera puntual hace que el propio Cortázar explicite por qué siguiendo el “Tablero de dirección” de *Rayuela*, la *novela queda dando vueltas entre el capítulo 58 y 131*.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, p. 75.

El capítulo 127 es una poética de la mirada y en especial de las *señales* de los amantes. En otro apartado de esta investigación¹⁸¹¹ he comentado las aportaciones de Amorós y he distinguido de ellas, la que considera la más auténtica de Amorós¹⁸¹² y también de Bruno Berg¹⁸¹³ en la medida que escasa es la crítica que aborda las posibilidades narrativas del triángulo amoroso que motivan las *relaciones* que se originan entre *los tres*, Oliveira, Talita y Traveler.

De manera concreta, el capítulo 127 narra las reuniones que celebran los tres a la hora del mate y de la caña, teniendo como punto de encuentro para sus discusiones y sus juegos¹⁸¹⁴ la farmacia, que es el

¹⁸¹¹ Cfr. En el apartado de “Recurrencias endémicas” dedico un espacio especial al tema de los tres; a la preeminencia puesta por la crítica al lado de París; y el deseo de mi parte por resituar paralelamente, el lado de Buenos Aires, sobre todo porque es “Del lado de acá” donde acontece una verdadera *antropofanía* en *Rayuela*. Asimismo sugiero confrontar el apartado sobre los “Estudios críticos significativos acerca de la noción de figura, con mis posicionamientos personales”.

¹⁸¹² Hay que distinguir que Amorós pone de relieve la tensión narrativa que se genera “Del lado de acá”: el probable triángulo amoroso que se origina entre los tres, Oliveira, Talita y Traveler. Me parece que en esta observación que hace Amorós en el prefacio de su edición de *Rayuela* se encuentra su contribución más concreta y auténtica.

Andrés Amorós. “Introducción” en: Julio Cortázar. (2008). *Rayuela*. Op. cit., p. 65.

¹⁸¹³ El otro texto que singularmente se concentra en los tres pertenece a Walter Bruno Berg de la Universidad de Mannheim. Como el título de su estudio lo muestra, se centra en el capítulo 41 de *Rayuela*.

Walter Bruno Berg. (1985). “Juegos, dobles, y puentes (anotaciones al capítulo 41 de *Rayuela*)”. en: CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES. Université de Poitiers. *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. (1985). tomo II. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Espiral Hispano-americana. pp. 263-273.

¹⁸¹⁴ El capítulo 40, el 41 o el 46, por citar algunos, muestra los juegos que los tres, Oliveira, Talita y Traveler inventan o les gusta jugar, por ejemplo, *juegos con el cementerio* (así le llaman al diccionario); o el *desafío de las preguntas-balanza* que es otro juego que ellos inventan; también se alude a juegos con la baraja, por ejemplo, al *truco* o a la *escoba* de cartas. Por ejemplo aquí se agrega también el capítulo 50 y el 52.

En el capítulo 41 hay una excelente muestra del juego de *preguntas-balanza* cuando Talita y Oliveira por un momento se quedan solos y con ella en medio del tablón juegan un rato. Es precisamente en ese momento que Oliveira expone en

puesto de trabajo de Talita. A ellos se le une Remorino, uno de los enfermeros y entonces hablan sobre la escritura de Ceferino Piriz, de Morelli o de Roberto Arlt. El texto entabla una *tensión* narrativa mediante la correspondencia analógica que se genera entre el cruce de miradas de los tres¹⁸¹⁵ que es concomitante con las señales y gestos del *truco* —juego de cartas que utiliza la baraja española y que involucra además una serie de gestos con la cara y señas convenidas:

Y cada tanto les ocurría mirarse de una manera especial, por ejemplo levantando la vista al mismo tiempo y dándose cuenta de que los tres hacían lo mismo, es decir mirarse de una manera especial e inexplicable, como ciertas miradas en el truco...

(Cortázar: 2004, C. 127, p. 523)

Cortázar además establece paralelamente otra correspondencia de la mirada de los tres con una pintoresca escena de un cortejo amoroso con

realidad la situación del otro juego, la *tensión* que es en sí esa especie de apuesta de dos hombres por una mujer que tienen figurada y literalmente en medio del vacío: —No tenés por qué escabullirte —dijo Oliveira—. Es un hecho que vos te sumás de alguna manera a nosotros dos para aumentar el parecido, y por tanto la diferencia. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 41. *Op.cit.*, p. 267.

El capítulo 40 plasma humorísticamente algunos de los juegos con las palabras que juegan *los tres*:

Como les encantaba jugar con las palabras inventaron en esos días los juegos del cementerio, abriendo por ejemplo el de Julio Casares en la página 558 y [...] a propósito de farmacéutica Traveler insistía en que se trataba del gentilicio de una nación sumamente merovingia, y entre él y Oliveira le dedicaron a Talita un poema épico en que las hordas farmacéuticas invadían Cataluña sembrando el terror, la piperina y el eléboro. La nación farmacéutica, de ingentes caballos. Meditación en el estepa farmacéutica. Oh emperatriz de los farmacéuticos, ten piedad de los afogados, los afrontilados, los agalbanados y los aforados que se afufan.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 40. *Op.cit.*, p. 243.

¹⁸¹⁵ Cfr. por la tensión de las miradas y la discusión que tienen Oliveira y Traveler:

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 51. *Rayuela. Op. cit.*, pp. 319-320.

Cfr. por la discusión que tienen Oliveira y Talita:

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 43. *Rayuela. Op. cit.*, pp. 279-280.

ciertos aires de otra época (por esa ambientación de reunión de familia o de presentación en sociedad de la relación amorosa), y así irónicamente Cortázar muestra que *en realidad* ¹⁸¹⁶ “*el amor juega a inventarse*”¹⁸¹⁷ porque en el fondo, *todos los fuegos son el fuego*:

*Cuando un hombre que ama desesperadamente tiene que sobrellevar un té con masas y varias señoras y hasta un coronel retirado que explica las causas de que todo ande mal en el país, y metido en su silla el hombre mira por igual a todos, al coronel y a la mujer que ama y a las tías de la mujer, [...] entonces de la masa de crema [...] y de la cucharita boca arriba [...] la mirada afable se alza un instante y por encima de los criptocomunistas se enlaza en el aire con la otra mirada que ha subido desde la azucarera de material plástico verde nilo, y ya no hay nada, una consumación fuera del tiempo se vuelve secreto dulcísimo...*¹⁸¹⁸

(Cortázar: 2004, C. 127, pp. 523-524)

El capítulo 127 es uno de los principales de *Rayuela* que consolida la figura de *los tres*, de hecho, con excepción de un libro que se hace mención que pertenece a Oliveira, en ningún momento del resto del capítulo se los vuelve a llamar por sus nombres a Oliveira, a Talita y a Traveler. Me parece que este efecto narrativo *potencia* la noción de *los tres* con la que Cortázar condensa en dicha *figura*, la noción de *grupo* que le es más entrañable.

¹⁸¹⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 41. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 268.

¹⁸¹⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 92. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 442.

¹⁸¹⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 127. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 523.

Otros capítulos que concentran esta visión de grupo de *los tres*, y la muestran unas veces asumida desde la voz de ellos mismos¹⁸¹⁹, y en otras situaciones narrativas la muestran simplemente como la presentación en conjunto de la figura que componen¹⁸²⁰, son en suma,

¹⁸¹⁹ En el capítulo 51 Oliveira y Traveler tienen una de las primeras conversaciones centrales sobre *los tres* después de la situación del capítulo 41. Previamente en el capítulo 43 la tienen Oliveira y Talita. Cada uno ensimismado tiene su propia confrontación en los distintos momentos que suceden en el capítulo 42, en el 45, en el 125, en el 47 y en el 48. La voz de Oliveira en el capítulo 78, que precede al 40, asume cínicamente el sentido de una voluntad que desea y que de algún modo pronostica la serie de situaciones postreras que luego lo acongojan y asume en el capítulo 48. Del capítulo 47 ya he hablado en otra parte de este estudio, es la voz de Talita que, jugando con un grabador, se confiesa a sí misma. El capítulo 42 conjunta la situación de Oliveira recibiendo las primeras instrucciones como empleado contratado del circo con los pensamientos abrumados de Traveler, situaciones estructuralmente separadas en la página por dos epígrafes. La continua expresión *Todo iba tan bien* y sus variantes, muestra en realidad un contrasentido entre lo que sucede, con lo que siente Traveler.

¹⁸²⁰ El capítulo 40 da *apertura* a la primera mención de *los tres*. Este capítulo junto con el capítulo 49 concentra de forma magistral los lazos que maduran entre Oliveira, Talita y Traveler a través de los juegos de lenguaje que inventan, de las caminatas por Buenos Aires y las veladas llenas de inacabables discusiones. El capítulo 41, el capítulo del tablón, es por sí, la obra por excelencia de la *tensión* que se origina entre los tres. El otro tablón que queda tendido entre los tres y que está hecho de esperas o de insomnio, pero a su vez de sueño y de pesadilla se muestra en el capítulo 45. Es en el capítulo 44, la intromisión del otro, de Oliveira, la que se convierte en el motivo de una riña cotidiana de pareja, de Talita y de Traveler, a la hora de los preparativos del pato quincenal, una cena y un lujo tan bien esperados. Ahí las palabras del uno hacia el otro, utilizando como arma de dos filos la mención de Oliveira, termina con una reconciliación necesaria, pero finalmente con las palabras irrevocablemente dichas por parte de los dos. El capítulo 46 es el otro capítulo concomitante con el 41 que extrema las posibilidades de la analogía. Relata una de las reuniones en el patio de don Crespo. Talita juega cartas con la señora Gutusso, don Crespo se pone a leer la obra de teatro de *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare, y Traveler, que acompaña con tangos, tiene el primer intento de encuentro con Oliveira en medio de discusiones y enfrentamientos parciales que se mezclan con los humorísticos comentarios de los dos viejos: aquí la *extrapolación* alcanza límites magistrales en la conversación. Todo es un juego de *sustituciones*. Y sobre todo, en la *tensión* del otro metarrelato que lee Don Crespo, la figura de los tres compuesta por Oliveira, Talita y Traveler asume la otra *tragedia*, la de Antonio, Cleopatra y Octavio César. Hay que decir además, que en el capítulo 44 y en el 46, las letras de los tangos con los que acompaña Traveler intermitentemente la situación narrativa, silbándolos o tocándolos con la guitarra, “La gayola” y “Malevaje”, son concomitantes con la situación narrativa que se cuenta.

El capítulo 49 vuelve a mostrar a los tres en armonía: *a la hora del café con caña Mariposa una tácita reconciliación los acercaba a textos venerados. [...]*

la serie de capítulos que van del 40 al 51. A su vez, el capítulo 127

—*Vos ya hablás como el otro —decía Talita, mirándolo preocupada pero disimulando la ojeada caracterológica.*

El otro seguía en el circo...

[...]Estaban los tres perfeccionado sus nociones de lengua ispamerikana, extraídas con infinito regocijo de un número de Renovigo. Se quedaron casi tristes, pensando que en la clínica los esperaba la seriedad, la ciencia, la abnegación y todas esas cosas.

—¿Ké bida no es tragedia? —leyó Talita en excelente ispamerikano.

En el capítulo 49 los tres aparecen haciendo juegos del lenguaje con una especie de revista mexicana, *Renovigo* (Periódico Rebolucionario Bilingüe) escrita en *lengua ispamerikana* cuya lúdica originalidad se evidencia en la ruptura ortográfica. En el capítulo 49 también se anuncia la *gran tratativa*, es decir, el cambio laboral que tendrán del circo por el manicomio por el traspaso de propiedad que hace Ferraguto, su jefe de trabajo.

Finalmente, en el capítulo 51, después de la gran tratativa y la firma de los internos, surge la penúltima gran discusión de Traveler y Oliveira. En ella el asunto central son *los tres*. Existen dos momentos narrativos en el que primero Oliveira y al último Traveler se echan a reír y que marca fundamentalmente el juego final de *sustituciones* entre ellos. Me parece que no es gratuito que la astucia final en las palabras de Traveler es la que hace que todo vuelva al orden de su *territorio*:

Fue entonces cuando Traveler aludió a los cambios, y después de un silencio oyó cómo Horacio se reía bajito en la sombra. Insistió queriendo alguna certidumbre y sin saber cómo plantear una materia que le resbalaba de las palabras y las ideas.

—Como si fuéramos vampiros, como si un mismo sistema circulatorio nos uniera, es decir nos desuniera. A veces vos y yo, a veces los tres, no nos llamemos a engaño. No sé cuándo empezó, es así y hay que abrir los ojos. Yo creo que aquí no hemos venido solamente por el Dire nos trae. Era fácil quedarse en el circo con Suárez Melián, conocemos el trabajo y nos aprecian. Pero no, había que entrar aquí. Los tres. El primer culpable soy yo, porque no quería que Talita creyera... En fin, que te dejaba de lado en este asunto para librarme de vos. Cuestión de amor propio, te das cuenta.

—En realidad —dijo Oliveira—, yo no tengo por qué aceptar. [...]De todas formas aclárame esos de los cambios.

—Qué sé yo, si quiero explicarlo se me nubla todavía más. [...] Talita también lo siente, me mira y yo tengo la impresión de que la mirada te está destinada, en cambio cuando estamos los tres juntos ella se pasa las horas sin darse casi cuenta de que estás ahí. Te habrás percatado, supongo.[...]Y ahora que he hecho la macana de hablarte del asunto, ni siquiera vos vas a tener libertad para decidir, porque te vas a planear la cosa desde el ángulo de la responsabilidad y estamos sonados. Lo ético, en este caso, es perdonarle la vida a un amigo, y yo no lo acepto.

—Ah dijo Oliveira—. De manera que vos no me dejás ir, y yo no me puedo ir. [...]

Empezaron a caminar de vuelta. [...] Cuando pisaron la rayuela, ya cerca de la entrada, Traveler se ríe en voz baja y levantando un pie empezó a saltar de casilla en casilla.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 49. *Rayuela. Op. cit.*, p. 268.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 51. *Rayuela. Op. cit.*, pp. 319-321.

hace referencia lúdicamente a Oliveira, a Talita y a Traveler como los *monstruos*, ya que junto con el capítulo 52¹⁸²¹ o el 53, el capítulo 127 guarda a su vez esa *tentativa* que Cortázar anota en el *Cuaderno de bitácora de Rayuela*¹⁸²² que consiste en provocar una doble impresión en la lectura: que paralelamente *los tres* parezcan *los nuevos*¹⁸²³ empleados pero a su vez parezcan *los nuevos*¹⁸²⁴ internos del manicomio: *girando apenas la cabeza, Oliveira vio que Talita lo estaba mirando y le sonrió. Los dos sabían que el otro estaba pensando que todo era una comedia idiota, que el pijama gordo y los demás estaban tan locos como ellos*¹⁸²⁵.

El capítulo 127 es uno de los capítulos de *Rayuela* que apela de forma directa a la *aprehensión analógica*. Por ejemplo, después de la referencia pintoresca al cortejo amoroso citado líneas arriba, el texto hace explícita la correspondencia con la *situación* que padecen los *monstruos* de Oliveira, de Talita y de Traveler diciendo:

*“Mutatis mutandis” era un poco la mirada de los monstruos cuando alguna que otra vez les ocurría mirarse con una mirada a la vez furtiva y total, secreta y mucho más clara que cuando se miraban largo tiempo*¹⁸²⁶.

(Cortázar: 2004, C. 127, p. 524)

¹⁸²¹ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 52. *Rayuela. Op. cit.*, p. 324.

Este capítulo traza los principales caracteres y desempeño de funciones en el manicomio.

¹⁸²² La página 112 del *Cuaderno* inicia con la siguiente anotación:

El manicomio

Cuando empiecen a trabajar, acabada la gran tratativa, deberá verse que quizá todos ellos no están ahí como empleados sino como enfermos.

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela. Op. cit.*, p. 499.

¹⁸²³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 52. *Rayuela. Op. cit.*, p. 323.

¹⁸²⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 53. *Rayuela. Op. cit.*, p. 325.

¹⁸²⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 51. *Rayuela. Op. cit.*, p. 317.

¹⁸²⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 127. *Rayuela. Op. cit.*, p. 524.

En suma, el párrafo final del capítulo 127 concede la duda al lector de *Rayuela* de un sugerente triángulo amoroso entre Oliveira, Talita y Traveler:

Y los tres soltaban la risa y se avergonzaban enormemente de haberse mirado así sin estar jugando al truco y sin tener amores culpables. A menos que.

(Cortázar: 2004, C. 127, p. 524)

A su modo, los ritos de la mirada del capítulo 127 son concomitantes con el capítulo suprimido, (el 126) o “La araña” que, de acuerdo con Cortázar constituye la *base de todo el edificio* de *Rayuela* o es su *piedra fundamental*¹⁸²⁷. En la “Nota de presentación” Cortázar sostiene que “*Rayuela partió de estas páginas*”¹⁸²⁸. Hago sólo una breve reseña del mismo y agrego una anotación sobre otros aspectos fundamentales de este capítulo que ya he expuesto¹⁸²⁹ en otros apartados de la presente investigación.

El centro vital del capítulo suprimido, (el 126) o “La araña” de *Rayuela* es precisamente la complicidad que sostiene una pareja en la cotidianidad de los días y cómo en medio de sus hábitos personales

¹⁸²⁷ Cfr. Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). p. 388.

¹⁸²⁸ Cfr. Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). *Op. cit.*, p. 387.

