

## Notas para una poética de la escritura en Julio Cortázar: Noción en torno a su *poética existencial*.

María Cristina Preciado  
Departamento de Letras  
Universidad de Guadalajara

1. *Apertura*: por una narrativa que origine una *antropofanía*.

El presente artículo explora el planteamiento con el que Cortázar vincula e integra dialécticamente el ámbito de la filosofía con los territorios del lenguaje, con los de la literatura y con los del arte replanteando así, el territorio mismo de la novela contemporánea.

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*<sup>1</sup>.

En la presente reflexión 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 ensayo supone y busca mostrar.

### 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*<sup>2</sup> los territorios de la narrativa; una poética efectiva, la de Cortázar, capaz de *inventar*<sup>3</sup> —en la doble acepción del verbo, *crear* y *descubrir*— en la escritura *la infinidad de combinaciones posibles*<sup>4</sup> y además de *inventariar* un ajuste personal con la literatura, el arte y la filosofía de cuyos *territorios*

Cortázar extrajo una lección de escritura<sup>5</sup>. 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 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 creativo<sup>6</sup> siempre habrá para Cortázar una *constante lúdica*<sup>7</sup> 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*<sup>8</sup> y reacciona contra el *lenguaje de tipo libresco*<sup>9</sup> y en específico, contra una *estructura intelectual de raíz hispánica*<sup>10</sup> que es *mera masturbación verbal*<sup>11</sup>, 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*.”<sup>12</sup>

De ahí que Cortázar plantee como tentativa en el capítulo 112 de *Rayuela* el acto de *describir*,<sup>13</sup> y luego aclare en la entrevista con González Bermejo el sentido de *escribir lo menos literario posible*<sup>14</sup> situando esta frase dentro del contexto de *Rayuela*, como un *arma literaria* para *demoler el lenguaje adocenado y retórico*<sup>15</sup> producto además, en el ámbito de la literatura latinoamericana, de otra *de las peores herencias que nos dejaron los españoles, [...] la tendencia al engolamiento; en otras palabras: la falta de sentido del humor*<sup>16</sup>.

Asimismo Cortázar manifiesta en el capítulo 79 de *Rayuela* el *método*<sup>17</sup>: 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*<sup>18</sup>. Es así como Cortázar sitúa, en el gran rigor lógico de un niño ante el juego, el sentido de su *poética existencial*<sup>19</sup>:

*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*<sup>20</sup> 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)*<sup>21</sup> de la escala del juego llevado a su 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*<sup>22</sup>.

## 1. 2 PRELIMINARES EN LA TEORÍA DEL CUENTO DE JULIO CORTÁZAR

“Algunos aspectos del cuento”<sup>23</sup>, “Del cuento breve y sus alrededores”<sup>24</sup> y “Del sentimiento de no estar del todo”<sup>25</sup> 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*,<sup>26</sup> 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*<sup>27</sup>. 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*<sup>28</sup>; 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*<sup>29</sup>. 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 denomina, la *zona intersticial*<sup>30</sup> de la realidad que se le revela algunas veces como *vivencia*<sup>31</sup> 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”<sup>32</sup>.

\*

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*<sup>33</sup> que expone en *Teoría del túnel* y en donde determina la *aprehensión analógica del ser*<sup>34</sup> 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)

En suma, Cortázar fundamenta como plataforma epistemológica de su obra la *dirección analógica* [...], *haciendo de la imagen su eje arquitectónico*<sup>35</sup>:

*Así empezaré a abrazar la verdadera creación desde su verdadera base analógica, romperé el tiempo-espacio que es un invento plagado de defectos.*

(Cortázar: 1976, p. 94)

### 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*<sup>36</sup> (1947), *Diario de Andrés Fava*<sup>37</sup> (1950) e *Imagen de John Keats*<sup>38</sup> (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*<sup>39</sup>. 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*<sup>40</sup>:

*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<sup>a</sup>, 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 originarias*: la primera, el tratamiento literario más eficaz, que consiste en el rigor de un *ajuste verbal con la finalidad expresiva*<sup>41</sup> y la segunda, intrínseca a la anterior, consiste en la *extraña autocreación del autor por su obra*<sup>42</sup>, que origina el escritor por el que Cortázar apuesta: *el que informa el idioma en la situación*.<sup>43</sup>

