



Un espejo al fondo del salón. En torno a la Jornada Internacional "Latinoamericano y escritor. Relecturas de Julio Cortázar entre literatura y política" (Wuppertal-Poitiers, 2022)

A mirror at the back of the room. About the International Workshop "Latin American and Writer. Re-readings of Julio Cortázar between literature and politics" (Wuppertal-Poitiers, 2022)

Bocchino, Adriana A.

Adriana A. Bocchino
adrianabocchino@gmail.com
Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Orbis Tertius
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
ISSN: 1851-7811
Periodicidad: Semestral
vol. 27, núm. 36, e249, 2022
publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/81/813532007/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/18517811e249>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Este artículo propone partir de una revisión de las conversaciones en torno a la obra de Cortázar suscitadas durante la Jornada Internacional de enero de 2022 en la Universidad de Wuppertal. El título, "Un espejo al fondo del salón", supone una invitación a pensar la época desde la crítica literaria de dicha obra, con la hipótesis tentativa de que la operación crítica no se dirige tanto a la producción cortazariana en sí sino a un intento de posicionarse a sí misma de cara a nuestro presente.

Palabras clave: Cortázar, Crítica literaria, Transgresión, Rimbaud, Mallarmé.

Abstract: This article is based on a review of the conversations about Cortázar's work that took place during the International Conference of January 2022 at the University of Wuppertal. The title, "A Mirror at the Back of the Hall", is an invitation to think about the times through the literary criticism of this work, with the tentative hypothesis that the critical operation is not so much directed at Cortázar's work as an attempt to position itself in the face of our present.

Keywords: Cortázar, Literary criticism, Transgression, Rimbaud, Mallarmé.

Años atrás, cuando Cortázar hubiese cumplido cien años, me preguntaba por la vigencia del escritor al que dediqué una importante parte de mi vida profesional. Su obra, dar cuenta de su obra y de los problemas lingüísticos y filosóficos, y por lo tanto políticos, a los que apenas podía asomarme dada la pobre formación adquirida durante la dictadura, fueron el centro de mi tesis de doctorado hasta que pude ensayar algunas respuestas que alcanzaron para escribirla. Cada vez que llega algún aniversario en torno a Cortázar, de su nacimiento, de alguna de sus publicaciones o de su muerte, se suceden homenajes varios en los que entusiasmados escritores y críticos participan activamente sea para elogiar al maestro, ponerlo en discusión

o denostarlo, sea por cuestiones literarias o, las más de las veces, políticas, haciendo foco en la producción literaria o ensayística pero, también, en circunstancias biográficas. Dueño de una personalidad fuerte y fotogénica, la figura de Cortázar supo conseguir un lugar privilegiado entre los jóvenes sesentistas, decaer entre los mismos jóvenes radicalizados en los setenta, ser silenciada por la atroz dictadura del '76, puesta nuevamente en circulación, casi en secreto, en la Argentina de la vuelta a la democracia, para convertirse en aporte indiscutible del canon escolar y, hoy, además, en un referente internacional en cuanto a una identificación de la literatura argentina. En toda esta historia, sobre la que pasé y volví a pasar varias veces, saqué algunas conclusiones que pueden ser de interés y verse enriquecidas, a su vez, en relación a la Jornada Internacional “Latinoamericano y escritor. Relecturas de Julio Cortázar entre literatura y política” llevadas adelante entre la Bergische Universität Wuppertal y el CRLA-Archivos de la Université de Poitiers, el 28 de enero de 2022, en la que participaron Federico Barea, Paula Klein, Lisandro Relva, Hermann Schulz, Matei Chihaia, Susana Gómez y Olga Lobo.

La primera apreciación que se me ocurre es la de reiterar la pregunta que me hacía hacia el 2014, sobre la vigencia, todavía entonces, de repasar la posición política de Julio Cortázar; así como, si hiciera falta también hoy, en 2022, hablar de alguna relación entre ser escritor y latinoamericano; y finalmente, si fuera necesario, fundamentar una relación entre la literatura y la política en la producción y la vida de Julio Cortázar cuando casi ha dejado de ser una preocupación de la crítica académica en torno a otros escritores.

Lo primero que puedo decir, sin lugar a equivocarme, es que el mundo, a causa de la pandemia provocada por el Covid 19, ha cambiado. Creo que esto no es un dato menor y resulta insoslayable a la hora de mirar, leer y/o apreciar todo aquello que se escribe, se dice o se publica desde entonces, porque todo gesto, al menos para mí, se inscribe en un después de, fuerza de voluntad y apuesta, contra viento y marea, a un futuro absolutamente incierto. De esta manera, la Jornada me devuelve en primera instancia preocupaciones en espejo que me obligan a repensar aquella “trayectoria” de la que hablé en un homenaje a sus cien años, a través de las palabras y argumentos escuchados, *vía on line*, en esta jornada. Subrayo lo de la *vía on line* porque, entre otras cosas, la pandemia nos puso en esta nueva dimensión a la que ya no puede renunciarse pero tampoco medir en cuanto a las consecuencias subjetivas que habrá de acarrear.