¹⁸²⁹ Cfr. En el apartado del estado de la cuestión, “La noción de “*imago mundis*” en la edición crítica, en obras completas y en la edición anotada de *Rayuela*” y en el capítulo uno de esta investigación.

mantienen esa *tensión* permanente del *juego* que siempre precede a la hora en que se convierten en amantes. Entonces el capítulo suprimido muestra toda una gama de *señales*, frases o temas de conversación, o apodos que sólo se dicen entre ellos. El capítulo inicia precisamente con una señal que el amante le hace y que ella a propósito ignora. Luego siguen los preparativos que él hace armado de un ovillo negro y un tubo de pegamento cuando ella se va tomar la siesta, sobre todo por el somnífero que él previamente le ha dado. Entonces el amante termina por desnudarla y comienza a hacer el montaje amoroso de las hebras del hilo que une a diferentes puntos de la habitación y que todas terminan en ella, en una parte de su cuerpo desnudo. Cuando ella despierta y él sortea desnudo todos los hilos para lograr llegar al pie de la cama y comenzar a vadear todos los hilos sin romper esa suerte de telaraña, los amantes mantienen un lúdico diálogo sobre otros juegos previos a este y a su modo, él le reclama el haber ignorado previamente su señal amorosa. Entonces, se escucha un silbido y en medio de los dos aparece la mención al otro. Previamente, en las reflexiones de él mientras que realiza el montaje, ya aparece referido el tercero de ellos. Surge una breve conversación de ellos alrededor del otro. Y es cierta condescendencia por parte de ella lo que a él lo irrita y surge precisamente el reclamo desnudo de haberse sentido previamente rechazado y sabiéndose ahora tan deseado por ella. Pero precisamente en ese momento surgen las palabras de reconciliación¹⁸³⁰:

¹⁸³⁰ En el estudio dedicado al capítulo 68 de *Rayuela* se ha abordado la esencia lúdica del *glígligo* entre la Maga y Oliveira, propia al cortejo de los amantes o a la reconciliación de la pareja.

—Por favor —dijo —. Andá a ver qué quiere y después cerrás las persianas y venís conmigo. Te juro que no me voy a mover, pero apurate.

volvió a estudiar en silencio las palabras de
—A lo mejor sí —dijo—. Vos no te muevas. ¿Querés que te seque un poco con una toalla? Estás sudando como una marmota.

—Las marmotas no sudan —dijo

—Sudan muchísimo —dijo

Siempre hablaban de marmotas en el momento en que se reconciliaban.

(Cortázar: 1973, p. 397)

Pese a un segundo llamado *del otro* en forma de silbido¹⁸³¹, es el llamado de ella postrada en la cama el que domina al amante. Es el llamado¹⁸³² de su cuerpo como centro radial donde convergen las

¹⁸³¹ Se oyó un silbido en forma de S. Entró por la ventana que daba a la calle.

—Es —dijo —. Me llama.

—Vestite un poco antes de asomarte —dijo —. Siempre te olvidás de eso. [...] ¿Y yo hasta cuándo tengo que quedarme así?

—No sé —dijo —. Primero hay que ver lo que quiere

—Alguna manga, seguro un cigarrillo o los fósforos, esas cosas.

—Es un vicioso, realmente.

—Pero vos lo protegés.

—Si te vas a poner a proteger a la gente normal...

—Es cierto —dijo —. En el fondo es un buen muchacho. Oye cómo silba. Es increíble la forma en que puede silbar. A mí se me haría pedazos la boca.

— es un alquimista —dijo —. Transforma el aire en una cinta de mercurio. Qué jodido carajo.

—¿Por qué no te asomás a ver lo que quiere? Fijate que no estoy muy cómoda con estos hilos.

se quedó estudiando en silencio las palabras de

Julio Cortázar. (1973) "Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto" en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). *Op. cit.*, p. 396.

¹⁸³² Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 55. *Op. cit.*, p. 341.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 133. *Op. cit.*, p. 548

hebras de hilo que él ha tendido hacia todos los puntos de esa habitación. Entonces el amante se lanza sobre ella en una especie de vuelo que consume fabulosamente el amor en esa *figura* de hilos sueltos y de “violencias fundamentales”:

—*Por favor vení —pidió —. Me hace mal estar esperándote, siento que me voy a morir, esta noche quién te hace el asado? —*

abrió los brazos, tomó impulso y saltó sobre la cama, barriendo las hebras con un aletazo fabuloso. El estrépito de los caireles coincidió con el [...] el alarido de que se apretaba el vientre con las dos manos. gritaba todavía de dolor cuando le cayó encima apretándola, hundiéndola, mordiéndola y éndola. “Me duele muchísimo el ombligo” alcanzó a decir, pero no la oía, completamente del otro lado de las palabras. [...]

tenía hebras en la boca, debajo de la nariz, otra se la enroscaba en el cuello, y movía casi inconscientemente las manos, mezclando caricias con manotazos para desprender las hebras que le salían de todos lados. Y todo eso duraba interminablemente, y la cornucopia estaba en el suelo rota en tres pedazos, uno más grande y dos casi iguales, como manda la divina proporción.

(Cortázar: 1973, p. 398)

La “Nota de presentación” es una especie de crónica en la que Cortázar expone la razón por la que finalmente decide suprimir el originario capítulo 126 de la versión definitiva de *Rayuela*: su *flagrante*

*paralelismo con el capítulo del loquero*¹⁸³³ donde también existe esa especie de *ceremonia*¹⁸³⁴ con hilos que van de un punto a otro de una habitación. Sobra decir que Cortázar se refiere aquí al capítulo 56, el de la noche final de Oliveira, Talita y Traveler en el manicomio. Así pues, en dicha crónica Cortázar da cuenta de cómo el origen de la naturaleza singular de la versión definitiva del capítulo suprimido, (el 126) o “La araña” tuvo lugar cuando busca *amortiguar* la recurrente equivalencia entre ambos capítulos: *por eso empecé buscando una posible solución, y al pasar en limpio el borrador suprimí los nombres de Talita y de Traveler, que eran los protagonistas del episodio, pensando que el relativo enigma que así lo rodearía iba a amortiguar el fragante paralelismo*¹⁸³⁵.

La naturaleza singular de la versión definitiva del capítulo suprimido, (el 126) o “La araña” consiste en que a lo largo del texto, ahí donde debería aparecer el *sujeto* de la frase, un nombre o pronombre que lo represente, el lector contempla un hueco o espacio vacío en la página. Es decir, el capítulo suprimido asume la tentativa de

¹⁸³³ Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). *Op. cit.*, p. 388.

¹⁸³⁴ *La razón es simple sin dejar de ser misteriosa: Yo no me había dado cuenta, a casi dos años de trabajo, que el final del libro, la noche de Horacio en el manicomio, se cumplió dentro de un simulacro equivalente al de este primer capítulo; también allí alguien tendía hilos de mueble a mueble, de cosa a cosa, en una ceremonia inexplicable como obvia para Oliveira y para mí. De golpe el ya viejo primer capítulo se volvía reiterativo, aunque de hecho fuese lo contrario.*

Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). *Op. cit.*, pp. 387-388.

¹⁸³⁵ Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). *Op. cit.*, p. 388.

escritura que Morelli expone en el capítulo 115 de *Rayuela*. El espacio *en blanco* de la página absorbe el nombre de los personajes *para que en cada caso esa supuesta abstracción se resolviera obligadamente en una atribución hipotética*¹⁸³⁶. De esta forma Así aclara el capítulo 115 el *sentido* de esta omisión.

Hay que anotar finalmente que en la declaración de quiénes son los protagonistas de la “Nota de presentación” del capítulo suprimido Cortázar deja del lado *al otro*, que propiamente hace acto de presencia en esa habitación con su silbido¹⁸³⁷, y pese a la somera mención que los dos amantes hacen de él, la atención que pone el amante en la valoración que ella hace del otro, condensa el sentido cardinal que *el otro* tiene en sus vidas: es esa especie de *mensajero*¹⁸³⁸ que nombra Traveler en el capítulo 44 de *Rayuela*.

¹⁸³⁶ La cita completa es como sigue:

Y a esto debía agregarse una nota bastante confusa, donde Morelli tramaba un episodio en el que dejaría en blanco el nombre de los personajes, para que en cada caso esa supuesta abstracción se resolviera obligadamente en una atribución hipotética.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 115. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 502.

¹⁸³⁷ Me parece que esta *tensión* en la primogenitura del capítulo suprimido (que originariamente conservaba los nombres de Talita y de Traveler como los protagonistas, según asienta Cortázar) o del capítulo 41 como el capítulo desde donde partió *Rayuela*, se debe porque en realidad hasta un cierto desarrollo narrativo de la situación que cuenta el capítulo 41, me refiero cuando Oliveira mata el tiempo enderezando clavos y cuando llama de ventana a ventana silbándoles a los Traveler, e incluso reflexiona sobre una poética del silbido en la literatura, y luego se entrega a juegos del lenguaje, hasta ese punto, pudiéramos considerar que este capítulo acontece simultáneamente a la situación de los hilos del capítulo suprimido. Entonces por este contexto simultáneo de situaciones, el otro, el que silba en el capítulo suprimido es Oliveira.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 41. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp 246-253.

¹⁸³⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 44. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 285.

Asimismo he dicho en el capítulo anterior cómo Oliveira, Talita y Traveler en la situación narrativa de su propio *drama* son *mensajeros* en el sentido que el capítulo 79 de *Rayuela* lo propone.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 413.

En suma, el capítulo suprimido, (el 126) o “La araña” constituye un *microcosmo*¹⁸³⁹ que concentra en un solo capítulo la *figura de los tres*. Ese *microcosmo* no necesita determinar el *lugar*¹⁸⁴⁰ y el tiempo. Cuestión elemental vista en el capítulo 123 de *Rayuela* porque ahí se trata de un *microcosmo* individual, en cambio, el capítulo 123 presenta el *microcosmo* del mundo más *personal*¹⁸⁴¹ de Horacio Oliveira, que manifiesta toda *Rayuela* junto con el capítulo 18, el 21, el 36 y el 48. Asimismo el mundo *personal*¹⁸⁴² del capítulo 123 muestra el otro *verdadero sueño*¹⁸⁴³, el del propio Julio Cortázar, según sientan constancia unas de las primeras anotaciones que aparecen en la página 25 del *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*¹⁸⁴⁴ y a la que le acompaña en la página 25 un croquis del sueño, el primero de los dibujos del *Cuaderno*.

La singular belleza del capítulo suprimido, (el 126) o “La araña” reside en que acontece en un *no-espacio* que es precisamente el *lugar* que inventan los amantes en la cotidianeidad de sus días. Porque hay que decir que en el capítulo suprimido, el *erotismo*¹⁸⁴⁵ que se cumple entre los protagonistas es el de la “*ternura, la tristeza, la sencillez, la naturalidad, el amor*”¹⁸⁴⁶, que son los *territorios* elementales de la auténtica *prosa erótica* para Cortázar, como hemos visto en el capítulo

¹⁸³⁹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 103. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 478.

¹⁸⁴⁰ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 123. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 514.

¹⁸⁴¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 97. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 456.

¹⁸⁴² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 97. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 456.

¹⁸⁴³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 123. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 514.

¹⁸⁴⁴ Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 473.

¹⁸⁴⁵ Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, *Op. cit.*, pp. 70-71.

¹⁸⁴⁶ Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, *Op. cit.*, p. 71.

dos de esta investigación, y que Cortázar fundamenta en su *eros ludens*¹⁸⁴⁷:

—Uno hace la seña pero el otro juega con las nubes —dijo

—Las nubes también son una respuesta —dijo

—Frase alquilada.

—A tu justa medida.

esperó.

—Por fin lo hiciste —dijo — Hace meses que me preparabas para esto. [...]

—Vos sabé cuánto te quiero —dijo en voz tan baja que abrió los ojos como sorprendida—. Mi amor está apretado en este puño, triturado, apelmazado hasta volverse una bola chirriante, una estrella portátil que puedo sacar del bolsillo y acercar a tu cuerpo para quemarlo, para tatuarlo. Cada vez que te hago la seña no me contestás, y la estrella me fríe las piernas, me corre por las costillas como una tormenta en el mar de los sargazos, esa inexistencia donde flota el kraken, donde las medusas se acoplan de a miles, girando lentamente por la noche, en un baño de fósforo y de plancton.

—¿Y yo tengo la culpa de todo eso?

—Vas a desplazar las hebras —dijo —. Apenas movés la boca y hay dos hebras que se desplazan.

—Bah, las hebras —dijo

—¿Cómo bah las hebras? —. Me ha llevado media hora de trabajo, estoy lleno de tierra y de pelusas. No barrés nunca debajo de la cama. Peor, barrés el cuarto y metés la basura debajo de la cama. Acabo de descubrirlo. Mi amor es

¹⁸⁴⁷ Julio Cortázar. (1989). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, *Op. cit.*, p. 71.

también así, materias sueltas que se juntan y aglutinan y conglomeran y yuxtaponen.

(Cortázar: 1973, pp. 394-395)

El amor que *cuenta* (en) el capítulo suprimido de *Rayuela* es el que se *cuenta* en el lado de Buenos Aires y que Talita y Traveler convierten día a día en un espacio habitable. Es ese amor hecho de *cacerolas sucias*¹⁸⁴⁸, de guisos y mates cebados, de tangos que se silban y guitarras templadas¹⁸⁴⁹, pero sobre todo ese amor está hecho de discusiones y estrepitosas reconciliaciones¹⁸⁵⁰.

¹⁸⁴⁸ La discusión que sostienen porque él no cree que ella no haya visto la *seña* que ignoró, continúa del modo que sigue:

—*A lo mejor la vi y no contesté, pero era el calor y porque en el fondo yo hubiera tenido que lavar los platos antes de venir a acostarme.*

—*Primero los platos — dijo —. Un buen lema. Detrás de cuántas puñaladas hay esa razón que ningún juez aceptaría. Preferís pasar la lengua por los platos sucios antes que lamirme el pecho como un caracolito industrial. [...]*

—*Pero es que están tan sucios — dijo —. Hace quince días que no lavamos nada en la cocina. [...]*

—*Estás perturbando las hebras — dijo*

—*Y si ahora me hicieras la seña, si ahora mismo vos...*

Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). *Op. cit.*, pp. 395-396.

Por su parte, el capítulo 37 de *Rayuela* es una auténtica caracterología de las relaciones de Talita y de Traveler:

*Habrá que hablar de la comprensión de Talita. Es una comprensión irónica, tierna, como lejana. Su amor por Traveler está hecho de cacerolas sucias, de largas vigili-
as, de una suave aceptación de sus fantasías nostálgicas y su gusto por el tango y el
truco. Cuando Traveler está triste y piensa que nunca ha viajado hay que
acompañarlo sin hablar mucho [...], cumplir el oficio de mujer cerca del hombre
pero sin taparle la sombra, y eso es difícil. Talita es muy feliz con Traveler, con el
circo, peinando al gato calculista antes de que salga a escena, llevando las cuentas
del Director.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 37. *Op.cit.*, p. 234.

¹⁸⁴⁹ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 44. *Op.cit.*, pp. 282-283.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 46. *Op.cit.*, p. 291 y 296.

¹⁸⁵⁰ El capítulo 44 presenta magistralmente una discusión de pareja de Talita y de Traveler a causa del cambio en su relación por la presencia de Oliveira. En este capítulo, a la hora de la reconciliación, aparece el apodo con el que Traveler le llama a Talita en la intimidad. Este capítulo concentra el peso de las palabras dichas por

En ese breviario cotidiano del capítulo suprimido, Cortázar también condensa *el pan nuestro de las imágenes de cada día*¹⁸⁵¹ en alusiones a pintores (como Picasso), a escritores o a piezas musicales (“*Bella figlia dell’amore*”) que presentan un rasgo físico o emotivo, por ejemplo la *fisonomía central*¹⁸⁵² del amante, sin necesidad de caer en descripciones explícitas¹⁸⁵³. Hay que decir que en el lado de Buenos

cada uno de ellos, en la humorística escena del pato, que asume por desplazamiento analógico la tristeza de Talita:

—*A lo mejor no hay bomba para vos, ratita —dijo, sonriéndole con una expresión que aflojó a Talita, la hizo buscar una postura más cómoda entre sus brazos—. Mirá, no es que yo ande buscando que me caiga un refusilo en la cabeza, pero siento que no debo defenderme con un pararrayos, que tengo que salir con la cabeza al aire hasta que sean las doce de algún día. Solamente después de esa hora, de ese día, me voy a sentir otra vez el mismo. No es por Horacio, amor, no es solamente por Horacio aunque él hay llegado como una especie de mensajero. A lo mejor si no hubiese llegado me habría ocurrido otra cosa parecida. Habría leído algún libro desencadenador, o me habría enamorado de otra mujer... Esos pliegues de la vida, comprendés, esas inesperadas postraciones de algo que uno no se había sospechado y que de golpe ponen todo en crisis. Tendrías que comprender.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 44. *Op.cit.*, p. 285.

¹⁸⁵¹ Julio Cortázar y Alicia D’Amico-Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires. Op.cit.*, p. 19.

¹⁸⁵² Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, p. 111.

¹⁸⁵³ *Con mucho cuidado, y mientras bordaba variaciones sobre Bella figlia dell’amore,*

mojó el extremo de la hebra negra en la Secotine e inclinándose sobre apoyó la parte humedecida en el medio de su frente... [...]

Ocho minutos después tiró el pucho por la ventana que daba a la calle, y se desnudó sin moverse de donde estaba. Su cuerpo alto y flaco parecía saludo de una litografía (era una opinión frecuente de). Aunque no podía verlo, hizo la señal convenida y esperó alguna respuesta durante medio minuto. [...]

esperaba con los brazos cruzados, idéntico a un de la época azul. [...]

—*Estás perturbando las hebras —dijo*

—*Y si ahora me hicieras la seña, si ahora mismo vos... [...]*

—*Ya está —dijo —. Ahora me voy agachando despacio y retrocedo centímetro a centímetro, como en las novelas*

—*No nombres a ese pájaro maléfico —dijo,*

Reptando cual el caimán de las marismas, pasó poco a poco bajo las hebras que iban hasta el marco de la ventana.

Aires de *Rayuela* el recurso de Cortázar de aludir a la *caracterología* de un personaje o de una situación varía en un detalle verdaderamente significativo con el lado de París: en cierto modo Cortázar entabla concomitancias más próximas a la realidad mediata, entonces recurre a referencias del mundo del cine o a letras de tango, por nombrar algunos ejemplos, en lugar de hacer referencia, por ejemplo, a obras de arte.

Así pues, el amor que *cuenta* el capítulo suprimido irrumpe desde otras *latitudes* de la escritura que difieren por contraste analógico con el capítulo 92 y el capítulo 5 de *Rayuela* vistos en otra parte de este estudio¹⁸⁵⁴. Dichos capítulos por sí mismos, entablan íntimas analogías que confrontan a Oliveira con cada movimiento de su propio cuerpo y con el de la Maga o el de Pola: *nada coincide siendo igual, todo nace de nuevo siendo inmortal, el amor juega a inventarse, huye de sí mismo para volver en su espiral sobrecogedora*¹⁸⁵⁵. El capítulo 5 plantea de forma irrepitible la conjunción del *eros* y *tanatos* en la *confrontación* de los cuerpos de la Maga y de Oliveira. En el capítulo 92 asistimos a otro tipo de íntima confrontación de Oliveira con sus memorias, con su propio cuerpo y con el reconocimiento gradual del cuerpo y de los movimientos de Pola junto al suyo. Pero entre el capítulo 92 y el capítulo 5, y el capítulo suprimido hay una distancia infranqueable: si hablamos de tres textos eróticos que *se parecen desde sus*

Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). *Op. cit.*, pp. 390, 393 y 397.