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*<sup>44</sup>: que el resultado de la escritura sea *punte vivo de hombre a hombre*<sup>45</sup> y que posibilite *algo que quizá sea colectivo, humano y no individual*<sup>46</sup>. Cortázar plasma puntualmente en *Rayuela* el proyecto que, de forma esclarecedora en *Teoría del túnel*<sup>47</sup>, vislumbró y defendió a propósito de Sartre, el cual aunque proyectó sus reflexiones mediante la *dialéctica existencialista* las canalizó en el ejercicio de la novela y del teatro<sup>48</sup>. Porque Cortázar, paralelamente a esta tentativa de Sartre, también se *atreve a personificar lo que, despersonificado, se desrealiza*<sup>49</sup>. 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*<sup>50</sup>.

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*<sup>51</sup>; 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*<sup>52</sup>.

De hecho, en la entrevista con González Bermejo, Cortázar replantea el enfoque de la crítica<sup>53</sup> 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 [...]*)<sup>54</sup>

Esa es una de las razones que Cortázar arguye para que algunos de los *Capítulos prescindibles* —cuya escritura constituyó un *trabajo paralelo*<sup>55</sup> 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 obra<sup>56</sup> la que *asume* la reflexión, trascendiéndola al corporeizarla en los personajes. La *vivencia* es su *mostración* más próxima y sincera<sup>57</sup>:

*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*<sup>58</sup> y que sólo se convierten en el recipiente contemplativo y reflexivo de alquimias existenciales<sup>59</sup>, 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*<sup>60</sup>, que haga presente en la escritura la *inmediatez vivencial*<sup>61</sup> y que *incida en*

primer término en el que la escribe<sup>62</sup>. A esta serie de consideraciones Cortázar añade una previsión: *lo que el autor [...] haya logrado para sí mismo, se repetirá [...] en el lector cómplice*<sup>63</sup>.

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 obra<sup>64</sup>] como sentiríamos el yeso que vertemos sobre el rostro para hacerle una mascarilla. Pero el rostro debería ser el nuestro*<sup>65</sup>. Debo agregar que en el capítulo 93 se añade: *pensar, es decir sentir*<sup>66</sup> 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 antinovela*<sup>67</sup>.

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 existencial*<sup>68</sup> o incluso, en ciertos rasgos de la *novela-poema*<sup>69</sup> que es *antropológica* y la noción de *antropofanía*, bajo la noción de *poética existencial*<sup>70</sup>: 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<sup>a</sup>, p.126)

En suma, aunque es en "Situación de la novela"<sup>71</sup> (1950) donde Cortázar se plantea la cuestión central: *¿por qué entre todos los géneros literarios, nada parece hoy tan significativo como la novela<sup>72</sup>?*, *Teoría del túnel* (1947) es la propuesta donde Cortázar efectúa una *re-visión de la realidad*<sup>73</sup> mediante un itinerario histórico por los mecanismos de la novela.



#### 1. 4 POSIBILIDADES EXPRESIVAS: DIALÉCTICA ENTRE EL CUENTO Y LA NOVELA.

¿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 Speratti<sup>74</sup>, cuyo asunto principal responde a la percepción de Cortázar ante la reacción de la crítica por la entonces reciente edición de *Los premios*<sup>75</sup> (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)*<sup>76</sup>. Ante la inerte provocación de la crítica<sup>77</sup> —inerte porque en sus textos la propuesta sólo es una canónica denuncia<sup>78</sup>—, Cortázar siempre responde con humor e ironía<sup>79</sup>, 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*<sup>80</sup>.

En “Algunos aspectos del cuento”<sup>81</sup> Cortázar cifra en las nociones de *significación, de intensidad y de tensión*<sup>82</sup>, 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*<sup>83</sup>. 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*<sup>84</sup>.

Sin embargo, es en las *Conversaciones con Cortázar*<sup>85</sup> donde si bien él le da la razón a González Bermejo respecto al *contenido humano*<sup>86</sup> de sus personajes previos a “El perseguidor”<sup>87</sup> también 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*<sup>88</sup>. 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*<sup>89</sup>. 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*<sup>90</sup>.