De suerte que se desprende de aquí que resulta indispensable, en cada caso de enunciación, situar con precisión no solo lo dicho, geográficamente hablando, sino incluso dispositivos y alcances tecnológicos en las maneras con que se dicen e intercambian los dichos, quiénes las dicen, desde qué contextos y dónde las dicen según estos nuevos contextos digitales: las relecturas sobre Cortázar no serán lo mismo antes que después de la pandemia, su literatura no será la misma, tampoco su ensayística, tampoco lo que podamos decir ni las conversaciones que podamos sostener sobre ellas. Distinta será también la apreciación de lo que fuere lo político o lo latinoamericano dado que, sospecho, el aire de época enraizado, valga la paradoja, en el vacío y la incertidumbre, nos pone a tiro de ir redefiniendo las palabras, y en ellas lo que sucede y nos sucede, a cada paso. Hablamos con las mismas palabras que hablábamos antes de la pandemia pero dudo que nos refiramos hoy a las mismas cosas con lo cual, segunda apreciación, estaríamos más cerca, nuevamente, de las situaciones de ambigüedad, en materia de lenguaje y realidad, por las que pasan los personajes de *Rayuela*, *Libro de Manuel*, *Queremos tanto a Glenda*, *Octaedro* o los mismos ensayos de *Argentina, años de alambradas culturales* o *Nicaragua tan violentamente dulce*.

Sin duda, tratar de fijar un Cortázar escritor, político y latinoamericano, busca consolidar un punto de referencia para reconstruirnos después de la catástrofe. Me referiré en esta línea a los primeros textos de Cortázar que me permiten ubicarlo ideológicamente en una estética antes que en el arco político del que se ha hablado con suficiencia en esta Jornada. Un Cortázar que, sospecho, da pie a viejas y nuevas lecturas que quedaron borroneadas en el tintero respecto de sus producciones más conocidas.¹ Los aniversarios en números redondos –cincuenta años de *Rayuela* en 2013, cien del mismo Cortázar en 2014– llevaron a la revisión, la reedición e, incluso, generaron una vuelta atrás que, entre otras cosas, reevaluó el fenómeno de su radicación en otro país para proponer nuevos enfoques críticos. Esta Jornada, llevada adelante por

argentinos desde Wuppertal, creo, es parte de esta ola si no una de las más interesantes por la preocupación explícitamente política que abreva en el costado más relegado en la última crítica especializada sobre Cortázar. A su vez, la aparición de nuevos viejos escritos de Cortázar, publicados por sus albaceas, resulta punta de lanza para reiniciar la investigación. Primero, la edición de *Papeles inesperados* en 2009 y las *Cartas a los Jonquières* en 2010; luego, *Cartas* (2012), en cinco tomos que los lectores leen como una novela; en 2014, el bello libro/álbum *Cortázar de la A a la Z*, para los treinta años de su muerte. Desde 1984 fue Aurora Bernárdez junto a algún especialista –Jaime Alazraki, Saúl Yurkievich, recientemente Carles Álvarez Garriga– la que permitió la aparición de textos que habían quedado “cuidadosamente” conservados, “como todos los textos que consideraba ‘acabados’ y dignos de ser publicados en algún momento” (1995, p. 7). También de los no tan bien cuidados como los “inesperados”, aparecidos, al decir del prólogo, en una cómoda.

Ahora bien, es productivo intentar repensar la intimidad creativa e ideológica de un autor, como la de sus sucesivos lectores, puesto que nos deja la posibilidad de leer su coetaneidad como las que se abren en las lecturas de quienes lo leen, lo siguen, lo enfrentan, lo renuevan o lo desplazan. Así resulta más que interesante volver al escritor Cortázar para ver si la densidad de una vida, más allá de la fórmula “vida y obra”, permite establecer nuevas conexiones con aquello que escribió, hoy aquí, para nosotros al escuchar las sucesivas nuevas lecturas que sobre su vida y su obra se renuevan al hablar cada una desde un/su entorno específico tendiéndose sobre la obra cortazariana.

Por convención, de la crítica y de los escritores que acompañaron el fenómeno del llamado “boom latinoamericano”, la producción cortazariana fue vista desde un primer momento como una propuesta de ruptura radical. Sus textos, en el horizonte de las literaturas latinoamericanas, fueron apreciados por aparecer de una manera “nueva”, en tanto estaban “descolocados de la tradición novelística de nuestros países” (Onetti, 1980, p. 149). Esa manera, sobre todo después de *Rayuela*, se relacionó con una marca de época que tuvo a los jóvenes de los movimientos estudiantiles rebeldes en el centro de la escena, junto a la primera revolución socialista en el continente. Pero, cabe decirlo, la construcción de ese imaginario “rebelde” ya se entramaba con la presencia de los jóvenes desde el nuevo canon aportado por los *ismos* que habían inaugurado el siglo, estandarizados para los ’60, aunque se mostraran como una nueva ruptura. La diferencia, en todo caso, se visualiza en los índices de popularidad que antes no se habían permitido. Escritores y crítica consideraron que la masiva recepción que tenían los textos de Cortázar, especialmente entre los jóvenes, era prueba de la ruptura y transgresión que deseaban ver representadas.² Si dejamos de lado la mirada convencional, podríamos ver que el modo Cortázar, por el contrario, es una síntesis de estéticas tradicionales relacionadas con el imaginario de la transgresión, concurrente en el Río de la Plata bastante antes que sus textos. Síntesis que, además, postula una mirada rebelde, irracional si se quiere, caótica, desaforada, inconformista, en una horma de escritura altamente codificada en términos enciclopédicos y técnicos.