¹⁸⁵⁴ Cfr. capítulo anterior.

¹⁸⁵⁵ Cfr. al respecto el capítulo dos de esta investigación.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 92. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 442.

*diferencias*¹⁸⁵⁶, en los dos primeros capítulos “*el amor juega a inventarse*” desde las palabras de una prosa erótica que narra las memorias de Oliveira. Pero en el capítulo suprimido todo es *presencia*. Entonces “*el amor [que] juega a inventarse*” en el capítulo suprimido lo hace desde las propias *palabras* de los amantes.

Me parece que la reciente puesta en relación por contraste analógico del capítulo 5, del 92 y del capítulo suprimido ayuda a *entender* cómo obra en la poética de Cortázar el *sentido* de la *dirección analógica*: la razón que hace que el originario capítulo 126 se convierta en el capítulo suprimido de *Rayuela* la delata de manera muy precisa Cortázar en la “Nota de presentación” indicando que opta por la supresión porque a pesar de las modificaciones hechas para aminorar “*el flagrante paralelismo*”¹⁸⁵⁷ con el capítulo 56, “*la ceremonia era análoga y recurrente*”¹⁸⁵⁸. En la escritura de Cortázar un texto adquiere el *rigor verbal* necesario y origina esa *tensión*¹⁸⁵⁹ mediante distintos niveles de *desplazamiento analógico*: y para que un texto asuma esa condición que lo vuelva eficazmente *extrapolable*¹⁸⁶⁰ debe contener

¹⁸⁵⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 41. *Op.cit.*, p. 267.

¹⁸⁵⁷ Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). p. 388.

¹⁸⁵⁸ Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). p. 388.

¹⁸⁵⁹ *Es así como se llega a tener eso que llaman un estilo. Para mí el estilo es una cierta tensión y esa tensión nace de que la escritura contiene exclusivamente lo necesario.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, p. 19.

¹⁸⁶⁰ *Todo podía ser significativo siempre que se lo extrapolara.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 48. *Op.cit.*, p. 306.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 18. *Rayuela. Op.cit.*, p. 82.

situaciones narrativas y entablar concomitancias que *se parecen desde sus diferencias*¹⁸⁶¹ nunca desde una recurrencia paralela.

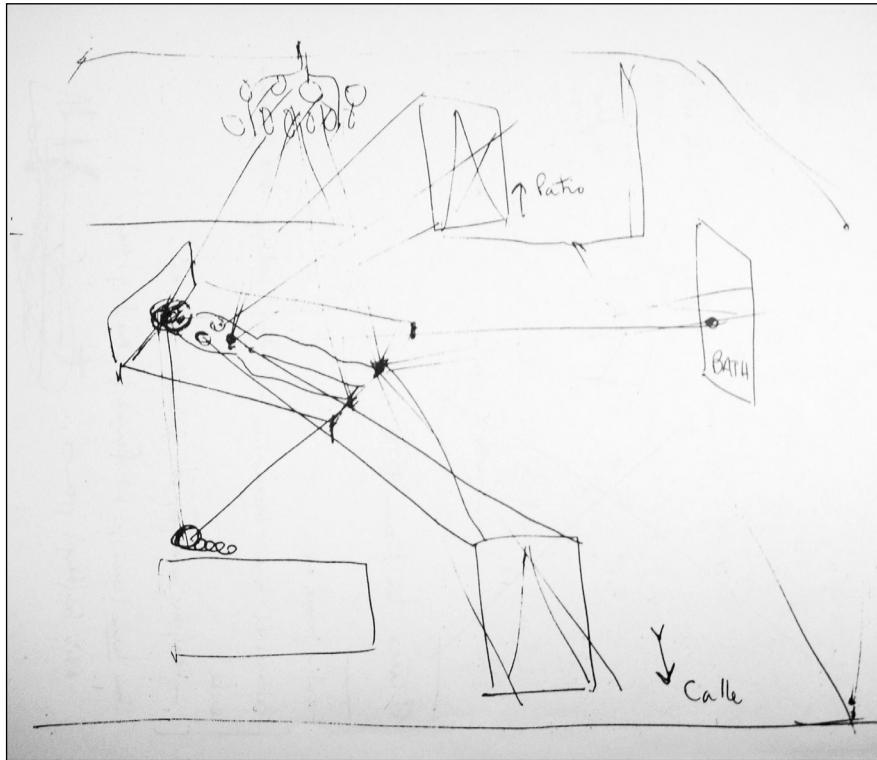
He dicho que la *situación* narrativa del capítulo suprimido acontece en un *no-espacio* porque la habitación en la que ocurre la mayor parte de la acción narrativa de este capítulo se concentra en la claridad de los rasgos mínimos de un boceto, el que aparece dibujado en la página 41 del *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Entonces la concentración espacial de la habitación del capítulo suprimido en sus rasgos mínimos se convierte en la otra *atribución hipotética*¹⁸⁶² que se agrega a la resta de los no-nombres de los personajes, sustituidos por un espacio vacío en la página. De modo que la *resta implacable*¹⁸⁶³ que obra en toda la poética de Cortázar queda aquí manifiesta.

¹⁸⁶¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 41. *Op.cit.*, p. 267.

¹⁸⁶² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 115. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 502.

¹⁸⁶³ *Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una resta implacable.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 137. *Op. cit.*, p. 553.



Dibujo de Julio Cortázar incluido en *Cuaderno de bitácora de Rayuela* (1983), edición del autor y de Ana María Barrenechea para Editorial Sudamericana, y en las dos postreras ediciones del mismo *Cuaderno* para la Colección Archivos y en *Galaxia Gutenberg /* *Círculo de lectores*.

Así pues, esa habitación es el *lugar*¹⁸⁶⁴ atemporal que habitan todos los amantes y ese espacio en blanco de los no-nombres de los personajes es concomitante con esa invocación amorosa que hemos visto en el capítulo 8 de *Rayuela* y en donde la *presencia* de los amantes la reviste el continuo juego pronominal de un “*nosotros*” que apenas se interrumpe dos veces para apelar al amante. En ambos capítulos Cortázar “*osa* poner a un cierto lector en contacto con un mundo *personal*”¹⁸⁶⁵, en uno de los capítulos, desde la ausencia pronominal o sin la presencia de nombres que determinan al *sujeto*, y en el otro capítulo, desde la complicidad de una prosa que en su singular *oleaje*¹⁸⁶⁶ despliega una pasada *alegría* habitual que nos incluye, al menos gramaticalmente.

Me parece entonces que esta *tentativa* de Cortázar puedo resolverla en una paráfrasis de su poética del amor¹⁸⁶⁷, diciendo que todas las habitaciones y sus posibles amantes, están condensados en esa habitación del capítulo suprimido.

*

He dicho también que el capítulo suprimido, (el 126) o “La araña” constituye un *microcosmo*¹⁸⁶⁸ que concentra en un solo capítulo la *figura de los tres* que en los capítulos del lado de Buenos Aires encarnan Oliveira, Talita y Traveler, porque también aquí, en el

¹⁸⁶⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 123. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 514.

¹⁸⁶⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 97. *Op. cit.*, p. 456.

¹⁸⁶⁶ *De pronto advertí la necesidad de dejar imbricarse las cláusulas, cabalgarse entres sí por sobre el débil puente de la coma, o directamente libres sueltas. Que la prosa fuera como el oleaje. En cadenas adjetivas, exigencia de libertad.*

Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. p. 53.

¹⁸⁶⁷ Me refiero no sólo al título sino al *sentido* de la poética de *Todos los fuegos, el fuego*.

¹⁸⁶⁸ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 103. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 478.

disposición continua al juego y a sus equilibrios, a esa *suave aceptación*¹⁸⁷⁵ de las cosas. Es entrañable entonces que para acompañar el trabajo fotográfico de Sara Facio y Alicia D'Amico, Cortázar haya elegido¹⁸⁷⁶, de todas las imágenes de esa *baraja de espejos que detienen la hora múltiple de Buenos Aires en el azogue de unas páginas*¹⁸⁷⁷, la imagen fotográfica de dos niños inmersos en su mundo y en sus conversaciones, y que esta imagen sea la que acompañe el poema de “Los amantes”.

En suma, tanto en el capítulo suprimido como en el mundo de Talita y Traveler, el amor es una *señal* intermitente que no cesa y que antes de que los amantes se entreguen al placer “*del otro lado de las palabras*”¹⁸⁷⁸, son precisamente las “*palabras dichas*” y las *señas* que se hacen uno al otro lo que los colma y los sostiene día a día en la *realidad*:

A ratos se quedaban tristes y comprendían vagamente que una vez más se habían divertido como recurso extremo contra la melancolía porteña y una vida sin demasiado (¿Qué agregar a “demasiado”? [...])

(Cortázar: 2004, C. 37, p. 233)

Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). *Op. cit.*, p. 390.

¹⁸⁷⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 37. *Op. cit.*, p. 234.

¹⁸⁷⁶ Las *Cartas* de Cortázar dan cuenta de la historia de la edición de este primer trabajo en colaboración que realiza Cortázar. Sobra volver a comentar el cuidado que siempre deposita Cortázar a una edición.

¹⁸⁷⁷ Julio Cortázar y Alicia D'Amico-Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. *Op. cit.*, p. 19.

¹⁸⁷⁸ Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). *Op. cit.*, p. 398.

De hecho, también los tres, Oliveira, Talita y Traveler padecen esta *melancolía*, de modo que la figura de los tres, incluso vista desde las posibilidades del triángulo amoroso, irrumpe siempre desde el *territorio* del juego y este *juego* de los tres está siempre hecho de palabras:

Había noches en que todo el mundo estaba como esperando algo. Se sentían muy bien juntos, pero eran como una cabeza de tormenta. En esas noches, si abrían el cementerio les caían cosas como cisco, cisticerco, ¡cito!, cisma, cístico y cisión. Al final iban a la cama con un malhumor latente, y soñaban toda la noche con cosas divertidas y agradables, lo que más bien era un contrasentido.

(Cortázar: 2004, C. 40, p. 244)

En el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* hay dos valiosas anotaciones para la perspectiva que he venido mostrado de la *figura* que componen *los tres* a través del *juego* y la *palabra*. En la página 109, una de las páginas del *Cuaderno* que esbozan la *crisis* final de la última noche del manicomio, Cortázar manifiesta su preocupación porque *todo tiende a centrarse demasiado en H. O.*¹⁸⁷⁹. Y a continuación Cortázar advierte como una posible solución: *Hacer continuamente de manera que las cosas, y las palabras para las cosas, las palabras para la imaginación, sean ellas mismas y no lo que ha hecho la historia*¹⁸⁸⁰. ¿Qué quiere decir con ello Cortázar? Hay que recordar cómo en su *Teoría del túnel* delimita lo que él entiende por la acción de *narrar* diferenciándola de otras concepciones: “*es decir*, transmite un sentido con palabras, y no

¹⁸⁷⁹ Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p.498.

¹⁸⁸⁰ Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p.498.

palabras con un sentido”¹⁸⁸¹. Es que “Del lado de acá” las palabras adquieren el peso y la sustancia que Oliveira refiere en el capítulo 93 de *Rayuela*: *Curioso, muy curioso que Puttenham sintiera las palabras como si fueran objetos, y hasta criaturas con vida propia*¹⁸⁸². Es decir, Cortázar hace que del lado de Buenos Aires las palabras sean lo menos literarias posibles¹⁸⁸³ en oposición por ejemplo, con las inmersiones reflexivas de Horacio Oliveira y de las discusiones del Club de la Serpiente; o en proporción con los pasajes donde impera la condensación narrativa de una prosa poética “Del lado de allá”.

A lo que me refiero, es que en las situaciones narrativas del lado de Buenos Aires en comparación con el lado de París, —y esta aseveración que hago incluye los capítulos prescindibles tomando en cuenta la lectura alterna de *Rayuela*—, las *palabras* con las que están hechas las *cosas*, incluso las *crisis* de pensamiento de sus personajes respecto a un posicionamiento o actitud en la cotidiana *inmediatez vivencial*, adquieren una calidad de *neuma*¹⁸⁸⁴: de ese *neuma*¹⁸⁸⁵ que por la vía del amor o de la *guerra con la palabra*¹⁸⁸⁶ busca alcanzar Oliveira en el capítulo 93 de *Rayuela*.

Me parece que este extraordinario *síntoma* de que en el lado de Buenos Aires y en la figura vivencial que trazan los tres, Oliveira,

¹⁸⁸¹ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel*. *Op.cit.* p.126.

¹⁸⁸² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93. *Op. cit.*, p. 445.

¹⁸⁸³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 112. *Op. cit.*, p. 497.

¹⁸⁸⁴ A propósito de la noción de *neuma* en su prefacio, “Así se empieza”, Cortázar comenta:

Aludo a un sentimiento de sustancialidad, a ese estar vivo que falta en tantos libros nuestros, a que escribir y respirar (en el sentido indio de la respiración como flujo y reflujo del ser universal) no sean dos ritmos diferentes.

Julio Cortázar. (1986). “Así se empieza” en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. *Op. cit.*, p. 9.

¹⁸⁸⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93. *Op. cit.*, p. 446.

¹⁸⁸⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93. *Op. cit.*, p. 445.

Talita y Traveler, todo adquiere el natural asentimiento del *ritmo*¹⁸⁸⁷ de una respiración se debe a ese continuo *tránsito del Yo al Tú*¹⁸⁸⁸ que le otorga sin lugar a duda la abundancia de los diálogos.

En cierto modo, los personajes del lado de Buenos Aires “orquestan”¹⁸⁸⁹ las situaciones narrativas desde su propia voz. Incluso en el capítulo anterior de esta investigación he abordado que en la lectura alterna de *Rayuela*, la que utiliza el “Tablero de dirección”, al capítulo 56 le sigue una serie de capítulos: todos ellos son diálogos que irónica y humorísticamente se resuelven simultáneamente en una polifónica intervención de las voces de los personajes centrales del hospital y, a los que se agregan otros dos diálogos entre Oliveira y Gekrepten en el capítulo 135 y en el 72, que interrumpen el efecto espacial de la situación del hospital y el efecto de lo simultáneo, situándose por su parte, en la habitación que alquilan.

¹⁸⁸⁷ Referente a la noción de *ritmo* Cortázar le comenta a González Bermejo: *Hay otro aspecto que es [...] ese contacto que hay entre los elementos musicales y la literatura como escritura. [...] Las frases que se me quedaban en la imaginación [...] tenían un gran ritmo [...] y por consiguiente, un elemento musical.*

Quando empecé a escribir, esa noción del ritmo se me dio paralelamente a la escritura. Incluso Cortázar ejemplifica que en sus primeros relatos el párrafo final *está armado sobre un esquema rítmico inflexible [...] se diría una partitura musical.*

Entonces González Bermejo interviene y le dice: *Es como una forma de respiración de la escritura.* Y Cortázar le da la razón: *Exactamente: una forma de respiración rítmica.*

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, pp. 102-104 y 110-111.

Confrontar también la noción de *ritmo* en el capítulo 82:

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 82. *Op. cit.*, p. 418.

¹⁸⁸⁸ Julio Cortázar. (2005^a). *Teoría del túnel. Op.cit.* p.135.

¹⁸⁸⁹ *También Morelli se movía en esa ambigüedad, orquestando una obra cuya legítima audición debía ser quizá el más absoluto de los silencios.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 141. *Op. cit.*, p. 562.

Estos personajes¹⁸⁹⁰ que discurren del lado de Buenos Aires, la señora Gutusso, don Crespo, don Bunche, Ferragutto y su Cuca, Remorino, el doctor Ovejero, incluso el interno 18, y por supuesto, Gekrepten tienen una proximidad mayor con la *gente de la calle, de la casa, de la alcoba*¹⁸⁹¹ en la medida que los diálogos que sostienen están más próximos al auténtico *absurdo total* de la *realidad* cotidiana: a la continua *vivencia* de un *contacto* aparente y de una comunicación parcial. Así lo muestran, entre otros, el capítulo 22, el 78, el 41 y el 46 de *Rayuela*, por nombrar algunos. El primer encuentro literalmente accidental de Oliveira con el viejo que ha atropellado un auto, y que luego resulta ser Morelli, denuncia esta *incomunicación total*¹⁸⁹². El cínico planteamiento que Oliveira se hace cuando decide *entrar en la intimidad de los Traveler*¹⁸⁹³ así lo revela. Los distintos niveles de *desplazamiento analógico* que en el capítulo 41 revisten los diálogos de *los tres* —y que conviven a la vez, con esas humorísticas

¹⁸⁹⁰ De manera concomitante a este comentario que hace Cortázar referente al origen de Johnny Carter, personaje central de “El perseguidor”, me parece que a pesar de la *caracterología* inolvidable de la Maga, por nombrar el personaje que del lado de París ha cautivado a la mayoría de los lectores de *Rayuela*, siento que la mayoría de los personajes “Del lado de allá”, los miembros del Club, Berthe Trépat, Pola, los tres: Etienne, Oliveira y la Maga, y Morelli mismo, están también, como en esta cita Cortázar lo refiere, especulando problemas de cierto orden metafísico:

Cuando me planteé “El perseguidor” e imaginaba el personaje central, tenía tendencia a caer en aquello que decíamos de Thomas Mann en La montaña mágica o el Doctor Fausto: crear personajes superintelectuales que especularan muy inteligentemente sobre ciertos problemas metafísicos.

Entonces decidí, por el contrario, construir un personaje asimilable al hombre de la calle, un hombre medio pero que tuviera sed de absoluto. Imaginaba un pintor, un escritor pero no acababan de convencerme.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op. cit.*, p. 106

¹⁸⁹¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93. *Op. cit.*, p. 456.

¹⁸⁹² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 22. *Op. cit.*, p. 108.