Así pues *Los premios* encarna esa *necesidad de inmediatez humana*<sup>91</sup> 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*<sup>92</sup>. Asimismo aunque en “Los caminos de un escritor” Cortázar constata que el *propósito deliberado*<sup>93</sup> de *Los premios* fue meramente *exponer*<sup>94</sup> 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 epígrafe<sup>95</sup> 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.*<sup>96</sup>

(Cortázar: 2006<sup>a</sup>, 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*<sup>97</sup>. Pero Cortázar advierte: *sin poseerse no había posesión de la otredad, ¿y quién se poseía de veras?*<sup>98</sup> Es en el ejercicio de la escritura que Cortázar *se origina*<sup>99</sup> y efectúa en sí mismo el *encuentro necesario*<sup>100</sup> 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*<sup>101</sup>:

*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”*<sup>102</sup>. 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 necesario para el apoderamiento del hombre como persona, del hombre viviendo y sintiéndose vivir.*

(Cortázar: 2006<sup>a</sup>, p. 274)

Esta *poética existencial*<sup>103</sup> 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.*<sup>104</sup> Otra anotación: en la voz narrativa en tercera persona con la que Cortázar se acompaña a sí mismo siendo *testigo*<sup>105</sup> 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.*<sup>106</sup> En suma, es la *asunción* del otro, en uno mismo.

## 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*<sup>107</sup> encarna en *Rayuela*. Es fundamental poner de relieve su origen acumulativo y su naturaleza fragmentaria<sup>108</sup>: *al principio fueron papelitos que*

*había ido escribiendo de diferentes modos, en diferentes momentos y después todo se ajustó y se combinó<sup>109</sup>.*

*Rayuela* es la tentativa central de Cortázar que abraza simultáneamente las formas aparentes<sup>110</sup> 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<sup>111</sup>.*

(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 aspectos del cuento"<sup>112</sup> 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<sup>113</sup>.*

Cortázar pues, hace de la novela un *orden abierto<sup>114</sup>* 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<sup>115</sup>.*

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<sup>a</sup>, p. 374)

Me parece que en este carácter *excepcional*<sup>116</sup> 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 novela<sup>117</sup> le ofrece.

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 otros<sup>118</sup>, o irrumpe desde una perspectiva asimétrica hacia la situación narrada en otro capítulo<sup>119</sup>; aun así, cada capítulo conserva su definitiva redondez en medio de la *agitación molecular* del *drama*<sup>120</sup> de la novela:

*Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que [...] la acumulación de fragmentos cristalizara 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 [...].*<sup>121</sup>

*Rayuela* apela en el capítulo 79 a una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, catalizadora de nociones confusas y mal entendidas<sup>122</sup>. 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<sup>123</sup>.

En definitiva, es el capítulo 109 de *Rayuela* el que efectúa el *arte combinatoria* que mengua lo literario de la novela<sup>124</sup> al equilibrarlo —o al *catalizarlo*— con la capacidad de condensación que tienen, según hemos visto, *una fotografía o un cuento de gran calidad*<sup>125</sup>. En este capítulo Cortázar muestra cómo la *aprehensión analógica del ser*<sup>126</sup>—que él había determinado en *Teoría del túnel* y en *Imagen de John Keats*<sup>127</sup>— es la base epistemológica de la condición humana y en específico, de su obra literaria. El capítulo 109 de *Rayuela* fundamenta las *incoherencias narrativas*<sup>128</sup> del libro que planea Morelli en una razón epistemológica: *la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía*<sup>129</sup>. Y agrega: *al final queda un álbum de fotos, de instantes fijos; jamás el devenir realizándose ante nosotros.*<sup>130</sup>

En este capítulo 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*<sup>131</sup>, de *crystalización*, de *hiato*, de *fragmento*, y además, aquí aparecen también los recursos 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*<sup>132</sup> y la sitúa, junto con las artes como la *expresión más alta, más desesperada (sin dar a esta palabra un valor negativo)*<sup>133</sup>. Pero a estas alturas del desarrollo del presente ensayo 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*<sup>134</sup>. Y que *Rayuela*, entre todas sus obras, es la *expresión más alta* de este *juego*<sup>135</sup> 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)

Este problema por conseguir aperturas es un reto esclarecido que ya expone Cortázar en la epístola a Emma Speratti<sup>136</sup> cuando le anuncia: *mi próxima novela le probará [...] que me hacía falta el puente de Los premios para pisar firme en este nuevo territorio*<sup>137</sup>.