Desde los primeros textos teórico-críticos confrontados con su ficción, Cortázar explicita un imaginario transgresor en una práctica hiperracionalmente condicionada, tanto sea en sus modos de producción como en la recepción prevista para los mismos textos. En 1941 publicaba su primer texto crítico, “Rimbaud”, y allí su estética estaba ya definida en sentido contradictorio (Cortázar, 1994b, pp. 17-23). El pequeño artículo presenta el debate entre dos figuras que implican dos estéticas diferentes pero definitivas en la conformación de su imaginario, Rimbaud vs. Mallarmé. En la confrontación es importante volver sobre aquello que Cortázar lee de aquellas estéticas, lo que le permite identificarse o separarse, lo que parece marcarlo. El artículo se centra en la defensa de la estética de Rimbaud frente a la de Mallarmé pero, además, instala el debate en el sistema de las literaturas argentina y latinoamericana frente a cierto nacionalismo literario. El ángulo de visión lo inscribe en la línea de los escritores del grupo *Sur* y le permite elaborar, para su propia estética, el concepto de poesía “universal” enraizado en una experiencia ontológica y ahistórica. Aun así, ese concepto de poesía universal tiene sus modos y la dupla Rimbaud/Mallarmé resultan el núcleo duro contrapuesto de esos modos.

Dice: “Ocurre que Rimbaud (y de ahí su diferencia básica con Mallarmé) es ante todo un hombre. Su problema no fue un problema poético, sino el de una ambiciosa realización humana, para la cual el Poema, la Obra, debían constituir las llaves” (1994b, p.18). Para luego dedicar un largo párrafo a la estética mallarmeana e indicar, en la contraposición, su fracaso:

Mallarmé conoció tanto o más que él [Rimbaud] la angustia creadora, la lucha contra la impureza expresiva y el canto indecible. Pero Mallarmé estaba por y para la Poesía [...] *Todo culmina en un libro*. Inclusive el poeta, que comprenderá su fracaso cada vez que intente la experiencia suprema (1994b, p. 18).

Ambos modos emblematicarían el lugar deseado al que un escritor puede y debe aspirar en 1941: de aquí una idea de lo literario y también su contradicción puesto que, si la estética Rimbaud significa la aspiración siempre renovada, la estética Mallarmé, será la efectivamente conseguida en cada texto. Y, aunque Cortázar opta en lo explícito por la estética Rimbaud, lo que dice de Mallarmé en cuanto a construcción racional, y que aparece como defecto, es aquello a lo que su propia obra no podrá sustraerse. Dice:

En Rimbaud y Mallarmé existió un “icarismo”; ambos creyeron poder romper los cuadros lógicos de nuestra inaceptable realidad [...]. Pero sus caminos se apartan, se hacen hostiles, divergen hasta perderse en fines que son antípodas [...]. Mallarmé concentra su ser en el logro de la Poesía con el anhelo catártico de ver surgir, alguna vez, la pura flor del poema. Toda su obra es la misma tentativa cien veces renovada y cien veces destruida por el desencanto. [...] Desagrado en el esfuerzo, deshumanizado al fin [...] su obra es una traición a lo vital. (p.18).

Esta primera publicación puede ordenarse en dos columnas según las características que se leen de una y otra estética: la descripción de los modos poéticos, los objetivos de uno y otro poeta, los efectos perseguidos, la presunción de consecuencias y también las figuras de autor y lector que se ponen en juego y que serán los que actuarán en la conformación contradictoria de la “estética Cortázar”. Por un lado lo que pretende, la estética Rimbaud, por otro lo que no puede dejar de hacer, la estética Mallarmé. La apropiación de la estética de Rimbaud le permite, aquí en un sentido, y en lo sucesivo en otros dos, reinscribir su estética en la estela del Romanticismo inglés que recupera en la cultura de los clásicos (“La urna griega en la poesía de John Keats”, 1946, e *Imagen de John Keats*, 1952). Y en esta línea Rimbaud será el eslabón más importante, a la vez que una posibilidad de superación, transformándose en punto de partida para el surrealismo primero y el existencialismo después. Dos instancias de fascinación para Cortázar que se plantean reunidas en Rimbaud y no en Mallarmé, y determinan su elección en la configuración del deseo de escritor.

Hasta la publicación de *Teoría del túnel* (1994a), escrita en 1947, podía pensarse que sus adhesiones al surrealismo y al existencialismo estaban relacionadas con las ocasionales reseñas de las revistas *Cabalgata*, *Sur* o *Realidad*, pero en aquel texto despliega esta adhesión y permite revisar los viejos artículos remarcando algunos puntos que antes podían haberse dejado de lado. Las reseñas sobre Kierkegaard y su estudio por León Chestov, sobre Sartre y las traducciones, el polémico ensayo “Irracionalidad y eficacia” del ’49, “Muerte de Antonine Artaud” y “Un cadáver viviente” del ’48 y del ’49 respectivamente, resultan el piso estético ideológico en cuanto a existencialismo y surrealismo sobre el cual se puede pensar la estética y la política cortazariana; en tanto el techo, estará en las traiciones que la propia escritura interpone y nos permite explicar la producción de ficción. Leer a contrapelo los momentos de escritura teórico crítica, incluso en las zonas de ficción, es definitivo para observar cuál es el obstáculo que Cortázar se pone para seguir adelante: el mundo como Libro, es decir, la propuesta mallarmeana.