¹⁸⁹³ *Lo más absurdo de estas vidas que pretendemos vivir es su falso contacto. Órbitas aisladas, de cuando en cuando dos manos que se estrechan, una charla de cinco minutos. [...] Y al mismo tiempo uno vive convencido de que los amigos están ahí, de que el contacto existe, de que los acuerdos o desacuerdos son profundos y duraderos.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 78. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 410.

intervenciones de la boba Gekrepten, la que no se entera de nada de lo que *en realidad* se está jugando¹⁸⁹⁴ entre Oliveira y Traveler con Talita en medio del tablón—, lo evidencian. Asimismo el capítulo 41 contiene además, entre todos los juegos del lenguaje¹⁸⁹⁵ que inventan *los tres*, un microdiálogo que escribe Oliveira y con el que parodia un “Diálogo típico de españoles”¹⁸⁹⁶.

Finalmente me parece que esta mostración en la escritura de Cortázar del *falso contacto* con *el otro* que, precisamente evidencia en el diálogo de sus personajes, se plantea desde la propia voz de Oliveira y Traveler en el diálogo que sostienen en el capítulo 46, el otro capítulo de *Rayuela* que es una obra maestra de la analogía:

—[...] *Lo que nos mata a vos y a mí es el pudor, che. Nos paseamos desnudos por la casa, con gran escándalo de algunas señoras, pero cuando se trata de hablar... Comprendés, de a ratos se me ocurre que podría decirte... No sé, tal vez en el momento las palabras servirían de algo, nos servirían. Pero como no son las palabras de la vida cotidiana y del mate en el patio, de la charla bien lubricada, uno se echa atrás, precisamente al mejor amigo es al que menos se le pueden decir*

¹⁸⁹⁴—No sé si te entiendo —dijo Traveler—. [...] *Vivi y dejá vivir, hermano.*

—Ahora que ya jugaste bastante, vení a sacar el ropero de arriba de la cama —dijo Gekrepten.

—¿Te das cuenta? —dijo Oliveira.

—Eh, sí —dijo Traveler, convencido.

—Y lo peor es que en realidad ni siquiera hemos comenzado.

—¿Cómo? —dijo Talita echándose el pelo para atrás y mirando si Traveler había empujado lo suficiente el sombrero. [...]

—¿Van a seguir jugando mucho tiempo? —preguntó Gekrepten.

—Nones —dijo Oliveira.

—Ah —dijo Gekrepten—. *Menos mal.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 41. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 271-272.

¹⁸⁹⁵ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 41. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 249-272.

¹⁸⁹⁶ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 41. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 250-251.

cosas así. ¿No te ocurre a veces confiarte mucho más a un cualquiera?

—Puede ser —dijo Traveler afinando la guitarra—. Lo malo es que con esos principios ya no se ve para qué sirven los amigos. [...] Así va a ser difícil que nos entendamos como en otros tiempos.

—En nombre de otros tiempos se hacen las grandes macanas en éstos —dijo Oliveira—. Mirá, Manolo, vos hablás de entendernos, pero en el fondo te das cuenta que yo también quisiera entenderme con vos, y vos¹⁸⁹⁷ quiere decir mucho más que vos mismo. La joroba es que el verdadero entendimiento es otra cosa. Nos confrontamos con demasiado poco. Cuando los amigos se entienden bien entre ellos, cuando los amantes se entienden bien entre ellos, cuando las familias se entienden bien entre ellas, entonces nos creemos en armonía. Engaño puro, espejo para alondras. A veces pienso que entre dos que se rompen la cara a trompadas hay mucho más entendimiento que entre los están ahí mirando desde fuera. Por eso... Che, pero yo realmente podría colaborar en *La Nación de los domingos*.

—Ibas bien —dijo Traveler afinando la prima— pero al final te dio uno de esos ataques de pudor de que me hablabas antes. Me hiciste pensar en la señora Gutusso cuando se cree obligada a aludir a las amorradas del marido.

(Cortázar: 2004, C. 46, p. 293)

¹⁸⁹⁷ En el capítulo 78 de algún modo Oliveira lo vaticina: *Cómo nos odiamos todos, sin saber que el cariño es la forma presente de ese odio, y cómo la razón del odio profundo esta excentración, el espacio insalvable entre yo y vos, entre esto y aquello.* Julio Cortázar. (2004). Capítulo 78. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 410.

En la página 130, una de las últimas páginas del *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, Cortázar escribe una nota que titula “Revisión” y a la que le sigue una cita de Klages. Esta es la otra anotación que considero valiosa para la perspectiva que he venido mostrado de la *figura* que componen *los tres* a través del *juego* y la *palabra*. Me parece además que esta anotación da un respaldo argumental a la preeminencia narrativa que Cortázar identifica en los capítulos del lado de Buenos Aires una vez hecha la revisión integral de *Rayuela*, porque de alguna manera por las razones que he venido exponiendo, en dichos capítulos se cumple de forma más próxima a la inmediatez cotidiana “*el apoderamiento del hombre como persona, del hombre viviendo y sintiéndose vivir*”¹⁸⁹⁸.

Las primeras partes son arte. Trop.

Empezar con el lenguaje del final.

*Luego una nota de Morelli sobre cómo*¹⁸⁹⁹

“El espíritu juzga mientras la vida vive”

Klages¹⁹⁰⁰

(Cortázar: 1992, p. 509)

Incluso en las conclusiones “Del sentimiento de no estar de todo” me parece que las últimas observaciones de Cortázar también sostienen la presente argumentación señalando: *Para terminar: también a mí me gustan esos capítulos de Rayuela que los críticos han coincidido casi*

¹⁸⁹⁸ Julio Cortázar. (2006^a). “Situación de la novela” en: *Obra crítica. Op.cit.*, p. 274.

¹⁸⁹⁹ Es posible que se refiera al capítulo 112 de *Rayuela* aunque dentro del “Tablero” aparece realmente dentro de otra realidad espacial de la obra.

¹⁹⁰⁰ Esta cita sugerida aparece en la afirmación de esa especie de diálogo del capítulo 113:

—*Klages tenía razón.*

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 113. *Rayuela. Op. cit.*, p. 499.

*siempre en subrayar: el concierto de Berthe Trépat, la muerte de Rocamadour. Y sin embargo no creo que en ellos esté ni por asomo la justificación del libro*¹⁹⁰¹.

Lo que deseo mostrar es simplemente que “*el lenguaje del final*” de la segunda parte¹⁹⁰² de *Rayuela* contiene ese *sentido con palabras* que hace que la *presentación de la realidad* se concentre vívidamente a través de las *palabras dichas* en los diálogos, y, en la *imagen plástica*¹⁹⁰³ de las situaciones que narra el lado de Buenos Aires, sobre todo en la *figura* que entablan *los tres* a través del *juego*, de las animadas discusiones y siempre desde una *inmediatez vivencial* (*transmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible; de ahí la novela “cómica”, los anticlimax, la ironía, otras tantas flechas indicadoras que apuntan hacia lo otro*)¹⁹⁰⁴. Dicha *otredad* se alcanza a mostrar en la última noche del manicomio, en esa especie de *antropofanía* colectiva que padece cada uno de *los tres*. Esta voluntad que recién *acusa* Cortázar en el capítulo 79 de *Rayuela* revela *las relaciones* que él mismo establece con la *realidad*:

En mi caso tengo una relación bélica con la realidad; es una especie de batalla, una batalla fraternal [...], es una relación

¹⁹⁰¹ La cita termina del modo que sigue:

Me sumo a los pocos críticos que han querido ver en Rayuela la denuncia imperfecta y desesperada del establishment de la letras, a la vez espejo y pantalla del otro establishment que está haciendo de Adán, cibernética y minuciosamente, lo que delata su nombre apenas se lo lee al revés: nada.

Julio Cortázar. (1986). “Del sentimiento de no estar del todo”. *Op. cit.*, p. 26.

¹⁹⁰² De hecho, después de la “Revisión” que anota Cortázar en la página 130 del *Cuaderno*, la siguiente anotación que aparece en la página 132 del *Cuaderno* se centra precisamente en la “Ordenación” de *Rayuela* porque hasta ese momento parece que tenía organizado el libro en tres partes, sin contar la de los capítulos prescindibles.

Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. *Op. cit.*, p. 509.

¹⁹⁰³ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 503.

¹⁹⁰⁴ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 413.

erótica; yo hago el amor con la realidad. Si me permite una frase un poco cursilona: la realidad es mi gran mujer.

(González Bermejo: 1978, p. 83)

En conversación con González Bermejo, Cortázar plantea el amor como una nostalgia platónica por lo *andrógino* del modo que sigue:

Platón se preguntaba por qué hay hombres y mujeres y sostenía que, originalmente había uno solo que era el andrógino, que luego se dividió en dos. El amor sería, simplemente, la nostalgia que tenemos todos de volver al andrógino.

Cuando buscamos una mujer estamos buscando a nuestro doble, queremos completar la figura original.

(González Bermejo: 1978, pp. 34-35)

¿Por qué busca Cortázar consumir su poética del amor en la figura de los tres? He expuesto que Cortázar sitúa en la noción de figura la culminación del tema del doble¹⁹⁰⁵ y he demostrado cómo la noción de *figura* posibilita entonces “culminar” el *hecho fantástico* del cuento más allá de la paridad *del tema del doble* y por tanto posibilita que esa manifestación aislada y singular de un *hecho fantástico*, se potencie mediante la novela, en una pluralidad simultánea. Esto es la *vivencia* de *Rayuela* y de su capítulo suprimido.

La *figura de los tres* es necesaria para ir más allá del *doble* y de la *pareja* y evitar su potencial paralelismo. En cierto modo el *doble* encarna, por complementación analógica, en la *fraterna armonía* de

¹⁹⁰⁵ Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica” en: Cortázar, Julio. *Rayuela. Op.cit.*, p. 699.

Etienne con Oliveira, quien simultáneamente vivencia la relación de pareja en la íntima confrontación de los cuerpos de la Maga o de Pola.

Pero la *figura de los tres*, que en realidad componen Oliveira, Talita y Traveler asume formas extraordinarias que hemos venido mostrando o que el capítulo suprimido convierte en una patente *atribución hipotética* de personajes sin nombre.

Esta voluntad de Cortázar por una escritura analógica que evita en todos sus niveles un *paralelismo recurrente* se muestra también en la voluntad de sus personajes: Talita, por eso se niega a ser *esa otra mujer*¹⁹⁰⁶ para Oliveira. También reniega de Oliveira y de Traveler diciéndoles a cada uno: *Yo no soy el zombie de nadie*¹⁹⁰⁷. O precisamente en las discusiones de pareja que tiene Talita con Traveler, su mayor ofensa se convierte en compararlo con Oliveira¹⁹⁰⁸. La Maga por el contrario, se resigna en cierto modo a esa especie de

¹⁹⁰⁶ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 54. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 333.

¹⁹⁰⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 54. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 333.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 55. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 340.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 133. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 547.

¹⁹⁰⁸ —*Cómo te parecés a Horacio —dijo Talita—. Es increíble cómo te parecés.*

—*Tic-tac —dijo Traveler buscando los cigarrillos—. Tic-tac, tic-tac.*

—*Sí, te parecés —insistió Talita, soltando el pato que se estrelló en el suelo con un ruido fofo que daba asco—. Él también hubiera dicho: Tic-tac, él también hubiera hablado con figuras todo el tiempo. ¿Pero es que me van a dejar tranquila? Te digo a propósito que te parecés a él, para de una vez por todas nos dejemos de absurdos. No puede ser que todo cambie así con la vuelta de Horacio. Anoche se lo dije, ya no puedo más, ustedes están jugando conmigo, es como un partido de tenis, me golpean de los dos lados, no hay derecho, Manú, no hay derecho.*

Traveler la tomó en sus brazos aunque Talita se resistía, y después de poner un pie encima del pato y dar un resbalón que casi los manda al suelo, consiguió dominarla y besarle la punta de la nariz.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 44. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 285.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 49. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 309.

*ectoplasma*¹⁹⁰⁹ de Pola que viene acompañando el cuerpo de Oliveira cuando ha estado con ella. Lo que sucede es que esa condición de *ectoplasma* en *Rayuela* invade a los seres y a las cosas¹⁹¹⁰.

Así pues, aunque Traveler y Oliveira aludan a un *doble*¹⁹¹¹ o a su *doppelgänger*¹⁹¹², el propio Oliveira en el capítulo 41 especifica la condición o la naturaleza analógica de dicha *relación*: el sentido del

¹⁹⁰⁹ *Y Pola estaba ahí cuando él entraba, y en su manera de mirar, y cuando Horacio se desnudaba ahí, en ese rincón, y se bañaba parado en esa cubeta, ¿la ve Ossip?, entonces de su piel iba saliendo Pola, yo la veía como un ectoplasma y me aguantaba las ganas de llorar pensando que en casa de Pola yo no estaría así, nunca Pola me sospecharía en el pelo o en los ojos o en el vello de Horacio.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 27. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 149.

¹⁹¹⁰ Respecto esta noción y cómo la emplea Cortázar como una invasión u ocupación del ser, vale confrontar además de la referencia anterior, el capítulo 45 y el capítulo 48 de *Rayuela*.

En el capítulo 45 los dos, Talita y Traveler se sienten *transhabitados*. Y paralelamente Oliveira, se mortifica cuando en esa madrugada vislumbra también en la penumbra la *camiseta blanca como un ectoplasma* de Traveler en lugar de ver asomarse a Talita. En suma, *los tres* sienten que aunque ya no esté un tablón de ventana a ventana, el *pasaje* a otra cosa ha quedado abierto.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 45. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 288-289.

También en el capítulo 48 Oliveira padece de golpe el sentimiento de ocupación de esa especie de *ectoplasma*:

Cuando Traveler le presentó a Talita en el puerto, tan ridícula con ese gato en la canasta y un aire entre amable y Alida Valli, volvió a sentir que ciertas remotas semejanzas condensaban bruscamente un falso parecido total, como si de su memoria aparentemente tan bien compartimentada se arrancara de golpe un ectoplasma capaz de habitar y completar otro cuerpo y otra cara, de mirarlo desde fuera con una mirada que él había creído reservada para siempre a los recuerdos.

(Cortázar: 2004, C. 48, p. 303)

En el capítulo 48 queda manifiesta la apertura voluntaria a esa *confusión* que Oliveira hace de Talita con la Maga. Cuestión que en cierto modo se resuelve en la noche final del manicomio, donde la confusión incluye incluso a Pola, en los capítulos 54 y 56. Hay que decir que a esta *imagen memorable* que Oliveira hace de Talita le precede en el capítulo 78 la preclara primera impresión que también Oliveira hace de ella.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 78. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 409.

¹⁹¹¹ *A veces Traveler hace alusiones a un doble que tiene más suerte que él, y a Talita, no sabe por qué, no le gusta eso, lo abraza y lo besa inquieta, hace todo lo que puede para arrancarlo a esas ideas.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 37. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 235.

¹⁹¹² Julio Cortázar. (2004). Capítulo 56. *Rayuela*. *Op. cit.*, pp. 354-355 y 360.

doble que componen Traveler y Oliveira culmina en una *figura* que incluye a Talita.

Se trata del pasaje en que Oliveira y Talita quedan a solas, frente a frente y con ella en medio del tablón, se ponen a jugar a las *preguntas-balanza*, otro de los juegos que han inventado *los tres*:

—*En cierto modo sí —dijo Oliveira—. Son dos cosas que se parecen desde sus diferencias, un poco como Manú y yo, si te ponés a pensarlo. Reconocerás que el lío con Manú es que nos parecemos demasiado.*

—*Sí —dijo Talita—. Es bastante molesto a veces. [...]*

—*La peor diferencia está en eso —dijo Oliveira—. La peor de las peores diferencias. Dos tipos con pelo negro, con cara de porteños farristas con el mismo desprecio por casi las mismas cosas y vos...*

—*Bueno, yo... —dijo Talita.*

—*No tenés por qué escabullirte —dijo Oliveira—. Es un hecho que vos te sumás de alguna manera a nosotros dos para aumentar el parecido, y por tanto la diferencia. [...]*

—*Vos me estás dando demasiada importancia —dijo Talita.*

—*Oh, esas cosas no las decide uno —dijo Oliveira—. Hay todo un orden de cosas que uno no decide [...].*

—*Oh sí —dijo Talita, mirándolo a los ojos—. Es verdad que te parecés a Manú. Los dos saben hablar tan bien del café con leche y del mate, y uno acaba de darse cuenta de que el café con leche y el mate, en realidad...*

—*Exacto —dijo Oliveira—. En realidad. De modo que podemos volver a lo que decía antes. La diferencia entre Manú y yo es*

que somos casi iguales. En esa proporción, la diferencia es como un cataclismo inminente. ¿Somos amigos? Sí, claro, pero a mí no me sorprendería nada que... Fijate que desde que nos conocemos, te lo puedo decir porque vos ya lo sabés, no hacemos más que lastimarnos. [...]

Talita miró hacia atrás, y vio la sombra de Traveler que escuchaba, escondido entre la cómoda y la ventana.

(Cortázar: 2004, C. 41, pp. 267-268)

En este diálogo Oliveira consume el *sentido* del *doble* que obra en *Rayuela* en la *figura* que los *tres* componen porque es aquí donde Oliveira le declara a Talita la inminente *geometría del amor* de ese *triángulo sumamente trismegístico*¹⁹¹³. Ese *cataclismo* irrevocable Oliveira se lo advierte a Traveler en el capítulo 46. Pero los otros dos, Talita y Traveler no necesitan advertencias de Oliveira: ambos también lo *piensan*¹⁹¹⁴.

¹⁹¹³ Será en la naturaleza de otro que estudio que aborde el sentido cardinal que Cortázar le otorga a la figura de Hermes Trismegisto, a la que alude Morelli también en el capítulo 154 bajo el nombre acadio de Pakú; o Traveler y Oliveira, bajo su forma egipcia de Tot en el capítulo 42. Pero sobre todo, la presencia de Hermes se manifiesta en el sentido mercurial del *mensajero* en el capítulo 79, en el capítulo suprimido (el 126) de *Rayuela* y en el sentido que Talita y Traveler le otorgan a la venida de Oliveira como un mensaje encarnado. En todos estos capítulos el sentido de las palabras, su hermenéutica, se convierte en una *clave por desplazamiento analógico* en la situación narrativa que cuentan, como en el capítulo 46 o en la situación narrativa que reflexionan sus personajes, como es el caso del concepto de *correlato objetivo* (de Eliot) que Traveler y Oliveira discuten en el capítulo 42.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 46. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 295

¹⁹¹⁴ *Pensar, es decir sentir, situarse y confrontarse.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 446.

Páginas atrás he referido los capítulos específicos en los que de forma más puntual cada uno de los tres muestra su ensimismamiento.