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*<sup>138</sup>. 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 narración<sup>139</sup> sobre la que Cortázar se refiere en *Teoría del túnel*<sup>140</sup> (1947), y que junto con *Diario de Andrés Fava*<sup>141</sup> (1950) e *Imagen de John Keats*<sup>142</sup> (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.

*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*<sup>143</sup> lo efectúa teniendo plena conciencia de que estaba *combatiendo a un enemigo con sus propias armas. Pero es que el escritor no tiene otras*<sup>144</sup>, 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*<sup>145</sup>.

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*<sup>146</sup>:

*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.*

(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*<sup>147</sup>. 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*<sup>148</sup>. 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*<sup>149</sup>.

No obstante, en la nota de presentación al capítulo suprimido<sup>150</sup> de *Rayuela*, —el que inicialmente era el capítulo 126 o que luego se daría en llamar “La araña” porque así lo anota en su *Cuaderno de bitácora*<sup>151</sup>—, 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*<sup>152</sup>. Hay que decir que en su defecto, en esta entrevista tampoco se hace mención del capítulo suprimido.

Además, basta cotejar el *Cuaderno de bitácora de Rayuela*<sup>153</sup> 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 nombra<sup>154</sup>.

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*<sup>155</sup>. 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)

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*<sup>156</sup> 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 originaria<sup>157</sup>. ¿Pero por qué la voluntad de esta incógnita? En la “Nota de presentación...” del capítulo suprimido Cortázar hace patente junto al capítulo mencionado y al capítulo 41, los capítulos 8 y 132<sup>158</sup>. 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 calle*<sup>159</sup> o *y ese pez era perfectamente Giotto, te acordás*<sup>160</sup>— con la perfecta sucesión neutral de un *nosotros* implícito en toda la arquitectura verbal que conjuga este capítulo<sup>161</sup>.

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*<sup>162</sup> 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. [...]*

*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 edénica<sup>163</sup>. ¿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 forma<sup>164</sup>— 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 blanco el nombre del personaje? El lector aplicará el que le parezca*<sup>165</sup>. Y en la página 51 anota: *Pasajes eróticos sin nombres*<sup>166</sup>.

El lector del “capítulo suprimido” (el 126) o “La araña” publicado en 1973 por *Revista Iberoamericana*<sup>167</sup> 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*<sup>168</sup>. 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.*

(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*<sup>169</sup>. Expuesta previamente la noción de *novela* y la de los *personajes*<sup>170</sup>, sólo a partir de la noción de *extrapolación* podemos entender<sup>171</sup> 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*<sup>172</sup>. Así pues, el sentido del *hombre como una incógnita* en la escritura de Cortázar sólo se resuelve si se cumple en el otro:

*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”<sup>173</sup> donde Cortázar apela directamente al lector; apuesta por la complicidad y repele la postura hedónica<sup>174</sup>:

*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 irreplicable 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.

\*\*\*

María Cristina Preciado

Primavera, 2013

## 1. 7 BIBLIOGRAFÍA

### 1.7.1. BIBLIOGRAFÍA DE LA OBRA DE CORTÁZAR

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.

CORTÁZAR, Julio. (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.

----- (1983). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Argentina: Editorial Sudamericana. Edición de Ana María Barrenechea.

----- (1986). "Del sentimiento de no estar del todo" en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores.

- (1989). *Último Round*. tomo II. México: Siglo XXI Editores
- (1992). *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos.
- (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.
- (1992b). *Último Round*. tomo I. México: Siglo XXI Editores.
- (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara.
- (1996). "Analogía" en: *Imagen de John Keats*. México: Ed. Alfaguara.
- *Cartas*. Tomo I. México: Editorial Alfaguara
- (2004). *Rayuela*. Caracas: Editorial Biblioteca Ayacucho.
- (2005<sup>a</sup>). *Teoría del túnel*. en: *Obra Crítica / 1*. Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich.
- (2006<sup>a</sup>). *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.

## 1.7.2. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

FUENTES, Carlos. (1992) "Rayuela: la novela como caja de Pandora" en: *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNESCO. Colección Archivos. pp. 703-706.

GONZÁLEZ Bermejo, Ernesto (1978). *Conversaciones con Cortázar*. México: Editorial Hermes.