En “Situación de la novela”, del ’50, vuelve a negar “la concepción de la escritura literaria según la entendía (y preveía) Mallarmé, esa especie de abolición de la realidad fenomenal”, para reponerla con sus propias ideas:

cada libro lleva a cabo la reducción a lo verbal de un pequeño fragmento de realidad, y [...] mientras las artes plásticas ponen nuevos objetos en el mundo, cuadros, catedrales, estatuas, la literatura se va apoderando paulatinamente de las cosas [...] en cierto modo las sustrae, las roba del mundo (1994b, p. 217).

Una estética y, entonces una ideología, se arman sobre el decir y desdecir preanunciado por aquel primer trabajo. La literatura como principio y fin y, a la vez, un querer ser anulada desde sí en pos de lo vital. En la conformación de esta imagen paradójica se traza el dibujo contradictorio entre un imaginario transgresor y la arquitectura hiperracional que lo sostiene. Ver cómo y desde qué elementos se arma esta figura resulta relevante; por ejemplo en el ensayo "La urna griega en la poesía de John Keats", publicado por primera vez en 1946 (1994b, pp. 27-72). Allí Cortázar explica la apropiación del "genio helénico" que hace el romanticismo inglés por lo que toca al imaginario transgresor. Propone dos formas: la del racionalismo clasicista, desechable, y la de algunos románticos que "aprehenderán el genio helénico en su *total presentación estética*" (p. 31). Entre quienes siguieron la línea de la "vivencia de lo helénico" aparecen Racine, Hölderlin y Novalis. Por otra parte se lee el romanticismo por lo que toma de lo helénico remarcando que se trata de una cuestión de "clima", de una "sedimentación cultural" (p. 33) que desprecia las construcciones racionales, técnicas e instrumentales, y valora la identificación con lo griego por su "contenido vital" (p. 33). Lo irracional o lo caótico forma parte del objetivo a conseguir por vía de la transgresión. Cortázar cita una carta de Keats a Shelley (p. 47) que, para nuestra sorpresa, volverá a aparecer veinte años después al exponer su propia estética en "Casilla del camaleón" de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967).³ Y además, un punto sobre el que conviene insistir: tras ensalzar lo "vital" en cada uno de los escritores que menciona, concluye colocando el "arte", "lo literario" o lo "poético" por encima de cualquier principio. Es decir, lo "vital" se lee en un tipo de construcción histórica que Cortázar quiere atemporal, trascendente y utópica, así como después, el almanaque, el mandala o la rayuela aparecerán según el modelo establecido de tal suerte por Mallarmé y no por Rimbaud.

La obsesión por lo "vital" tiene su raíz en el existencialismo, exaltado respecto de Kierkegaard cuando reseña *Temor y Temblor* pero aprehendido en su forma ético-política de Sartre. De allí la formalización de una estética en tanto compromiso ético y a la vez "camino de libertad". Dice sobre *La náusea* en 1947:

...la primera novela de Sartre mostrará a multitud de desconcertados y ansiosos lectores la iniciación hacia lo que el autor llamó posteriormente "los caminos de la libertad", caminos que liquidan vertiginosamente todas las formas provisorias de la libertad y que ponen al hombre comprometido existencialmente en la dura y espléndida tarea de renacer, si es capaz, sobre la ceniza de su yo histórico, su yo conformado, su yo conformista. (1994b, p. 106).

Aquí se relevan los puntos clave que constituirán a Johnny en "El perseguidor" o a Horacio en Rayuela, según la especial combinación que se realiza entre compromiso y libertad. El "renunciamento", cualquiera sea, será el punto más alto en la escala de valores del compromiso por ser el acto más absolutamente libre. En esa coordenada estarán los personajes de *Divertimento*, *El examen* o *El diario de Andrés Fava*, escritos entre el '49 y el '50. Así como en este momento Cortázar pone el "arte", lo "literario" o lo "poético" por encima de cualquier principio "vital", ellos son lo "vital"; la valoración de lo constructivo está relacionada con esa posibilidad. Incluso, entre los autores argentinos, Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández y Juan Filloy, son reconocidos por no ser "romántico-realista-naturalista-veristas" (1994b, p. 131). De suerte que el perfil existencialista se asume en un compromiso con el "ser del hombre", vía París, la literatura y las traducciones; es decir, vía Mallarmé y no Rimbaud como se pregona. La polémica acerca del realismo, y con el realismo, tiene aquí connotaciones políticas en el sentido de políticas de la literatura: Cortázar define sus filiaciones y legitima solo a algunos de sus contemporáneos antes de ser él mismo un escritor legitimado. Todavía no publicó *Bestiario* y, sin embargo, sus reseñas lo muestran como un crítico soberbio, capaz de dar consejos sobre lo que falta o sobra a determinados textos. Cuando empieza a publicar en sentido profesional sabe dónde está ubicado: su línea de trabajo es la construcción hipercodificada, dado el campo intelectual en el que se inserta, en tanto sus argumentaciones, a tono con la circulación de las ideas filosóficas y estéticas en vigencia, dicen lo "vital", lo "irracional", el "desorden". Su proyecto sabrá combinar esas posiciones con aquel piso estético ideológico y será el surrealismo el que le dará las posibilidades técnicas de contención. Las notas sobre la muerte de Antonine Artaud y "Un cadáver viviente" muestran aquello que más le interesa del surrealismo, así como los artículos dedicados a Kierkegaard y a Sartre los del existencialismo. En *Teoría del túnel* lo había