En palabras de Oliveira, literalmente la presencia de Talita irrumpe en el *sentido* del *doble* que componen Oliveira y Traveler: “es un hecho que vos te sumás de alguna manera a nosotros dos para aumentar el parecido, y por tanto la diferencia”. Pero en la noche final del manicomio del capítulo 56, Oliveira y Traveler sostienen ese diálogo ejemplar en el que Oliveira, a pesar del juego de *sustituciones*¹⁹¹⁵, al fin también logra *contarle*¹⁹¹⁶ a Traveler.

He dicho pues que la *figura de los tres* es necesaria para ir más allá del *doble*. Me parece que la presencia de Talita, por ejemplo en la escena del tablón en medio de los dos, literalmente lo demuestra. A propósito de esa situación, el capítulo 43 crea sus propias concomitancias en la conversación que tienen Talita y Oliveira:

—[...] *Lo sé, o mejor, lo supe cuando estaba a caballo en el tablón. Ustedes sí lo saben de sobra, yo estoy en el medio como esa parte de la balanza que nunca sé cómo se llama.*

—*Sos nuestra ninfa Egeria, nuestro puente mediúmnic. Ahora que lo pienso, cuando vos estás presente Manú y yo caemos en una especie de trance [...]. Permitime insinuarte que a lo mejor Manú quiere jugar con fuego. Es un juego de circo, bien mirado. Y vos —dijo Oliveira, apuntándole con el dedo— tenés cómplices.*

¹⁹¹⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 56. *Rayuela. Op. cit.*, pp. 359-360

¹⁹¹⁶ —[...] *Cada uno sabe lo que tiene que hacer, Manú. Si querés una explicación de lo que pasó allá abajo... solamente que no tendrá que ver, y eso vos lo sabés. Lo sabés, doppehgänger, lo sabés. Qué te importa a vos lo del beso, y a ella tampoco le importa nada. La cosa es entre ustedes, al fin y al cabo. [...] Las mujeres son la muerte —dijo Oliveira—. Ahí donde la ves, lo más modosita al lado de la rayuela... Mejor no les abrás, Manú, estamos tan bien así.*

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 56. *Rayuela. Op. cit.*, p. 356.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 52. *Rayuela. Op. cit.*, p. 323

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 54. *Rayuela. Op. cit.*, p. 335.

—¿Cómplices?

—Sí, cómplices. Yo el primero, y alguien que no está aquí. Te creés el fiel de la balanza, para usar tu bonita figura, pero no sabes que estás echando el cuerpo sobre uno de los lados. Conviene que te enteres.

(Cortázar: 2004, C. 43, pp. 279-280)

Asimismo, la *figura de los tres* en *Rayuela* se convierte en un llamado¹⁹¹⁷, incluso en una advertencia necesaria para evitar, en cierto modo, que la pareja de Talita y de Traveler caigan en el “paralelismo” potencial de la Gran costumbre. Pero al mismo tiempo la presencia de Oliveira como *el otro* que irrumpe en sus vidas, en el capítulo 47 le produce a Talita *la sensación de estar habitada*. Por eso en ese monólogo Talita lo nombra: *Horacio, el habitador*¹⁹¹⁸. Me parece que en el momento de la conciliación de Talita y de Traveler, después de la discusión que tienen, es el propio Traveler el que plantea el verdadero *drama* de toda pareja:

—A lo mejor no hay bomba para vos, ratita —dijo, sonriéndole con una expresión que aflojó a Talita, la hizo buscar una postura más cómoda entre sus brazos—. Mirá, no es que yo ande buscando que me caiga un refusilo en la cabeza, pero siento que no debo defenderme con un pararrayos, que tengo que salir con la cabeza al aire hasta que sean las doce de algún día. Solamente después de esa hora, de ese día, me voy a sentir

¹⁹¹⁷ Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 55. *Op.cit.*, p. 341.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 133. *Op.cit.*, p. 548.

¹⁹¹⁸ Cfr. En el diálogo de Talita y de Traveler en el capítulo 45 Talita alude a esta sensación invasiva señalándole a Traveler, *parecería que algo habla, algo nos utiliza para hablar*, y Traveler agrega: *Transhabitados, más bien*.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 45. *Rayuela. Op. cit.*, p. 289.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 47. *Rayuela. Op. cit.*, p. 299.

otra vez el mismo. No es por Horacio, amor, no es solamente por Horacio aunque él hay llegado como una especie de mensajero¹⁹¹⁹. A lo mejor si no hubiese llegado me habría ocurrido otra cosa parecida. Habría leído algún libro desencadenador, o me habría enamorado de otra mujer... Esos pliegues de la vida, comprendés, esas inesperadas postraciones de algo que uno no se había sospechado y que de golpe ponen todo en crisis. Tendrías que comprender.

(Cortázar: 2004, C. 44, p. 285)

En suma, el tres es la Cifra¹⁹²⁰ hermética que en su poética le posibilita a Cortázar completar la figura¹⁹²¹. De ahí que Cortázar en su poesía le rinda un entrañable homenaje en el poema “Un elogio del tres”¹⁹²², una breve obra que realiza en una lúdica colaboración plástica con la obra de Luis Tomasello. En la condensación poética de sus imágenes, “Un elogio del tres” concentra algunas nociones y temas clave que le son ontológicamente fundamentales a Cortázar: los tres, el destierro, el edén, el origen adánico, el juego, la danza, la imagen del hombre que se asimila a la Gran Costumbre.

¹⁹¹⁹ Aquí aparece de nuevo la imagen de Hermes mensajero al que me he referido líneas atrás. En todo caso, Traveler convierte a Oliveira en ese *hermético* mensajero sin necesidad de aludir aquí a ninguna *alegoría*.

Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 52. *Rayuela*. *Op. cit.*, p. 323.

¹⁹²⁰ —Yo en realidad tendría que ir —le dijo Oliveira a un gato negro de la rue Danton—. Una cierta obligación estética, completar la figura. *El tres, la Cifra. Pero no hay que olvidarse de Orfeo*.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 36. *Op. cit.*, p. 215.

¹⁹²¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 36. *Op. cit.*, p. 215.

¹⁹²² Julio Cortázar. (2005). “Un elogio del tres” en: *Poesía y poética. Obras completas*. tomo IV. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores. Edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri. pp. 409-443.

A la condensación poética del poema le son concomitantes las tres barras cromáticas que en la hoja derecha del paginado integral del poema lo acompañan. El lúdico divertimento plástico de Tomasello dispone las barras en cada página del poema en diferentes posiciones, otorgándole a la mirada plástica de las barras un movimiento visual que entabla una *sentida* empatía plástica con las *palabras dichas* en las estrofas del poema. En “Un elogio del tres” están presentes todas las figuras del amor y del destierro que le son inmanentes a Cortázar. Ahí está presente la *danza* definitiva que el Minotauro de *Los reyes*¹⁹²³, herido de muerte, invita a bailar. También está presente la otra danza, la de un *diálogo sin eco*¹⁹²⁴ que revisten la Maga y Oliveira en el capítulo 34 de *Rayuela*. Ahí están las figuras de *raíz edénica*¹⁹²⁵ que Cortázar condensa en el gesto del Adán de Masaccio en el capítulo 132, uno de los dos textos originarios de *Rayuela*¹⁹²⁶.

¹⁹²³ Julio Cortázar. (1970). *Los reyes*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Sudamericana.

¹⁹²⁴ Julio Cortázar. (2005). “Un elogio del tres” en: *Poesía y poética. Obras completas. Op.cit.*, p. 433.

¹⁹²⁵ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 132. *Op.cit.*, p. 536.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 71. *Op.cit.*, pp. 391-395.

¹⁹²⁶ *Aquí del uno al dos / Del dos al tres // Un tres que se sostiene y baila / Desde sí mismo / Consigo mismo / Una danza que busca encuentra y pierde / Para buscar de nuevo / En su liviano juego de colores / De distancias y de ángulos // El dos no volverá / Tampoco el uno // El uno ya no es uno solo / Ni el dos es solamente dos // Fueron origen fueron / Acaso también pena // Y del edén y del castigo / Nació el sudor nació la muerte / Cosa sin importancia / Puesto que del edén y del castigo / Nació por sobre todo la alegría // Esto entre tanto y tanto / Esta danza del tres / Que ignora al dos y al uno // Como ignora el edén // Y hace frente al castigo // Somos los rebelados / Los verdaderos ángeles // Con el uno y el dos hacemos tres / Que es música y triángulo y escándalo // Del tres saltamos a la espiga al viento / El tres abate el cerco que encerraba / Al dos en diálogo sin eco / Al uno en su perfecta imperfección de estatua // Y del edén y del castigo / Nace por sobre toda la alegría / Cuando del dos al tres irrumpe el hombre // El hombre rebelándose y riendo / Contra el sudor contra la muerte // La humanidad nace del tres // Los verdaderos ángeles que danzan // Las infinitas tríadas de su danza.*

*Dada la extensión del poema, lo he transcrito separando con una diagonal cada verso y dos diagonales, el cambio de estrofa poética.

Julio Cortázar. (2005). “Un elogio del tres” en: *Poesía y poética. Obras completas. Op.cit.*, 409-443

Pero sobre todo, en “Un elogio del tres” está condensada la otra danza, la que Talita *piensa* en el capítulo 37 de *Rayuela* cuando *el otro* irrumpe en sus vidas y todo parece como si *los tres estuvieran bailando una lenta figura interminable*¹⁹²⁷. Así en el poema Cortázar dice: *Con el uno y el dos hacemos tres / que es música y triángulo y escándalo*¹⁹²⁸.

Otro texto que condensa la alegría de la danza que originan los tres es “Las puertas del cielo”¹⁹²⁹. El cuento narra la relación amistosa que nace entre un abogado que relata la historia, y una pareja perteneciente a los barrios populares de Buenos Aires. La distancia profesional y social hace que Celina y Mauro nunca lleguen a querer tutearlo. Pero a pesar del tratamiento distanciado de Dr. Hardoy que le dan, los bailes populares, el box, el fútbol, las reuniones en la casa de Celina y Mauro los aproximan a Mariano. Entonces Mariano Hardoy anota a lo largo del cuento: *Íbamos juntos a los bailes, y yo los miraba vivir. [...] Ellos se querían, y el contento de Celina alcanzaba para los dos, a veces para los tres*¹⁹³⁰. La alegría de los tres se interrumpe por la muerte súbita de Celina. De hecho el cuento comienza con la noticia de su muerte. La alegría era Celina transformada por el tango y la milonga. Entonces su antigua vida de prostíbulo y el rescate amoroso de Mauro se diluían. En este relato Mariano Hardoy se sitúa como un

¹⁹²⁷ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 37. *Op.cit.*, p. 300.

¹⁹²⁸ Julio Cortázar. (2005). “Un elogio del tres” en: *Poesía y poética. Obras completas. Op.cit.*, p. 430.

¹⁹²⁹ Julio Cortázar. (1994). “Las puertas del cielo” en: *Cuentos completos/1*. México: Editorial Alfaguara. Prólogo de Mario Vargas Llosa. pp. 424-428.

¹⁹³⁰ Julio Cortázar. (1994). “Las puertas del cielo” en: *Cuentos completos/1*. México: Editorial Alfaguara. Prólogo de Mario Vargas Llosa. p. 425.

espectador, no de las circunstancias que lo llevan al pasado y a la realidad mediata de la vida sin Celina, sino en sí, es un *testigo*¹⁹³¹ de la vida del mismo modo como la Maga le hace ver a Oliveira en el capítulo 3 que él se sitúa ante la realidad. El relato termina con una *entrevisión* que padecen juntos Mariano y Mauro en una sala de baile repleta de gente y humo tiempo después de la muerte de Celina, cuando en medio de la pista la vuelven a ver de nuevo *por primera vez*¹⁹³². En conversación con González Bermejo, Cortázar muestra lo mucho que le es entrañable este relato. Asimismo Cortázar pone en evidencia las notas biográficas que contienen precisamente “Las puertas del cielo”, “El perseguidor” y *Rayuela* en el *sentido* de cómo en esa época Cortázar, al igual que Mariano, Bruno y Oliveira lo hacen en sus textos, Cortázar a su vez se situaba en la vida misma desde el distanciamiento y seguridad que le daba su condición de espectador o de *testigo*¹⁹³³.

De ahí que en la “Nota de presentación” al capítulo suprimido de *Rayuela*, Cortázar anote, *un libro que me contiene tal y como fui en ese tiempo de ruptura, de búsqueda, de pájaros*¹⁹³⁴. A propósito del capítulo suprimido, me parece que los párrafos finales, cuando los

¹⁹³¹ Julio Cortázar. (2004). Capítulo 3. *Op.cit.*, p. 28.

¹⁹³² Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 48. *Op.cit.*, p. 28.

¹⁹³³ “Las puertas del cielo”, “El perseguidor” y *Rayuela*, son textos de una época [de] mi vida en la que yo me sentía personalmente un espectador de lo que sucedía afuera. [...] Sí, yo podía tener muy buenas relaciones, podía estar enamorado de una mujer o querer mucho a un amigo o a alguien de mi familia, podía tender puentes de tipo individual, pero hasta el momento de mi toma de conciencia yo era alguien colocado fuera, realmente.

Y tengo la impresión que, sin saberlo demasiado, esos tres textos lo reflejan perfectamente. Quizás más que ninguno, “Las puertas del cielo”.

Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. México: Editorial Hermes. p. 70.

¹⁹³⁴ Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). p. 388.

amantes están ya *del otro lado de las palabras*¹⁹³⁵ presenta de manera inigualable la momentánea imagen terrena de ese *ángel* al que Cortázar alude en “Un elogio del tres”. Además, en la frase final: *Y todo eso duraba interminablemente, y la cornucopia estaba en el suelo rota en tres pedazos, uno más grande y dos casi iguales, como manda la divina proporción*¹⁹³⁶, Cortázar condensa lúdicamente en esa imagen absurda del cuerno de la abundancia que también salta por los aires, la *figura de los tres*.

En suma, en este último capítulo de mi investigación he deseado presentar la *mostración*¹⁹³⁷ calidoscópica de la *figura* que compone la poética de Cortázar mediante diferentes muestras a través de su obra. De modo que el relato de “Silvia” no sólo lo sitúo personalmente como una de las muestras más entrañables, sino que me detengo en situar cómo se convierte en una *figura de figuras* porque textualmente el personaje existe, o al menos hace acto de *presencia*, por el entrecruzamiento esporádico de un *grupo* de niños y del narrador, y al ser este narrador quien cuenta con absoluta naturalidad ese irreplicable hecho fantástico, convierte además la *figura* que presenta, en una *vivencia*. En suma, me parece que en este relato queda demostrada mi observación de cómo Cortázar conjuga en su poética herramientas del cuento y de lo fantástico que hace culminar en la pluralidad simultánea de una figura. Esta figura muestra la vida *con los*

¹⁹³⁵ Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). p. 398.

¹⁹³⁶ Julio Cortázar. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). p. 398.

¹⁹³⁷ Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. México: Editorial Hermes. p. 87.

otros como un momentáneo golpe de *billar* que sólo por ese instante se resuelve en una *constelación* humana. Pero también en “Silvia” Cortázar incorpora la *tensión* erótica del *eros ludens* y por tanto hace inmanente al amor, el *territorio* de los juegos. Hay que recordar que este capítulo final de mi investigación ha partido del análisis del estudio “Cristal con una rosa dentro”¹⁹³⁸: he dicho que en su brevedad Cortázar concentra esa poética existencial que demuestra el relato de “Silvia”.

Asimismo, en el presente capítulo reconozco *Rayuela* como el *eje arquitectónico* de mi investigación. De ahí que realizo el análisis específico de aquellos capítulos singulares de *Rayuela*, incluido el capítulo suprimido, porque me parece que en dicha selección narrativa que he efectuado, Cortázar logra *conseguir aperturas*¹⁹³⁹ en el lenguaje con las que *multiplica las posibilidades intersticiales* en su escritura para originar una *antropofanía*. Por esta razón he mostrado ejemplos de esa graduada conformación de la *figura de los tres* que encarna en diferentes situaciones narrativas de *Rayuela* y en distintas modalidades combinatorias entre Oliveira, la Maga, Pola, Gregorovius, Etienne, Morelli, Talita y Traveler. Así pues, Cortázar deposita en la *figura de los tres* la culminación de su poética existencial: la auténtica *vivencia* de una *antropofanía* necesita del otro.

¹⁹³⁸ Cfr. Julio Cortázar. (1989). “Cristal con una rosa dentro” en: *Último Round*. tomo II. México: Siglo XXI Editores. pp. 127-129

¹⁹³⁹ Luis Harss. (1992). “Cortázar (sic.), o la cachetada metafísica” en: Cortázar, Julio. *Rayuela*. *Op.cit.*, p. 702.



CONCLUSIONES

*De alguna manera habían ingresado a otra cosa,
[...] y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir
en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar,
la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso
por donde se salía a una playa abierta, [...] al mundo debajo de los
párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban.
(Capítulo 54, Rayuela)*



El presente apartado expone las conclusiones que mi investigación, siempre anclada en los textos de Cortázar, me ha permitido encontrar y deducir. Este apartado desea establecer un recuento de los alcances del planteamiento propuesto en esta investigación, es decir, de la graduada *mostración* de cómo Cortázar deposita en la noción de *figura*, una poética de la imagen en su escritura gracias a las posibilidades que dicha noción le otorga simultáneamente como *vivencia* y como *instrumento* eficaz para replantear el *territorio* de la *novela* y reaccionar contra el hecho literario meramente *estético*.

A lo largo de la presente investigación, *Figura: una poética de la imagen en la escritura de Julio Cortázar* he realizado transversalmente un itinerario por la teoría poética de Cortázar, identificando cómo el autor sitúa en la novela el *instrumento verbal* que después muta en una *antinovela*, que potencia el *combate* con y contra el *lenguaje* desde la escritura misma. En su teoría poética Cortázar encuentra que los recursos del lenguaje narrativo son insuficientes por sí mismos y por esta razón Cortázar recurre a la *vía poética* y sobre todo, a los recursos de las artes musicales y plásticas, en especial, a los de la pintura y la fotografía. De ahí que *Rayuela* sea la *antinovela* que encarna esta *manifestación poética* total, y que por tanto en mi investigación *Rayuela* sea, como recurso de análisis propio, el centro radial en torno al cual gira el resto de la obra de Cortázar.