PREGO Gadea, Omar y Julio Cortázar. (1997). *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Le fantôme de Lautréamont" en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). VOL. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). p. 625-639.

VARGAS Llosa, Mario. (1994) "La trompeta de Deyá" en: Julio Cortázar. (1994) *Cuentos completos/1*. México: Editorial Alfaguara. Prólogo de Mario Vargas Llosa.

YURKIEVICH, Saúl. (2005<sup>a</sup>). "Un encuentro del hombre con su reino" prefacio a Julio Cortázar. *Teoría del túnel*. en: *Obra Crítica / 1*. Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich.

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar. (2006<sup>a</sup>). "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. 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.

<sup>2</sup> Julio Cortázar. (2005<sup>a</sup>). *Teoría del túnel*. en: *Obra Crítica / 1*. Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich. p. 66.

<sup>3</sup> En el doble sentido del verbo, imaginativo y arqueológico que Didi-Huberman explora en el ámbito de la historia del arte.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. México: Editorial Hermes. pp.20-21 y p. 64

<sup>6</sup> *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.

<sup>7</sup> Julio Cortázar. (1986). "Del sentimiento de no estar del todo" en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores. p. 21

<sup>8</sup> *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.

<sup>9</sup> Ernesto González Bermejo. (1978). *Op. cit.*, p. 85.

<sup>10</sup> Ernesto González Bermejo. (1978). *Ibidem.*, 67.

<sup>11</sup> Ernesto González Bermejo. (1978). *Ibidem.*, p. 85

<sup>12</sup> Julio Cortázar. (2005<sup>a</sup>). *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.

<sup>13</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 112. *Ibidem.*, p. 498.

<sup>14</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 112. *Ibidem.*, p. 497.

<sup>15</sup> Ernesto González Bermejo. (1978). *Op. cit.*, p. 85.

<sup>16</sup> Cortázar distingue en su escritura la deuda literaria hacia el humor de raíz anglo-sajona, *su eficacia como arma literaria* y el demoleador humor francés. Ernesto González Bermejo. (1978). *Op. cit.*, p. 67.

<sup>17</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, p. 412.

<sup>18</sup> Julio Cortázar. (1986). "Del sentimiento de no estar del todo" *Op. cit.* p. 21.

<sup>19</sup> Julio Cortázar. (2005<sup>a</sup>). *Teoría del túnel*. *Op.cit.*, p.96.

<sup>20</sup> Ernesto González Bermejo. (1978). *Op. cit.*, p. 49.

<sup>21</sup> Ernesto González Bermejo. (1978). *Ibidem.*, p. 50.

<sup>22</sup> Julio Cortázar. (1986). "Del sentimiento de no estar del todo" *Op. cit.* p. 21.

<sup>23</sup> Julio Cortázar. (2006<sup>a</sup>). "Algunos aspectos del cuento" en: *Obra crítica. Obras completas*. *Op. cit.* pp. 370.-386. El ensayo data de 1963.

<sup>24</sup> Julio Cortázar. (1992b). "Del cuento breve y sus alrededores" en: *Último Round*. tomo I. México: Siglo XXI Editores. pp. 59-82.

<sup>25</sup> Julio Cortázar. (1986). "Del sentimiento de no estar del todo" en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. pp.21-26.

<sup>26</sup> Julio Cortázar. (2006<sup>a</sup>). "Algunos aspectos del cuento" *Op. cit.* p.373

<sup>27</sup> Julio Cortázar. (2005<sup>a</sup>). *Teoría del túnel*. *Op.cit.* p.126

<sup>28</sup> Ernesto González Bermejo. (1978). *Op. cit.*, p. 85.

<sup>29</sup> Julio Cortázar. (2006<sup>a</sup>). "Algunos aspectos del cuento". *Op. cit.* p.373.

<sup>30</sup> Julio Cortázar. (1986). "Del sentimiento de no estar del todo". *Op. cit.* p. 24.

Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Op. cit.*, p. 43.

<sup>31</sup> Cfr. Julio Cortázar. (1989). "Cristal con una rosa dentro" en: *Último Round*. tomo II. México: Siglo XXI Editores. pp. 127-129

<sup>32</sup> Cfr. Julio Cortázar. (1989). "Cristal con una rosa dentro". *Ibidem.*, pp. 127-129.