dicho: la mejor opción será aquella que reúna surrealismo y existencialismo en torno a una confrontación obsesiva en el lenguaje. Lograr esta reunión es el desafío que se pone por delante. Pero además, cuando escribe sobre surrealismo está pensado en un cambio epistemológico.⁴ En “Irracionalismo y eficacia”, el polémico artículo en respuesta a Guillermo de Torre (quien había identificado existencialismo con nazismo), Cortázar replica y despliega su idea de la necesaria dialéctica entre lo racional y lo irracional, desestructura la hipótesis de De Torre y revaloriza la noción de irracionalidad al enfocar en forma diversa su incidencia histórica (1994b, p. 191): cuando ambos términos, racional/irracional, se encuentran asociados traducen el equilibrio que habría empezado a resquebrajarse con “Novalis, Nerval, Baudelaire, Ducasse y Rimbaud”; y ese primer momento de ruptura y aquello que le sigue, surrealismo y existencialismo, eclosión de lo irracional, son vistos por Cortázar de una manera particular en la respuesta a De Torre. Tal pronunciamiento no volverá a aparecer hasta “Algunos aspectos del cuento” en el ’63 que, con “Del cuento breve y sus alrededores”, recopilado en *Último Round* (1969), conforman la declaración más explícita sobre una estética estratégicamente construida en base a una proyección de cálculo sobre el efecto a conseguir: “en la poesía [...] esta ‘irrupción elemental’ debe ser favorecida por la razón, saliéndose del camino o ayudando técnicamente a que la eclosión sea cada vez más pura y libre” (1994b, p. 193). La dialéctica se justifica en las posibilidades intrínsecas, y políticas, de lo irracional y, de acuerdo a esto, será el existencialismo sartreano el que planteará el modo de articulación por la vía ética. Dice: “he buscado mostrar el paralelo histórico de las conductas surrealista y existencial [...]. La analogía excede [...] el tronco irracional común para subsistir en los objetivos, en la preconización de una praxis, de una conducta” (p. 194). Y aclara en nota:

es innegable que el existencialismo eficaz (al menos como propósito) es el de Sartre, que tiende resueltamente a una ética. Por su parte, la conducta surrealista del período vivo (preguerra) coincidía travesadamente con un sentimiento de responsabilidad personal, de autoelección forzosa y de avance hacia sí mismo, por vía de una liberación poética de lo irracional.” (p. 194).

De tal suerte, pareciera todo previsto pero es solo el programa, no las maneras de llevarlo a término: cada nuevo texto de Cortázar implica, en este sentido, un intento fallido. Se construye un imaginario de transgresión para permitir, según sus propias palabras, dar el salto y romper con la “Gran Costumbre”. La formulación no obstante, apoyada en definitiva en la idea del mundo como Libro, permanece e invalida el esfuerzo del salto.

En “Notas sobre la novela contemporánea”, del ’48, se perfila un consumado teórico de la novela que plantea el trabajo con lo literario en términos arquitectónicos. Cortázar deja de lado el discurso metafórico, salvo cuando insiste en la monstruosidad de la novela, para referirse al trabajo que se plantea como productividad.⁵ Para concluir que, con respecto a la combinación de los modos enunciativos y poéticos, lo que no varía en la novela tradicional es el *orden estético*, según el cual los valores enunciativos rigen y estructuran la novela, mientras que los poéticos se imbrican con la trama rectora. Es decir, modos enunciativos y poéticos coexisten pero no se fusionan. Y hacia allí apunta la nueva novela: conseguir la fusión. Para eso se necesita una matriz constructiva que ponga en juego las posibilidades técnicas aportadas por las vanguardias, entre ellas el surrealismo en particular: fusionar órdenes enunciativos y poéticos, convertir los enunciativos en poéticos, extremar las posibilidades de los materiales y los procedimientos. El planteo quiere anular la división de fondo y forma para hacer aparecer un nuevo “*modus vivendi* de lo enunciativo y lo poético” (1994b, p.146) que estallaría en la novela. “Lo poético”, declarado en *Teoría del túnel*, en “Situación de la novela” y en “Para una poética”, del ’54, es el modo de lo contemporáneo, superador de las estéticas contenidistas, para cobrar relevancia el trabajo con el lenguaje, lo poético dice Cortázar. Allí enfatiza este aspecto para plantear la historia de la novela. Desde la irrupción de lo “poético” se explica una “aprehensión más inmediata de la realidad” por lo que pareciera darse un avance del género poesía por sobre el de la novela. Sin embargo, aclara, “la novela no se deja liquidar como tal [...] la novela es narración [...] es acción” (p. 228). Y allí se justifica la posibilidad del modelo transgresivo “por lo irracional” asimilado a lo poético aunque, también, define sus límites “porque la mayoría de sus objetivos continúan al margen de los objetivos poéticos, es material