Esta investigación tiene su antecedente inmediato en el anteproyecto de tesis *La figura en Rayuela: notas para una poética de la imagen en la escritura de Julio Cortázar* en el que realicé un itinerario transversal por la noción de *figura* partiendo de las raíces

etimológicas grecolatinas y teniendo como respaldo teórico el enfoque de Erich Auerbach.

De hecho, en su opúsculo *Figura*, Auerbach documenta un uso excepcional por parte de Lucrecio de la palabra *figura* en *De rerum natura*, cuando determina que el mundo lo generan los átomos. Esta percepción de Lucrecio sobre la circulación de los átomos como una danza que dibuja *figuras*, en decir, que hacen una *ronda*, es el uso más auténtico de la aplicación de la palabra *figura*. Una primera contribución por mi parte consiste en que identifiqué que este uso excepcional de la palabra *figura* es el que guarda una singular correspondencia con la noción plástica y vital de *figura* en la poética de Cortázar, en específico en los capítulos 34 y 47 de *Rayuela*.

He tratado de mostrar en mi análisis que esta perspectiva de la noción de *figura* como *sistema atómico* simultáneo y en movimiento queda manifiesto en distintas *plataformas* o niveles de *Rayuela*: en su composición singular como un libro que, mediante un “Tablero de dirección” ofrece dos posibilidades de lectura; en la naturaleza singular de algunos de los capítulos de *Rayuela* y en la calidad de *microcosmo* esférico y cerrado que a cada capítulo Cortázar le confiere; y a ello podríamos agregar la percepción existencial de la vida como un *billar humano*.

Por eso mi reacción crítica hacia los estudios sobre la obra de Cortázar que reducen paradójicamente su noción de *figura* a un mero concepto de la retórica, disciplina contra la que reacciona irónicamente

toda la obra de Cortázar y en donde en el capítulo 112 de *Rayuela*, en específico, externa su *repulsión*.

También en mi investigación he intentado mostrar por qué *Rayuela* es la culminación de la poética del cuento de Cortázar, en la medida que cada capítulo de *Rayuela* obedece al *orden cerrado* con el que Cortázar concibe la arquitectura interna de un *cuento*. Es decir, cada capítulo es redonda y esféricamente independiente. Me parece que la anterior observación es una inédita aportación personal que posibilita nuevas perspectivas para abordar el análisis del cuento y de la novela de Cortázar, por los razonamientos que a continuación expongo. Cortázar recurre a entablar una correspondencia con un *sistema atómico o planetario* donde el *drama* que *cuenta* en cada capítulo se muestra como una *agitación molecular*. Esto no significa que Cortázar realice una indiferenciación entre el cuento y la novela a los que, analógicamente, compara con la fotografía y el cine respectivamente.

No obstante, vistos los capítulos de *Rayuela* en su conjunto integral, como partes componentes de la obra, es decir, del libro en sí como objeto en sus *rarezas formales* y tipográficas, y del libro como “*manifestación poética total*”, *Rayuela* es una *antinovela* porque responde a un *orden abierto* cuya narrativa fragmentaria y espasmódica se asemeja más a un álbum fotográfico que a una película, en la medida que para Cortázar, la escritura de *Rayuela* obedece a la razón epistemológica de que la *realidad*, es decir, la *vida de los otros no es cine sino fotografía*.

El “Tablero de dirección” por ejemplo, hace que el movimiento por los capítulos de *Rayuela* encarne el *sentido* de los *dibujos brownianos*, es decir, como el vuelo que traza una mosca dentro de una habitación, y que este *sentido* se muestre en específico, por ejemplo, en la composición singular de la escritura del capítulo 34 y en el *sentido* vivencial de esa *realidad absurda* que el capítulo *cuenta*. Asimismo, las dos posibilidades de lectura que ofrece el final de *Rayuela* lo muestran: la obra se vuelve *circular* y *abierta* a la vez. Esta serie de secuencias que he ejemplificado son una patente *mostración* de cómo *Rayuela* en realidad *está construida sobre diferentes plataformas*.

“Escribir la imagen” se convierte pues en la *tentativa* de escritura de Cortázar para alcanzar una *narrativa* que condensa la *vivencia* de un *mundo personal* que, mediante el continuo recurso al desplazamiento analógico, muestra que aquello que realmente *cuenta* y que en *Rayuela* se cuenta *quizás sea colectivo, humano y no individual*. En Cortázar su reacción contra lo “meramente” estético se resuelve en una escritura que se sitúa en lo meramente humano.

De ahí que en mi investigación he buscado resituar en *Rayuela* la preeminencia del lado de Buenos Aires y la “*figura de los tres*” que componen Oliveira, Talita y Traveler porque como he intentado mostrar, sólo en “El lado de acá” acontece una verdadera *antropofanía* que hace que los tres, Oliveira, Talita y Traveler, se acerquen no sólo a sus *propios límites* sino *al otro*, y por el otro, al menos por un instante, renuncien a sí mismos. La *verdadera otredad* en el lado de Buenos Aires hace que cada uno de los tres alcance a “asistir a su propia derrota con una ironía en la que se adivina, quizá, un triunfo secreto”, cuestión

que anuncia el texto de la Solapa de la primera edición de *Rayuela* y cuyas posibilidades interpretativas he presentado en el último capítulo. El fragmento final del capítulo 56 lo muestra: el *encuentro con el otro* es el momento simultáneo en que esa *armonía insensata* de los tres asume las formas del perdón y de la renuncia.

He dicho ya que el deseo por mi parte de homologar la preeminencia del lado de Buenos Aires junto al lado de París y a las situaciones narrativas que acontecen “Del lado de allá”, también nace de identificar en mi investigación cómo una notable producción crítica sobre *Rayuela* focaliza su atención sólo en las vivencias de Oliveira, la Maga y el club de la Serpiente, y reduce su atención a las vivencias de Oliveira, de Talita y de Traveler apenas al pasaje del tablón y a la noche final del manicomio. Pocos como Lezama Lima, la *innata* Ana María Barrenechea en su primera época de producción crítica, o el concreto Saúl Yurkievich de la edición de la *Obra crítica* de Cortázar para Alfaguara, identifican que la *poética existencial* de Cortázar es precisamente una *antropofanía* porque sitúa su *condición humana* con la de *artista*, y por ende, está inmanente en su escritura.

Lo que quiero decir con ello es que, en la abundante crítica sobre la obra de Cortázar, hay una tendencia a escindir este rango ontológico de la explicación de los recursos literarios de los que Cortázar hace uso en su escritura. En mi investigación, por el contrario, he tratado de mostrar cómo la eficacia de dicho recursos de escritura, por ejemplo el envolvente uso gramatical de un texto construido desde un “nosotros”, o el espacio en blanco de la página donde debieran aparecer los nombres, implican a un *cierto lector* y por tanto lo

conmueven y quizá lo mutan en la medida que lo hacen partícipe de ese *mundo personal*. De este modo me parece que la razón ontológica que Cortázar desea mostrar simultáneamente, se vivencia.

Así pues, la aproximación sintética que hago a los capítulos singulares de *Rayuela*; al capítulo suprimido de *Rayuela* (el 126) o “la araña”; a algunos aspectos de los cuentos de “Una flor amarilla”, “Axolotl”, “El otro cielo”, “Las puertas del cielo”, entre otros, pero en especial al relato de “Silvia” o a su estudio sobre el erotismo, “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” no obedece exclusivamente a un análisis de los recursos de escritura que utiliza Cortázar para romper los parámetros tradicionales sino que mi análisis busca responder a cómo dicha disposición estructural del texto o la situación narrativa que plantea cumple la razón existencial que su poética plantea.

De ahí que la organización estructural del trabajo de mi tesis no sea una mera distribución de contenidos sino que obedece a una vertiente epistemológica de mi formación profesional que se compagina con la razón epistemológica de la poética de Cortázar. Por ejemplo, los tres capítulos que componen la última parte de mi estudio han deseado imprimir el adiestramiento que he adquirido acogida por la Universitat Pompeu Fabra que promueve la formación interdisciplinaria en literatura, arte y pensamiento, y que respaldada por la orientación comparatista de mi directora de tesis, me han posibilitado mostrar cómo es inherente a la poética de Cortázar el *arte combinatoria* entre la literatura, las artes —en especial la pintura, la fotografía y la música— y la filosofía.

Esta vocación integradora de los estudios comparados me aportó herramientas eficaces de análisis en el itinerario transversal que he realizado dialécticamente por la obra de Cortázar para situar el minucioso marco conceptual que construye. Por ejemplo, me ha permitido identificar que la noción de *antropofanía* que Cortázar emplea en *Rayuela* tiene su antecedente inmediato en la noción de *poética existencial* de su *Teoría del túnel*. A su vez me ha permitido hacer un uso indiferente de las nociones de *paravisión*, *entrevisión* o *supervisión*, paralelo al que Cortázar les otorga. Asimismo, estos recursos de la comparatística me han posibilitado dar seguimiento a una argumentación que presenta Cortázar en diferentes textos y entonces mostrar que el tema del *doble* y la condición aislada e irrepetible que Cortázar le confiere a la manifestación de *lo fantástico* en el *territorio del cuento*, no sólo son concomitantes con la noción de *figura* en el ámbito de su *novela*, sino que la noción de *figura* posibilita “*culminar*” el *hecho fantástico* más allá de la paridad *del tema del doble*, y por tanto posibilita que la manifestación aislada y singular de un *hecho fantástico*, se potencie en una pluralidad simultánea. Asimismo, una vez asentada la percepción de la noción de *figura* como *vivencia* y como *recurso de escritura*, en mi investigación muestro cómo Cortázar *multiplica las posibilidades intersticiales* de dicha noción en las variantes existenciales que Cortázar sitúa dentro de su narrativa, por ejemplo, en la manifestación como *grupo* o *constelación humana*, y específicamente en la *figura del tres* y en el sentido de la *otredad* que asume la noción de *figura* en las situaciones narrativas del lado de París y del lado de Buenos Aires en *Rayuela*. Entonces novelas como *Divertimento*, *El examen*, *Los premios*, y una selección de relatos de los que destaca, “*Silvia*” se agregan como materia de análisis.

Toda esta serie de ejemplos de orientación comparatista son una muestra que he incluido consecutivamente en los tres capítulos de la segunda sección de este trabajo de tesis doctoral. Vista en su conjunto, en esta segunda sección de mi trabajo de investigación me situó propiamente en la poética de Cortázar. Por ello, a pesar de que en los contenidos del índice de mi tesis sea la última parte de mi estudio, en las presentes conclusiones comienzo por el final porque precisamente en esta sección de mi tesis dejo de lado los estudios críticos y las perspectivas que son ajenas a la propia voz de Cortázar y al diálogo que con su poética me parece que a momentos alcanzo a sostener. Ha sido mi intención que las nociones de su poética se desglosen de forma graduada y acumulativa de tal modo que por ejemplo, la noción final de *figura* que presento en el último de estos tres capítulos “ha crecido” o “se ha esponjado” como la levadura del pan, por decirlo de algún modo con una imagen que emplea Cortázar y entonces, esta noción de *figura* llega a ser más completa y definitiva.

Hay que decir además que esta organización de dichos tres capítulos es concomitante con el origen acumulativo de *Rayuela*: “todo se ajustó y combinó”. ¿Qué quiero decir con ello? Que no resultó forzado de mi parte entablar la concomitancia que ya he comentado de mi formación interdisciplinaria en filosofía, literatura comparada y arte al distribuir respectivamente dichas disciplinas proporcionalmente en cada uno de los tres capítulos sobre la poética de Cortázar. De modo que en el capítulo primero, “Hacia una poética de la escritura” situó las nociones fundamentales de la filosofía con las que Cortázar plantea la *poética existencial* para alcanzar una *antropofanía* en su escritura. En el capítulo segundo, “Hacia una poética de la imagen”, identifiqué los

recursos poéticos y de otras disciplinas artísticas que Cortázar incorpora al ámbito de la novela. Y en el capítulo tercero, “Hacia una poética de la figura”, además de integrar las perspectivas de los dos capítulos anteriores, me centro en la *mostración* de cómo Cortázar y sus personajes padecen la vivencia de las *figuras* y cómo Cortázar hace de la *figura* el recurso central de escritura en *Rayuela*.

En suma, esta presentación acumulativa de las nociones clave de la poética de Cortázar y que se distribuyen en el nombre que le doy a estos tres capítulos, aparecen concentrados en el título de mi trabajo de tesis, *Figura: una poética de la imagen en la escritura de Julio Cortázar* porque vertebran la razón de mi investigación.

Ahora bien, a la organización de estos tres capítulos finales de mi tesis de investigación doctoral le precede una primera sección que distribuye sus contenidos en dos partes. Vista en su conjunto, en esa primera sección de mi estudio asumo la vertiente filológica en varios niveles de análisis. Dicha primera sección desempeña un valor de soporte estructural del cuerpo de mi investigación en la medida que en una primera parte doy cuenta propiamente del estado de la cuestión y asumo mis posicionamientos personales al respecto. Asimismo en dicha primera parte delimito mi perspectiva metodológica, expongo las previsiones conceptuales que tengo en cuenta, distingo estudios críticos y compilaciones bibliográficas ejemplares, y también asesto un “corte sagital” a recurrencias endémicas en el abordamiento de la obra de Cortázar que cierta tradición canónica se ha ocupado de prolongar.

Pero es la segunda parte en la que intento aportar al ámbito de la investigación de la poética de Cortázar, y en específico al análisis de *Rayuela*, mi contribución más original pero quizá por ello la que asume el mayor riesgo a la polémica y al cuestionamiento.

De hecho es esta orientación comparatista de mi investigación y su condición interdisciplinaria la que ha originado esta aportación que parece ser la más auténtica o al menos la sitúo como una de las principales contribuciones que desea aportar mi investigación: la omisión en las actuales ediciones de *Rayuela* de la noción de *imago mundis* de Julio Cortázar. Esta investigación tuvo un origen en una mera consulta bibliográfica para mostrar que en la actualidad sólo la edición de *Rayuela* para Ayacucho y la edición crítica de *Rayuela* para Archivos obedecen auténticamente a los criterios de la primera edición y de la segunda edición corregida de *Rayuela* para Sudamericana. En dichas ediciones, que estuvieron al cuidado del propio Cortázar y de Francisco Porrúa, así como en el Manuscrito de Austin de *Rayuela*, en el capítulo 109 la noción de *imago mundis* permanece intacta.

En suma, el origen meramente comparativo de los criterios de edición de *Rayuela* se convirtió en un ineludible análisis etimológico para poder desentrañar la equivalencia en español de la posible expresión *imago mundis* en el ámbito de la filología latina, en lugar de la expresión *imago mundi* que el resto de las ediciones de *Rayuela* simplemente sustituye, dando por sentado que la primera es una errata. La paradoja, al menos en criterios de edición de estas publicaciones, es que anuncian que se ajustan a la primera o segunda edición de *Rayuela*,

pero ya he comentado cómo en dichas ediciones la expresión *imago mundis* aparece.

Los resultados que he obtenido hacen de la forma *mundis* un *ablativo instrumental*, de modo que *imago mundis* correspondería en español a la expresión: *imagen (hecha) con mundos*. Por lo tanto y desde esta perspectiva, la *verdadera figura del mundo* en la poética de Cortázar es *imago mundis*: una imagen hecha con mundos. En mi investigación asumo pues, que la aportación posiblemente más auténtica es quizá también la más arriesgada por mi parte. Sin embargo, a lo largo de mi investigación, muestro otros aspectos que sustentan la noción de *imago mundis*, por ejemplo, el recurso postrero de Cortázar a títulos como *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round* o *Todos los fuegos el fuego* y expongo la razón epistemológica que él mismo argumenta. Así pues, me parece que el propio Cortázar evidencia cómo *precisa* en su poética de esta noción, *imago mundis*, para concretar una poética de la imagen en la escritura que el capítulo 109 de *Rayuela* advierte: hay que “*entenderla como una figura, imago mundis*”. He dicho ya que en ninguna imagen como en la moviente *rosa policroma del calidoscopio* Cortázar concreta su noción de *figura*. De ahí que en el capítulo 109 la noción de *imago mundis* encarna la momentánea condensación de imágenes en una figura calidoscópica.

En suma, Cortázar hace de la noción de *imago mundis*, es decir, de “una imagen hecha con mundos”, la correspondencia más próxima a la noción de *figura*, que es el motivo y la razón vertebral en mi tesis para situar en la escritura de Cortázar una poética de la imagen.

Partiendo de esta perspectiva me parece que es improporrogable que se restituya una noción, la de *imago mundis*, en las próximas reediciones de *Rayuela*.

Hay que decir que paralela a esta aproximación filológica latina y a la poética del capítulo 109 de *Rayuela* para situar la noción de *imago mundis*, mi trabajo de investigación realiza un análisis sobre las ediciones de *Rayuela*. Me parece que es una inédita aportación en la que abordo por ejemplo, el texto que acompaña originalmente la solapa del libro en la primera edición de Editorial Sudamericana (1963) y que constituye un texto clave de Cortázar: *Rayuela* reseñada por él mismo. Asimismo anoto los criterios de las variaciones de su segunda edición de *Rayuela* (1965).

Luego analizo los criterios de las dos ediciones de cabecera en mi trabajo de investigación y justifico las razones de mi elección: por un lado la edición crítica de *Rayuela* (1991) para la colección Archivos/UNESCO a cargo de Saúl Yurkievich y de Julio Ortega, y en colaboración con un grupo de especialistas. Por otro lado, *Rayuela* de la edición de Biblioteca Ayacucho (1980).

Analizo los criterios de edición de *Rayuela* (1984) de Cátedra, edición de Andrés Amorós; de *Rayuela* (2004) para Círculo de Lectores / Galaxia Gutemberg a cargo de Saúl Yurkievich y como volumen integrante de la colección de las *Obras completas de Julio Cortázar*; de la edición de *Rayuela* que Yurkievich prepara para el Instituto Cervantes, pero que en realidad obedece a los mismos criterios de la de

Galaxia Gutemberg. Abordo a su vez, el resto de ediciones hoy en circulación.

Centro una especial atención en el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* (1963) de Editorial Sudamericana que estuvo todavía al cuidado del propio Julio Cortázar y de Ana María Barrenechea. De ahí mis observaciones críticas al cuidado de edición por parte de la dos únicas ediciones que han reeditado dicho *Cuaderno* y lo han incluido como parte integrante de la publicación de *Rayuela*: la edición crítica de la colección Archivos (1991) y que la Galaxia Gutemberg que la agrega en sus “Anexos”. Asimismo, son materia de estudio en mi trabajo de tesis “Los capítulos no incluidos en *Rayuela*” y el “Manuscrito de *Rayuela* de Austin”.