discursivo y aprehensible sólo por vía racional” (p. 228). Incluso llega a hacer una larga lista de los autores que entre 1910 y 1930 extreman la tendencia a poner en “primer plano” una atmósfera “irracional” que solo puede hacerse mediante una meticulosa construcción lingüística: Joyce, Proust, Gide, D.H. Lawrence, Kafka, Thomas Mann y Virginia Woolf –en “la línea de raíz y método poético”– junto a Sartre y Malraux que buscan una respuesta al por qué y para qué del mundo combinando la atmósfera “irracional” con una arquitectura que la ponga en escena y “se comprometa actuando” (p. 230).

¿Cómo situar a este Cortázar, entonces, al momento de escribir sus relatos? En ellos las referencias a una teoría de la literatura reproducen el discurso de la “novela poética” o “rebelde”, tanto en la concepción que se lee en “El perseguidor” cuanto en las iluminaciones de Persio en *Los premios* (1961) o los planteos de Morelli-Oliveira en *Rayuela* (1963). Sin embargo, no puede decirse que, sea cual fuere el texto de Cortázar que se enfoque, sea producto de “un camino que empezara a partir de la liquidación externa e interna”, tal como lo plantea Morelli en *Rayuela* (p. 559). Ese camino lo habría llevado a un quedarse “sin palabras, sin gente, sin cosas y potencialmente, claro, sin lectores” (p. 559). Cuando los miembros del Club de la Serpiente, según Horacio en *Rayuela*, suponen sobre Morelli que “esa violenta irracionalidad le parecía *natural*, en el sentido de que abolía las estructuras” (p. 489), se apuesta al discurso de la “novela poética”, lo que la crítica llamó la “antinovela”. Ahora bien, el manejo teórico del género que demuestra Cortázar en “Notas sobre la novela contemporánea” o en “Situación de la novela” en cuanto a historia, técnicas, procedimientos, construcción de personajes, las reflexiones acerca de las últimas tendencias artístico-filosóficas en *Teoría del Túnel*, el piso de lecturas testificado en las reseñas de *Realidad*, *Sur* y *Cabalgata*, las traducciones y la docencia como oficio, hacen poco creíble un Cortázar “despojado” que, como Morelli, pudiera “cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones” (p. 452). Ni *Rayuela* ni otros textos de Cortázar quedaron sin lectores y antes que “cortar de raíz” con la tradición de la novela o el cuento la reafirmó renovándola al conseguir, a la vez, resonantes éxitos de mercado. Podría argüirse que esto último no estaba en los planes del escritor pero *El cuaderno de bitácora de Rayuela* (1983) lo desmiente.⁶ En esta línea, todos los textos tienen la impronta del arquitecto racional que pone en escena, “lleva a primer plano”, la atmósfera de lo “irracional”, tal como Cortázar lo remarcaba en los escritores citados en sus primeros trabajos, antes de ser él mismo un escritor consumado. Los textos críticos que han sido repasados van del ’41 al ’51 y Cortázar no se transforma en un escritor reconocido en la literatura argentina hasta después de esa fecha. Por esto, cuando se leen sus reseñas, las citadas u otras hoy paradigmáticas –sobre *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal por ejemplo–, cuando alude a escritores del policial o de la literatura popular norteamericana, puedo pensar que su ficción se arma, junto a las filiaciones estéticas y filosóficas que declara, sobre una minuciosa tarea de reconocimiento de aciertos y defectos en los escritores que aborda. Su escritura de ficción parece iniciarse como proceso de corrección a los defectos que señala junto a la admiración que le despiertan los textos que trabaja como crítico. Para conseguir una escritura semejante a la de los modelos admirados, pero corregidos, funciona la máquina constructiva racional que señala los errores. A la hora de empezar a escribir no los olvida y trabaja sobre ellos.

En *Rayuela*, texto del cual tenemos el revés íntimo por el *Cuaderno...*, cada elemento está puesto de acuerdo a un objetivo a ser cumplido o un efecto a ser conseguido: los borradores dicen de los estudios previos, de la medición de consecuencias, de las evaluaciones, correcciones, tachaduras, reescrituras y anulaciones. Procesos de alta complejidad técnica que muestran cómo lo azaroso y espontáneo es en realidad una ardua construcción premeditada, “una obstinada confrontación con el lenguaje” (Bocchino, 1997b). En aquella primera versión, el *Cuaderno...* que, como quería Morelli es “la cosa en bruto”, se advierten los esfuerzos de planificación y previsión de consecuencias.⁷ *Rayuela* no es “materia en gestación”. Si la “novela poética” pusiera las cosas en bruto, como quería Morelli, si se construyera desde lo “irracional”, si fuera el caos, el desorden, el desaliño, posiblemente sería “lo vital” pero se quedaría sin palabras y sin lectores.

Es un trabajo de Beatriz Sarlo el que aporta la clave para esta lectura al contraponer el efecto *Rayuela* del ’63 y el que se muestra como objetivo del *Cuaderno...* En tanto los primeros lectores la leyeron como texto destinado, sobre todo por las implicancias subversivas relacionadas con el desorden de los

sentidos de la estética surrealista, *Rayuela*, dice Sarlo, “se inscribía en esta empresa contradictoria: romper la burbuja literaria, mediante un gesto que sin embargo la seguía afirmando enfáticamente” (1984, p.78). El texto, de esta manera, consigue su éxito (1984, p. 78), mostrando siempre las marcas que señalan la construcción racionalísima del imaginario transgresor: el tablero de dirección, el capítulo sobre Berthe Trépat, las previsiones de lectura, la polémica distinción entre lector macho y lector hembra, la publicación del *Cuaderno...* Las viejas reseñas y la *Teoría del túnel* son más que elocuentes respecto a no ocultar la estrategia pero la crítica, sin embargo, quiso leer la exposición de las “buenas intenciones” según aquel primer artículo de 1941. Como es obvio, en tanto la estética Rimbaud, o la estética Morelli, fue la que Cortázar persiguió como ideal, la estética Mallarmé es la que se llevó adelante. Entre los procedimientos de corrección, Cortázar puso en juego surrealismo y existencialismo sobre la base de aquella estética que ya en el '41 quería ver encarnada en Rimbaud. Y allí también hizo una recuperación del Rimbaud arquitecto, traicionándose desde el vamos. Seducido con la caoticidad infernal, fuente de la verdad surrealista, en tanto hipótesis metódica del surrealismo, en Rimbaud admira la “arquitectura sabia, tan sabia como la de Mallarmé” (Cortázar, 1941, p.19) que se deja ver en el cotejo de sus borradores.

Si retomamos “Diario para un cuento”, lo que queda al escritor-personaje en el último relato publicado por Cortázar es aquello que, según él mismo en 1941, le había quedado a Mallarmé: “una traición a lo vital”. Y ello porque si en algún punto hubiese previsto una forma satisfactoria de resolución, como Morelli se hubiese quedado sin palabras, como Rimbaud se hubiera interrumpido o como en Mallarmé se hubiera vuelto hermética. La consigna subterránea habría sido: sobre la estética Mallarmé recuperar lo vital de Rimbaud, desde lo racional buscar lo irracional que lo sostiene. Por tal razón, surrealismo y existencialismo proporcionaron los marcos de contención más adecuados para la empresa aunque, de ahí en más, se hará lugar a las mismas imposibilidades a las que el tiempo sometió a las vanguardias, al existencialismo y a la escritura cortazariana.⁸

En 1963, en La Habana, Cortázar expuso lo siguiente:

Con el tiempo, con los fracasos, el cuentista capaz de superar esa primera etapa ingenua, aprende que en literatura no bastan las buenas intenciones. Descubre que para volver a crear en el lector esa conmoción que lo llevó a él a escribir el cuento, es necesario un oficio de escritor, y que ese oficio consiste, entre muchas otras cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida [...] Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige. (1994b, p. 378).

La estética Rimbaud permanece en el imaginario del deseo pero se convierte en un procedimiento de la composición lo suficientemente disimulado como para que los lectores se dejen convencer. “No hay otra manera de que un cuento sea eficaz, haga blanco en el lector y se clave en su memoria” (p. 380). De aquí en más, quiero decir a partir de 1963, la construcción estético ideológica se verá desplazada a las intervenciones políticas de Cortázar, explicando sus pronunciamientos públicos a veces contradictorios, también su profusa producción posterior en el intento de superarse a sí mismo en pos de “lo vital”.

REFERENCIAS

- Bocchino, A. (1996). *Último Round* o barajar y dar de nuevo. *Celebis*, 6, 233-242. Recuperado de: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celebis>
- Bocchino, A. (1997a). *La vuelta al día en ochenta mundos* o el juego de las justificaciones. En *Homenaje a Julio Cortázar* (pp. 39-48). Buenos Aires: Academia del Sur.
- Bocchino, A. (1997b). Tesis doctoral inédita (mimio): El concepto de “realidad” en la producción cortazariana - una obstinada confrontación con el lenguaje: la perspectiva del lector.
- Bocchino, A. (2004). Construcción de un imaginario transgresor: Julio Cortázar en los '50. *Hispanamérica*, 97, 79-92.