Me parece fundamental resituar el valor del *Cuaderno de bitácora* que desde el verano de 1963, una vez editada *Rayuela*, Cortázar le confía a Barrenechea y que ambos publican en Sudamericana en 1983. De ahí que exponga una propuesta de edición que enmiende los errores de las actuales publicaciones y que ponga de relieve ese *sentido* de facsimilar que innegablemente quiso imprimir Cortázar al *Cuaderno* y que queda explícito en el gesto de los criterios asumidos para la edición de 1983. Encuentro lamentable que una obra que el propio Cortázar buscó difundir haya quedado relegada por su dificultad de acceso bibliográfico; tergiversada por los notables errores de edición, sobre todo por los de omisión, por ejemplo los referentes al capítulo suprimido de *Rayuela* (me refiero al boceto de la página 33 y 35 del *Cuaderno* en el que Cortázar dibuja la habitación y la araña vista desde la perspectiva de la amante que despierta llena de hilos, y desde

la perspectiva del amante desde el ventanal que da a la calle); y finalmente, que sea una obra relegada en calidad de anexo. A su modo, este deseo personal de resituarse el valor del *Cuaderno de bitácora de Rayuela* obedece a que en mi investigación constituye una herramienta eficaz que me ha posibilitado argumentar planteamientos que me parece, son originales, por ejemplo, he podido discernir los argumentos necesarios para situar en el capítulo 41 *Rayuela* o en el capítulo suprimido (el 126) o “La araña”, el capítulo originario del cual partió *Rayuela*; he distinguido la obligada *atribución hipotética* que deja Cortázar abierta sobre Talita y la Maga; he resituado el valor de Etienne en la poética de *Rayuela* y he puesto de relieve la *fraterna armonía* que junto a Oliveira ambos vivencian e incluso, sin necesidad de recurrir a alegorías, he presentado cómo en ellos se encarna esa “posible explicación del mundo por la pintura y la palabra”, cuestión que luego he venido mostrando cómo Cortázar la convierte en un recurso central de su escritura al hacer uso de elementos de la pintura (o de la fotografía) y condensarla en una *imagen plástica*, tan inesperada como hacer de un aroma, una imagen fotográfica.

A lo largo de esta investigación he mostrado cómo la poética de Cortázar se fundamenta en una *resta implacable*, y es precisamente en esa condensación de imágenes que sólo tiene lo necesario donde se evidencia.

Ahora bien, aunque los textos inéditos de Cortázar tuvieron innegablemente mejores tiempos lo que en mi trabajo de exposición me ocupó en tratar de demostrar, también es cierto que ha sido fundamental la postrera publicación de sus *Cartas*, cuestión que

también se muestra en mi estudio porque, por ejemplo, la correspondencia de Cortázar con Francisco Porrúa se convierte en una línea que vertebra mi investigación.

A la obra póstuma de Cortázar de la primera época (1986-1996), este trabajo de investigación doctoral hace un inmanente homenaje porque hago uso de herramientas teóricas que dichas obras me proporcionan: *Teoría del túnel*, *Diario de Andrés Fava* e *Imagen de John Keats* por ejemplo, me posibilitan determinar cómo la *dirección analógica* en la poética de Cortázar desempeña un carácter fundamental porque la *analogía* para Cortázar, además de ser un recurso de escritura, responde a una razón epistemológica mediante la cual he mostrado cómo Cortázar sitúa una *personal* concepción de la *realidad*. Respecto a las postreras publicaciones de la obra inédita de Cortázar (2000 y 2009-2014) he situado la relevancia cardinal de las *Cartas* para esta investigación. Sin embargo, también he delimitado mi posicionamiento sobre las distintas secuelas de la correspondencia personal de Cortázar y de la naturaleza diversa de los *Papeles inesperados* de Cortázar a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez.

He dicho que obras como *El examen*, *Divertimento*, *Teoría del túnel*, *Diario de Andrés Fava* e *Imagen de John Keats*, todas ellas obras inéditas y de póstuma publicación por instrucción directa de Cortázar (por ejemplo, el texto preliminar de *El examen* lo evidencia o la nota del *Diario de Andrés Fava* lo justifica), me han posibilitado resituar algunos argumentos canónicos de la crítica teniendo en dichas obras un respaldo textual que de alguna manera ampara mi perspectiva, por ejemplo, referente a la voluntad crítica que ya he comentado, de

restituir por mi parte en *Rayuela* la simultánea preeminencia del lado de Buenos Aires junto a la de París. La aplicación teórica del contenido de dichas obras inéditas y de póstuma publicación, me ha permitido también resituar el valor de lo que la crítica denomina, las novelas de Buenos Aires, pero no desde un sentido evolutivo de primera etapa de producción de Cortázar o de mera ilación histórica; por mi parte, es mediante una perspectiva dialéctica y *anacrónica* que he especificado que guía mi investigación, y que el capítulo 116 de *Rayuela* o la nota preliminar de Cortázar a la edición aumentada hacen explícita: *en cualquier página futura puede estar esperándonos una nueva página pasada*. De ahí que mi investigación se una a la perspectiva de Davi Arrigucci Jr., Steven Boldy y Joan Hartmann, estudiosos de la obra de Cortázar que me preceden, y en cuyos textos críticos identifican también una cierta concomitancia teórica de la noción de *figura* de Cortázar con el concepto de *interpretación figural* de Auerbach, y a la que en cierto modo, yo agrego la concomitancia con el concepto de *pasado figural*.

Ahora bien, ha sido una explícita intención inherente al respaldo teórico y bibliográfico que las siguientes dos fuentes de consulta me proporcionan, poner de relieve que la crítica sobre la obra de Cortázar no abunda en ellas. Me refiero a *Conversaciones con Cortázar* (1978) de González Bermejo y a la compilación de Sara de Mundo Lo, *Julio Cortázar. His work and his critics. A bibliography* (1985). La primera, en realidad tiene el valor de semejar más una conversación que el acartonamiento retórico de ciertas entrevistas. Me parece que González Bermejo tiene el privilegio de compilar posicionamientos de la poética existencial de Cortázar que luego en

postreras entrevistas, sin demérito propio de nuevas observaciones, sólo llegan a prolongarse, como es el caso de la de Omar Prego o la de Evelyn Picon. Además la edición de *Conversaciones con Cortázar* cuenta con una excelente selección bibliográfica sobre estudios de la obra de Cortázar que estuvo al cuidado del propio autor y de Gladis Yurkievich. Me parece que a casi tres décadas, no hay una compilación bibliográfica tan minuciosa como la de Sara de Mundo. En suma, creo que es imperativo que se agregue a los actuales criterios de edición de la obra de y sobre Cortázar, el rescate de obras cuya vigencia ha prevalecido a la escasez de su difusión editorial.

Ha sido también un deseo de mi parte restituir el valor de algunos de los libros que Cortázar realizó en colaboración con creadores del ámbito de las artes plásticas, sobre todo porque me parece que en dichas publicaciones Cortázar muestra que no hay una *mansa obediencia* del texto a la imagen, o viceversa, sino que los textos que Cortázar escribe para compaginar con una selección fotográfica, de pintura o incluso, de escultura crean sus propias tensiones y concomitancias de modo que las imágenes plásticas no ilustran el texto o el texto no narra la imagen, la acompaña. Me sitúo en *Buenos Aires, Buenos Aires* (1964), libro que a una década de su aparición Roy-Cabrerizo declara ya como uno de los libros clave de Cortázar y que paradójicamente, es olvidado por el resto de la crítica. En mi investigación me agrego a esta perspectiva de Roy-Cabrerizo y le hago un paralelo reconocimiento a su magnífico y también desplazado estudio. Asimismo mi investigación distingue en el ámbito del análisis de la imagen y el texto en la obra de Cortázar, las aportaciones de Malva Filer. Pero retomando *Buenos Aires, Buenos Aires* hay que decir

que es una auténtica compilación fotográfica de Alicia D'Amico y Sara Facio, acompañada por textos de Cortázar. Personalmente creo que *Buenos Aires, Buenos Aires* es la razón *epitelial* de *Rayuela*. Ahí discurren nociones elementales que he tratado de mostrar, fundamentan una poética de la imagen en Cortázar. Pero a su vez, esta poética la desglosa en otras: una poética sobre la ciudad y la vida gregaria o “solitariamente acompañada” de los cafés; una poética sobre el sueño y la vigilia; sobre el amor, la infancia y los juegos. Todas ellas las envuelve en una poética existencial que (a)tiende al otro.

La escritura de *Buenos Aires, Buenos Aires* es una de las mejores muestras del *sentido* que tiene para Cortázar la *obra* como “una manifestación poética total”: de ahí que Cortázar combina en el texto la naturaleza reflexiva del ensayo con poemas que intercala a lo largo de la obra. Este arte combinatoria es una forma sutil de otros ejemplos que he mostrado en la escritura de Cortázar en los que busca *deshacer la horizontalidad sucesiva* del texto mediante la ruptura espacial que, muchas veces por ejemplo, imita al acontecimiento que narra, como lo mostré mediante el movimiento del barco en *Los premios* y el efecto de presentación simultánea de las situaciones narrativas que acontecen, por nombrar ahora un caso.

Me parece además que esta serie de publicaciones en colaboración que Cortázar inaugura con *Buenos Aires, Buenos Aires*¹⁹⁴⁰ y que prolonga a lo largo de su vida, obedecen a esa inquietud vivencial

¹⁹⁴⁰ *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968); *Prosa del observatorio* (1972); *Silvalandia* (1975); *Estrictamente no profesional. Humanario* (1976); *Territorios* (1978); *La raíz del ombú* (1980); *Monsieur Lautrec* (1980); *París: ritmos de una ciudad* (1981); *Un elogio del 3 y Negro el 10* (1983), *Alto Perú* (1984), *El tango de la vuelta /La puñalada* (1984).

que padeció Cortázar y que él mismo identifica en numerosos textos, como “casualidades” que obedecen a *una causa otra*. En específico se trata de lo que Cortázar denomina *encuentros a deshora*, es decir, que simultáneamente a una experiencia poética en la que Cortázar está inmerso en ese momento de su vida, coincide exactamente con el *encuentro* de esa manifestación artística que guarda cierta concomitancia con la inquietud poética que en dicho momento Cortázar vivencia: ha sido mi intención mostrar cómo la *dirección analógica* para Cortázar entabla estas *relaciones* diferenciales en la vida misma y por eso Cortázar las incorpora en su escritura, haciendo de la *analogía* el instrumento eficaz para originar una poética de la imagen.

La selección de las obras de Cortázar que he hecho para mi trabajo de investigación doctoral vista en su conjunto, también compone una *figura total* —como la que Cortázar propone en su estudio “Cristal con una rosa dentro” —, pero a su vez, cada una de las obras vista individualmente o de los textos sueltos seleccionados para mi análisis condensan un *mundo personal* del que he tratado distinguir sus particularidades. A través de la vocación integradora que orienta mi investigación desde una vertiente comparatista, los textos seleccionados *se proponen como facetas o eslabones* que se integran en esa *figura cumplida* que desea ser en su conjunto el análisis de la obra de Cortázar con la que mi investigación intenta proponer una poética de la imagen en su escritura teniendo como eje central la noción de *figura*.

En suma, el presente recuento teórico ha deseado mostrar el origen de mi investigación, la voluntad expresa de generar nuevas perspectivas en el ámbito de los estudios sobre la obra de Cortázar y las

posibles contribuciones que hago al ámbito de la investigación. La voz argumental de este apartado no pretende ser categórica. Al contrario, este apartado desea compartir un itinerario del que, una vez recorrido, se redacta una bitácora de viaje sin poder volver a transitarlo fidedignamente de nuevo, por razones de un tiempo que siempre nos apremia, o porque en realidad, verdad de Heráclito, la que desanda el trayecto no es ya la misma que lo recorrió. Entonces este apartado, como las memorias postreras de un viaje, se ha escrito con las impresiones y vestigios que permanecen y reverberan. De modo que el énfasis puesto de mi parte en una revaloración a ciertos textos críticos de y sobre Cortázar, así como el énfasis puesto en el recuento de esa recolecta graduada de aportaciones personales que pudieran contribuir a los estudios de Cortázar, me nace porque situándolos desde un distanciamiento temporal y académico, y vistos en el conjunto integral de mi tesis, dichos textos y sus posibles aportaciones funcionales, brindan ese *enriquecimiento diferencial* propuesto por Claudio Guillén y que rige la vertiente comparatista de mi tesis de investigación. Entonces, con excepción del presente apartado que dedico a mis conclusiones, a lo largo de toda esta investigación fue intencional de mi parte difuminar mi voz tras bambalinas, para que en cierto modo, fuera la voz de Cortázar la que *se dejara hablar*; para no incurrir en una recurrente tendencia de cierta crítica mayoritaria a confundir su voz con la de Cortázar.

Es voluntad, por tanto, de mi propuesta de investigación, restituir a algunas expresiones llamémoslas “cortazarianas”, a las que recurre habitualmente cierta crítica sobre la obra de Cortázar, el *sentido* originario que dichas nociones tienen en la poética de Cortázar. De este

modo, potenciar el minucioso marco conceptual de Cortázar dándole un *valor de uso* que dé apertura a la *creación de nuevos umbrales teóricos*.

Hay que decir que este expreso deseo de mi parte tiene su origen en la primera propuesta de estudio doctoral que comencé pero cuya ambiciosa extensión y falta de adiestramiento en el campo de la investigación lo volvían un proyecto inabarcable. Sentado este precedente, deseo que la evaluación de esta propuesta de situar en la *figura* una poética de la imagen en la escritura de Cortázar, sea operable en futuros estudios personales para la aplicación de las nociones clave de su poética, otorgándoles un *valor de uso* que por ejemplo Didi- Huberman o Giorgio Agamben han buscado restituir a los estudios de Aby Warburg y Walter Benjamin en el ámbito de la filosofía y de la historia del arte. Así, la poética de Cortázar aquí propuesta, aportaría sus recursos desde el ámbito de la literatura.

A lo largo de mi investigación he venido mostrado cómo la noción de *figura* para Cortázar concreta una poética existencial que rompe las dimensiones espacio-temporales no sólo de la escritura sino que responde a una razón epistemológica para situarse en la vívida realidad. Nociones clave en Cortázar como la *eficacia incantatoria*, la *rosa calidoscópica*, la *figura*, la *imago mundis*, la *constelación*, el *pasaje*, la *cristalización*, lo *intersticial*, la *extrapolación*, el *mandala*, la *paravisión* o la percepción y uso singular que Cortázar hace del juego, de la danza, de la fotografía, de la música (en especial del jazz), de la infancia, de los gestos y del erotismo, por nombrar algunos, me es fundamental anotar que dichas nociones, percepciones y usos, guardan una insólita correspondencia analógica con los fundamentos teóricos

que plantean Didi-Huberman¹⁹⁴¹ o Giorgio Agamben, cada uno por sus propias vías, pero teniendo ambos como guías, la presencia tutelar de Aby Warburg y Walter Benjamin. Entonces conceptos como la *imagen como dialéctica del suspenso, la fulguración, el conocimiento por montaje*, la percepción *anacrónica* de la *historia*, los recursos de la llamada *saturación cairológica* (que no inscribe la imagen en el tiempo sino el tiempo en la imagen) o la imagen concebida como un *fantasmata*, todos estos conceptos a los que recurren dichos teóricos hacen uso de ejemplos donde precisamente necesitan de la infancia, de los juegos, de los gestos, de la danza, de las figuras del calidoscopio, de las constelaciones, del montaje fotográfico para explicar su teoría.

Dicho esto se desea que la viabilidad de la propuesta de investigación doctoral que presento justifique sus orígenes y sus posibles postreras vías de desarrollo. Antes de concluir quiero comentar una reflexión que planteó en aquel lejano seminario Didi-Huberman: en la época actual que vivimos saturados por el exceso de la imagen nos resta elegir aquellas posibilidades de la imagen que nos invitan a la reflexión. Renuevo aquí la voluntad aplicada a que esta investigación posibilite nuevas perspectivas en los estudios sobre la poética de la imagen en Cortázar y donde sea él quien tenga la última palabra. Que sea pues la condensación de la noción de *figura* de Cortázar en una poética, la apertura para *pensarla* como un posible umbral teórico.

¹⁹⁴¹ Me parece viable comentar que en marzo de 2011 asistí a la capacitación que se dio en el marco del seminario internacional *Ideas en fuga. Pasión, conocimiento y memoria en la teoría de la imagen de Aby Warburg* a cargo de Didi-Huberman en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

BIBLIOGRAFÍA



I. BIBLIOGRAFÍA DE JULIO CORTÁZAR

CORTÁZAR, Julio. (1963). *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

CORTÁZAR, Julio. (1964). “Nota del autor” en: *Final del juego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

CORTÁZAR, Julio y Alicia D’Amico-Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Texto de Julio Cortázar; fotos de Alicia D’Amico y Sara Facio; diagramación Óscar C. Mata.

----- (1968^a). “Nota en contratapa” en: *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

----- (1971). *La isla a mediodía y otros relatos*. Navarra: Ed. Salvat. Prólogo de Ana María Matute.

----- (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). p. 387-398.

----- (1976). *Los premios*. Barcelona: SEDMAY Ediciones.

Julio Cortázar y Ana María Barrenechea. (1983). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Argentina: Editorial Sudamericana. Edición de Ana María Barrenechea.

----- y Julio Silva. (1984^a). *Silvalandia*. Buenos Aires: Editorial Argonauta. Texto acompañando la pintura de Julio Silva.

----- (1984). *Nada a Pehuajó (un acto). Adiós Robinson*. México: Editorial Katún. Colección Imaginación y realidad, dirigida por José Luis Balcárcel.

----- (1985). *Julio Cortázar. Iconografía*. México: Editorial FCE. Selección de textos por Felipe Garrido, investigación y selección

de fotografías por Alba C. de Rojo. Presentación, cronología y bibliografía por Armando Pereira. Colección. Tezontle.

----- (1986). *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores.

----- (1987). *Queremos tanto a Glenda*. México: Editorial Nueva Imagen.

----- (1989). *Último Round*. tomo II. México: Siglo XXI Editores.

----- (1990). *El examen*. México: Editorial Alfaguara.

----- (1992). *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos.

----- (1991). *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ UNESCO. Colección Archivos.

----- (1992^a). *Final de juego*. México: Editorial Alfaguara.