- Cortázar, J. (1941). Rimbaud. *Huella*, 2, 15-23.
- Cortázar, J. (1946). La urna griega en la poesía de Jhon Keats. *Revista de Estudios Clásicos* II, 15-91.
- Cortázar, J. (1947). Temor y temblor, por Soren Kierkegaard. *Cabalgata*, 14, 97-98.
- Cortázar, J. (1948). La náusea, por Jean-Paul Sartre. *Cabalgata*, 15, 106-108.
- Cortázar, J. (1948). Kierkegaard y la filosofía existencial, por León Chestov. *Cabalgata*, 16, 113-114.
- Cortázar, J. (1948). Notas sobre la novela contemporánea. *Realidad*, 3, 240-246.
- Cortázar, J. (1948). Muerte de Antonin Artaud. *Sur*, 103, 151.
- Cortázar, J. (1949). Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*. *Realidad*, 5(14), 232-238.
- Cortázar, J. (1949). Un cadáver viviente. *Realidad*, 5 (15), 349-350.
- Cortázar, J. (1949). Irracionalismo y eficacia. *Realidad*, 6 250-259.
- Cortázar, J. (1950). Situación de la novela. *Cuadernos Americanos*, 9 (4), 223-243.
- Cortázar, J. (1950; 1995). *El diario de Andrés Fava*. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, J. (1951). *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, J. (1954). Para una Poética. *La Torre*, 47, 121-138.
- Cortázar, J. (1959). El perseguidor. *Las armas secretas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, J. (1960). *Los Premios*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, J. (1962). Algunos aspectos del cuento. *Casa de las Américas*, 15-16, 3-14.
- Cortázar, J. (1963). Algunos aspectos del cuento. *El escarabajo de oro*, 21, 16-19. (Reproducción parcial).
- Cortázar, J. (1963). *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, J. (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI.
- Cortázar, J. (1969). *Último Round*. México: Siglo XXI.
- Cortázar, J. (1986 [1949]). *Divertimento*. Buenos Aires: Sudamericana-Planeta.
- Cortázar, J. (1987 [1950]). *El examen*. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, J. (1994a [1947]). *Teoría del Túnel*. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, J. (1994b). *Obra crítica/2* [Ed. de Jaime Alazraki]. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, J. (1995 [1952]). *Imagen de John Keats*. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, J. (2009). *Papeles inesperados*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, J. (2010). *Cartas a los Jonquières*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, J. (2012). *Cartas*. Tomos 1 a 5. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, J. (2014). *Cortázar de la A a la Z. Un álbum biográfico*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, J. y Barrenechea, A. M. (1983). *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Onetti, J. C. (1980). Carta a Cortázar. *Revista CuH*, 149, 364-366.
- Sarlo, B. (1984). *Releer Rayuela desde Cuaderno de Bitácora. En Homenaje a Ana María Barrenechea*. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia.

NOTAS

- 1 Una primera versión de lo que se dice a continuación fue publicada como "Construcción de un imaginario transgresor: Julio Cortázar en los '50" (2004).
- 2 Para ampliar sobre la variación crítica, en la consideración sobre la obra de Cortázar a lo largo de los años, véase mi "El pez por la boca muere: los pretextos de la crítica. Lecturas y contralecturas sobre Julio Cortázar" (1991).
- 3 En "La urna griega en la poesía de John Keats" dice: "Para esa proyección sentimental contaba Keats con la admirable -y angustiosa- característica de todo poeta: la de ser otro, estar siempre en y desde otra cosa" (1946, p. 47). Lo que subraya de la carta de Keats es lo siguiente: "Aquello que choca al filósofo virtuoso, deleita al poeta camaléonico [...] Un poeta

es lo menos poético de cuanto existe, porque carece de identidad, continuamente está yendo hacia –y llenando– algún otro cuerpo” (1946, p. 47).

- 4 “Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta” [...] “Vivir importa más que escribir, salvo que escribir sea –como tan pocas veces– un vivir. Salto a la acción el surrealismo propone el reconocimiento de la realidad como poética, y su vivencia legítima”. (1994b, pp. 153-154).
- 5 “Lo que cabría denominar orden estético de la novela, resulta de la articulación que con vistas a adecuar la situación novelesca a su formulación verbal opera el novelista mediante esa doble posibilidad del lenguaje. [...]. El novelista se plantea su labor en términos arquitectónicos. [...]. Los caracteres del lenguaje poético deben ser previamente distinguidos en esta etapa [...] imagen, metáfora, infinitos juegos de la Analogía [...] aparte de esta instancia explícitamente verbal, el novelista ha contado siempre con lo que llamaríamos el aura poética de la novela [...]. Dilatada en la duración, la novela somete al lector a un *encantamiento* de carácter poético.” (1994b, pp. 144-145).
- 6 Como dato curioso deberá decirse que también lo desmiente su discurso epistolar: la carta enviada a Fernández Retamar reitera, con veinte años de diferencia, las mismas palabras que utilizara con respecto a otros escritores, ahora sobre sí. Tampoco queda librado al azar la concesión de entrevistas, como podrá observarse en otra carta enviada también a Retamar, con respecto a la revista Life. Tampoco, podría agregarse, respecto de los para nada ingenuos diseños de los libros de misceláneas, ni las fotos que se incluyen como “instantáneas de lo real”, gesto contundente respecto del borramiento de los géneros.
- 7 Dice Barrenechea: “Al ir avanzando el proceso se van produciendo ciertas decisiones en puntos claves que orientan el trabajo de la escritura en un sentido y se cancelan en otras líneas definitivamente [...] la forma propia del género [...] se mantiene siempre un grado de verdadera “materia en gestación” que lo separa radicalmente del texto, aunque la teoría de Cortázar postulara el mismo ideal para la novela publicada” (1983, pp. 11-12).
- 8 Para seguir adelante sobre la indagación entre estética e ideología en la producción cortazariana véanse mis “*La vuelta al día en ochenta mundos* o el juego de las justificaciones” (1997a) y “*Último Round* de Julio Cortázar o barajar y dar de nuevo” (1996).