----- (1992b). *Último Round*. tomo I. México: Siglo XXI Editores.

----- (1994). *Cuentos completos/1*. México: Editorial Alfaguara. Prólogo de Mario Vargas Llosa.

----- (1994). *Cuentos completos/2*. México: Editorial Alfaguara. Prólogo de Mario Vargas Llosa.

----- (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara.

----- (1996). *Imagen de John Keats*. México: Editorial Alfaguara.

----- (1996^a). *62. Modelo para armar*. Madrid: Editorial Alfaguara.

- (2000). *Cartas*. Tomo I. México: Editorial Alfaguara. Edición de Aurora Bernárdez.
- (2002). *Cartas*. Tomo II. México: Editorial Alfaguara. Edición de Aurora Bernárdez.
- (2003). *Los relatos, 1. Ritos*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2003). *Los relatos, 2. Juegos*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2003). *Los relatos, 3. Pasajes*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2003). *Los relatos, 4. Ahí y ahora*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2004). *Rayuela*. Caracas: Editorial Biblioteca Ayacucho. Prólogo y cronología de Jaime Alazraki; bibliografía de Gladis Yurkievich; actualización de cronología y bibliografía, M. Ruano.
- (2004^a). *Novelas II. Obras completas*. tomo III. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores. Edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri.
- (2005^a). *Obra Crítica / I*. Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich.
- (2005). *Poesía y poética. Obras completas*. tomo IV. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores. Edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri.
- (2006). *Divertimento*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara.
- (2006^a). *Obra crítica. Obras completas*. tomo VI. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores. Edición de

Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri. Prólogo de Saúl Sosnowski.

----- (2008). *Rayuela*. Madrid: Ediciones Cátedra. Colección Letras Hispánicas. Edición de Andrés Amorós.

----- (2009). *Territorios*. Madrid: Siglo XXI Editores.

----- (2009^a). *Papeles inesperados*. Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez.

----- (2009b). *Salvo el crepúsculo*. Madrid: Ed. Alfaguara.

----- (2010). *Cartas a los Jonquières*. Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez.

----- (2010). *Último Round*. México/ Barcelona: RM Verlag. EDICIÓN FACSIMILAR.

----- (2013). *Rayuela*. (50. Edición conmemorativa) Madrid: Editorial Alfaguara. Contiene un apéndice titulado “La historia de *Rayuela* en las cartas de Julio Cortázar”.

----- (2014). *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. México: Editorial Alfaguara. Edición de Carles Álvarez.

II. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE CORTÁZAR

ALAZRAKI, Jaime. (1992) “*Rayuela*: Estructura” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos, pp. 629-638.

----- (1994). *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos Editorial.

----- (2004). “Prólogo” en: Julio Cortázar. (2004). *Rayuela*. Caracas: Editorial Biblioteca Ayacucho. pp. IX-XCVIII.

ALEGRÍA, Fernando. (1992). “*Rayuela*: o el orden del caos” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos, pp. 720-728.

AMORÓS, Andrés. (2008). “Introducción” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Madrid: Ediciones Cátedra. Edición de Andrés Amorós. pp. 13-107.

ANCHIERI, Gladis. (1978). “Bibliografía” en: Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op. cit.*, pp. 149-190.

APARICIO Maydeu, Javier. (2008). *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ishiguro*. Madrid: Ediciones Cátedra.

ARRIGUCCI Jr., Davi. (2002) *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. México: Editorial FCE. / U. de G. /UNAM. trad. Romeo Tello.

----- (1973). *O escorpião enlacrado (a poética da destruição em Julio Cortázar)*. São Paulo: Editora Perspectiva.

BARRENECHEA, Ana María. (1992). “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos, pp. 677-680.

----- (1992). “Génesis y circunstancias” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos, pp. 551-570.

----- (1983). “Estudio Preliminar” en: *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Argentina: Editorial Sudamericana. pp. 7-137.

----- (1983^a). “Los dobles en el proceso de escritura de *Rayuela*” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 49, núm. 125, (octubre-diciembre 1983). pp. 809-828.

BENEDETTI, Mario. (2004) “Julio Cortázar, ese ser entrañable” en: *Revista Casa de las Américas*. Edición especial dedicada a Julio Cortázar. (julio-octubre, 1984). Núm. xxv. Dir. Roberto Fernández Retamar. (edición facsimilar, 2004).

----- (1967). “Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices” en: *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Ed. Arca. pp. 58-76.

BOLDY, Steven. (1980). *The novels of Julio Cortázar*. Cambridge University Press.

BRYAN, C.D. B.. “Cortázar’s Masterpiece”. *The New Republic*, núm. 154. (23 / abril /1966), pp. 19-23.

CÁTEDRA LATINOAMERICANA JULIO CORTÁZAR. (2002). *Otra flor amarilla. Antología. Homenaje a Julio Cortázar*. México: Editorial FCE. / UNAM/ U. de G.

CELORIO, Gonzalo. (2006). “Monólogo con Evohé” en: Dulce María Zúñiga (coordinadora) *et. al. El mundo Cortázar*. Guadalajara: Ed. Universidad de Guadalajara / Cátedra Julio Cortázar. pp. 167-181.

CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES. Université de Poitiers. *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. (1985). tomo I. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Espiral Hispano-americana.

CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES. Université de Poitiers. *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. (1985). tomo II. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Espiral Hispano-americana.

CISNEROS, José. 1979. "El arte poética de Julio Cortázar de Lázsló Scholz". en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). Vol. 45, núm. 108-109, (julio-diciembre 1979). pp. 683-687.

COLOMBI, Beatriz. (2006). "Julio Cortázar: la enfermedad y la polémica" en: Dulce María Zúñiga (coordinadora) *et. al. El mundo Cortázar*. Guadalajara: Ed. Universidad de Guadalajara / Cátedra Julio Cortázar. pp. 144-155.

COPELAND, John G. "Las imágenes de *Rayuela*" en: *Revista Iberoamericana*. VOL. 33, núm. 63, enero-julio, 1967. pp. 85-104.

COTS, Montserrat. (2002). "La *Dévotion à la Croix*" de Albert Camus. en: *Traslaciones culturales*. Castellar del Vallès: Ed. Galerada. pp. 112-113.

COSGROVE, Ciaran. (2002) "Cortázar y la novela prescindible" en: Cátedra Julio Cortázar. *Otra flor amarilla. Antología. Homenaje a Julio Cortázar*. México: Editorial FCE. / UNAM/ U. de G., pp. 83-99.

DÁVILA, María de Lourdes. (2001). *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. Colección Ensayo/Tesis.

DE MUNDO LO, Sara (1985). *Julio Cortázar. His work and his critics. A bibliography*. Urbana, Illinois: Albatros. 274 págs.

DE MORA, Carmen. (1986). «“Orientación de los gatos” (Apuntes para una poética)». en: CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES. Université de Poitiers. *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. (1986). tomo I. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Espiral Hispano-americana. pp. 167-180.

----- (2000). *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Sevilla: Ed. Universidad de Sevilla. pp. 99-110.

DOMÍNGUEZ, Christopher. (2009) “Papeles inesperados” en: *Letras libres*, México, (21 de septiembre de 2009).

<http://www.letraslibres.com/blogs/cortazar-papeles-inesperados>

ELOY MARTÍNEZ, TOMÁS. (2006). “Allá lejos y hace tiempo” en: Dulce María Zúñiga (coordinadora) *et. al. El mundo Cortázar*. Guadalajara: Ed. Universidad de Guadalajara / Cátedra Julio Cortázar. pp. 26-33.

FILER, Malva. “Palabra e imagen en la escritura de *Territorios*” en: *Revista Iberoamericana*. 49, núm. 123-124, (abril-septiembre, 1983), pp.351-368.

----- “El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar” en: _CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES. Université de Poitiers. *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. (1986). tomo I. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Espiral Hispano-americana. pp. 225-232.

FUENTES, Carlos. (1992) “Rayuela: la novela como caja de Pandora” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos. pp. 703-706.

----- (2006). “El mundo Cortázar” en: Dulce María Zúñiga (coordinadora) *et. al. El mundo Cortázar*. Guadalajara: Ed. Universidad de Guadalajara / Cátedra Julio Cortázar. pp. 12-19.

GARCÍA Canclini, Néstor. (1968). *Cortázar. Una antropología poética*. Buenos Aires: Editorial Nova. Colecc. Arte y Ciencia de la expresión dirigida por Raúl H. Castagnino.

GARCÍA Márquez, Gabriel. (2004) “El argentino que se hizo querer de todos” en: Revista *Casa de las Américas*. Edición especial dedicada a Julio Cortázar. (julio-octubre, 1984). Núm. xxv. Dir. Roberto Fernández Retamar. (edición facsimilar, 2004).

GOLOBOFF Mario (1985). *El “hablar con figuras” de Cortázar*. en: CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES¹⁹⁴². Université de Poitiers. *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. tomo II. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Espiral Hispano-americana. pp. 241-255.

GONZÁLEZ Bermejo, Ernesto (1978). *Conversaciones con Cortázar*. México: Editorial Hermes.

GONZÁLEZ Dueñas, Daniel. (2002). *Las figuras de Cortázar*. México: Editorial Aldus /CONACULTA.

HARSS, Luis. (1992). “Cortázar (sic.)¹⁹⁴³, o la cachetada metafísica” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl

¹⁹⁴² Esta edición tiene una errata y el apellido del autor aparece por error del modo que sigue: Gonoboff. (sic.).

¹⁹⁴³ El texto de Harss originalmente se llama: “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica”.

Hay que destacar que esta entrevista apareció primero en inglés: Luis Harss “Julio Cortázar or The slap in the face”, colaboración de Bárbara Dohmann. *New México Quaterly*, Albuquerque, VOL. XXXVI, núm. 2, 1966, pp. 105-139. Luego en francés: *Mundo Nuevo*, (París, enero, 1967), núm. 7, pp. 57-74. Y además aparece compilada en:

Luis Harss y Bárbara Dohmann. (1966). “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica” en: *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana

Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos. pp. 677-706.

HARTMANN, Joan. (1969). “La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar”. *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 35, núm. 69, (abril-septiembre 1969). pp. 539-549.

IBAÑEZ Molto, María Amparo. (1980). “Galería de arte en la obra de Julio Cortázar” en: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, España. (oct-dic. 1980, núms. 364-366. Dedicado a: Homenaje a Julio Cortázar). pp. 624-639.

INSTITUTO CERVANTES DE PARÍS. (2013). *Rayuela. El París de Cortázar*. Bilbao: Ed. INSTITUTO CERVANTES. Textos de Juan Manuel Bonet, Carles Álvarez, J. J. Armas.

IRBY, James E. “Cortázar’s *Hopscotch* and other games”. *Novel: A forum on fiction*, vol. I, núm- 1 (autumn, 1967). Duke University Press. pp. 64-70.

JITRIK, Noé *et. al.* (1969) *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez editor.

KERR, Lucille. *El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar*. en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). pp. 693-695.

LEZAMA LIMA, José. (1969) “Cortázar y el comienzo de la otra novela” en: *Rayuela*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas. pp. VII- XXXI.

----- (1981) “Cortázar y el comienzo de la otra novela” en: *Rayuela. El reino de la imagen*. Caracas: Ed. Ayacucho. pp. 341- 354.

LAGMANOVICH, David. (1992), “Claves de Julio Cortázar en *Divertimento* (1949) y *El examen* (1950)” en: *Actas del XXIX congreso*

del Instituto de Literatura Iberoamericana. Editor: Joaquín Mario Revill. ISSN 84-477-0447-5, pp. 361-376.

LARTIGUE, Pierre. (2007). “Contar y cantar: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por Pierre Lartigue. en: Saúl Yurkievich. (2007) *A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Madrid: Ed. Iberoamericana, pp. 142-154.

MAC ADAM, Alfred J. (1973). “La torre de Dánae” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). pp. 457-469.

----- (1971^a) *El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar*. New York / Buenos Aires: La librería.

----- (1971). “La simultaneidad en las novelas de Cortázar” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 37, núm. 76-77, (julio-diciembre 1971). pp. 667-676.

ORTEGA, Julio. (1992). “Nota sobre el texto” en: Cortázar, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos. pp. XXVII-XXXV.

----- (2004) “Para no dejar de leer a Cortázar” en: Dulce María Zúñiga (coordinadora) *et. al. El mundo Cortázar*. Guadalajara: Ed. Universidad de Guadalajara / Cátedra Julio Cortázar. pp. 76-91.

PALEY Francescato, Martha. (1973). “Bibliografía de y sobre Cortázar” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). pp. 697- 726.

PICON Garfield, Evelyn. (1992). “Cortázar por Cortázar” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos. pp. 778-789.

PREGO Gadea, Omar y Julio Cortázar (1997). *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara.

RAMÍREZ Sergio et. al. (1986). *Queremos tanto a Julio: 20 autores para Cortázar*. México: Ed. Nueva Imagen.

RODRÍGUEZ Monegal, Emir. “Le fantôme de Lautréamont” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). p. 625-639.

ROY-CABRERIZO, Joaquín. “Claves de Cortázar en un libro olvidado: *Buenos Aires. Buenos Aires*. en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). pp. 471-482.

SCHOLZ, Lázsló. (1977) *El arte poética de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Castañeda.

SILVA-CÁCERES, Raúl. (1997) *El árbol de las figuras. Estudios de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. Chile: LOM Ediciones. Colección texto sobre texto.

SOLARES, Ignacio. (2002). *Imagen de Julio Cortázar*. Prólogo de Gabriel García Márquez y Epílogo de Saúl Yurkievich. Buenos Aires: Editorial FCE.

SPERATTI-PIÑERO, Emma Susana. (1975). “Julio Cortázar y tres pintores belgas: Ensor, Delvaux, Magritte” en: *Nueva Revista de Filología Hispánica*. núm.2, tomo XXIV. México: Editorial Colegio de México. pp.541-553 y anexo de pinturas, pp. 554-569.

TOMÁS, Facundo. (2005). *Escrito, pintado. (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid: Editorial la Balsa de la Medusa.

URRUTIA, Antonio. “Los territorios plásticos de Julio Cortázar” en: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, España. (oct-dic. 1980, núms. 364-366 Dedicado a: Homenaje a Julio Cortázar). pp. 618-623.

VALENZUELA, Luisa (2006). "Un mensaje al aire". en: Dulce María Zúñiga (coordinadora) *et. al. El mundo Cortázar*. Guadalajara: Ed. Universidad de Guadalajara / Cátedra Julio Cortázar. pp. 182-189.

VARGAS Llosa, Mario. (1994). "La trompeta de Deyá" en: Julio Cortázar *Cuentos completos/I*. México: Editorial Alfaguara. Prólogo de Mario Vargas Llosa.

VIÑAS, David. (1971). "Cortázar y la fundación mitológica de París" y "Un viaje contradictorio: de *Los premios* a *Rayuela*". en: *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ed. Siglo Veinte. pp. 122-132 y pp. 199-202.

YURKIEVICH, Saúl. (1985). "Julio Cortázar: Al calor de tu sombra" en: CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES. Université de Poitiers. *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. (1985). tomo I. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Espiral Hispano-americana. pp. 9-24.

----- (1994). *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid, España: Ed. Anaya & Mario Muchnik.

*aquí están contenidos la mayoría de los estudios críticos que abordo de Yurkievich en esta tesis.

----- (2004). "La pluma y la tijera. Entrevista a Julio Silva". en: *Revista hispanámica. Revista de literatura*, núm. 99. ISSN 0363-0471. pp. 41-52

----- (2005^a). "Un encuentro del hombre con su reino", prefacio incluido en: Julio Cortázar. *Obra Crítica / I*. Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich. pp. 15-30.

III. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AGAMBEN, Giorgio. (2001). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Ed. Pre-textos. Trad. Tomás de Segovia.

AGAMBEN, Giorgio. (2010) *Ninfas*. Valencia: Ed. Pre-textos. Trad. Antonio Gimeno.

AUERBACH, Erich. (1982). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* México: Editorial FCE. Trad. Eugenio Ímaz y I. Villanueva.

AUERBACH, Erich. (1998). *Figura*. Madrid: Editorial Mínima Trotta.

BENJAMIN, Walter. (2009). *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Madrid: Editorial Akal. Trad. Fernández Castañeda, Herrera y Guerrero.

BEUCHOT, Mauricio y Francisco Arenas-Dolz. (2008). *Hermenéutica de la encrucijada. Analogía, retórica y filosofía*. Barcelona: Anthropos Editorial. Epílogo de Gianni Vattimo.

DICCIONAIRE LATIN FRANÇAIS. F. Gaffiot. (1934). Paris: Hachette.

DICTIONNAIRE ÉTYMOLOGIQUE DE LA LANGUE LATINE. HISTOIRE DES MOTS. A. Ernout, A. Meillet et Jacques André. (1985). Paris : Éditions Klincksieck.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Editorial Manantial, trad. Horacio Pons.

----- (2000). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. trad. O. A. Oviedo Funes.

- (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada editores. trad. Juan Calatrava.
- GUILLÉN, Claudio. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Lucrecio. (2010). *La naturaleza*. Madrid: Ed. Gredos. Edición de Francisco Socas. (*De rerum natura*)
- MONEGAL, Antonio *et. al.* (2000). *Literatura y pintura*. E. B. Gilman, Á. Kibédi Varga, M. Krieger, J. Laude, H. Markiewicz, W. J. T. Mitchell, M. Riffaterre, W. Steiner. Introducción, traducción y compilación de A. Monegal. Madrid: Editorial Arco/Libros.
- OXFORD LATIN DICTIONARY. (1990). Edited by P.G..W. Glare. Oxford University Press. (1982).
- QUINTILIANO. (1942). *Instituciones oratorias*. Tomo II. Madrid: Editorial Hernando, trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier.
- SCALABRINI Ortiz, Raúl. (1994). *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Ed. Plus-Ultra.

IV. PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL CAPÍTULO UNO DE LA TESIS DE LA DOCTORANDA SOBRE CORTÁZAR

PRECIADO, María Cristina. (2013). “Notas para una poética de la escritura en Julio Cortázar: nociones en torno a su poética existencial” en: *Sincronía. Revista de Filosofía y Letras*. Departamento de Filosofía / Departamento de Letras. Año XVII. Núm. 63. Enero- febrero 2013. ISSN: 1562-384x.

WWW.SINCRONIA.CUCSH.UDG.MX