<sup>33</sup> Julio Cortázar. (2005<sup>a</sup>). *Teoría del túnel*. *Op.cit.*, p. 134.

<sup>34</sup> Julio Cortázar. (2005<sup>a</sup>). *Teoría del túnel*. *Ibidem.*, p. 134.

<sup>35</sup> Cfr. Julio Cortázar. (1996). "Analogía" en: *Imagen de John Keats*. México: Ed. Alfaguara. p. 515.

<sup>36</sup> Julio Cortázar. (2005<sup>a</sup>). *Teoría del túnel*. *Op.cit.*

<sup>37</sup> Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. pp. 22, 75, 109.

<sup>38</sup> Cfr. Julio Cortázar. (1996). "Analogía" en: *Imagen de John Keats*. México: Ed. Alfaguara. pp. 514-516.

<sup>39</sup> 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*.

<sup>40</sup> Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Op. cit.*, p. 86.

<sup>41</sup> Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Ibidem.*, p. 86.



<sup>42</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, p. 412.

<sup>43</sup> Julio Cortázar. (2005<sup>a</sup>). *Teoría del túnel. Op. cit.*, p. 64.

<sup>44</sup> Cfr. Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79, *Op.cit.*, pp. 412-413.

<sup>45</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79, *Ibidem.*, p. 413.

<sup>46</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79, *Ibidem.*, p. 414.

<sup>47</sup> Cfr. Julio Cortázar. (2005<sup>a</sup>). *Teoría del túnel. Op. cit.*, pp. 125-128.

<sup>48</sup> 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.*

Cfr. Julio Cortázar. (2006<sup>a</sup>). "Situación de la novela" en: *Obra crítica. Op.cit.*, p. 286.

<sup>49</sup> Julio Cortázar. (2005<sup>a</sup>). *Teoría del túnel. Ibidem.*, p. 127.

<sup>50</sup> Julio Cortázar. (2005<sup>a</sup>). *Teoría del túnel. Ibidem.* p. 127.

<sup>51</sup> Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Op. cit.*, p. 84.

<sup>52</sup> Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Ibidem.*, p. 84.

<sup>53</sup> Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Ibidem.*, pp. 62-63.

<sup>54</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79, *Op. cit.* p. 413.

<sup>55</sup> *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.

<sup>56</sup> 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 glíglico, y que el precedente, el capítulo 93, es donde Oliveira además hace una disertación que va *del amor a la filología*.

<sup>57</sup> 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.*

<sup>58</sup> Julio Cortázar. (2005<sup>a</sup>). *Teoría del túnel. Op. cit.*, p. 126.

<sup>59</sup> En contraste, véase el referente a Sartre en el cuerpo de este artículo.

<sup>60</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, p. 413.

<sup>61</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Ibidem.*, p. 413.

<sup>62</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Ibidem.*, p. 413.

<sup>63</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Ibidem.*, p. 414.

<sup>64</sup> El agregado entre corchetes es mío.

<sup>65</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 116. *Ibidem.*, p.503.

<sup>66</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 93. *Ibidem.*, p.446.

<sup>67</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Ibidem.*, pp. 412-413.

<sup>68</sup> 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<sup>a</sup>). "Situación de la novela" en: *Obra crítica. Op.cit.*, pp. 285-286.

<sup>69</sup> Julio Cortázar. (2005<sup>a</sup>). *Teoría del túnel. Op. cit.* pp. 90, 92 y 95-99. En específico, Cortázar la sitúa en la obra de Lautréamont y Rimbaud.

<sup>70</sup> Julio Cortázar. (2005<sup>a</sup>). *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<sup>a</sup>). "Un encuentro del hombre con su reino" prefacio a Julio Cortázar. *Teoría del túnel.* en: *Obra Crítica / 1.* Madrid: Editorial Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich. p. 17.

<sup>71</sup> Cfr. Julio Cortázar. (2006<sup>a</sup>). "Situación de la novela" *Op.cit.*, pp. 268-290.

<sup>72</sup> Julio Cortázar. (2006<sup>a</sup>). "Situación de la novela" *Ibidem.*, p. 273.

<sup>73</sup> Julio Cortázar. (2005<sup>a</sup>). *Teoría del túnel. Ibidem.*, p. 68.

<sup>74</sup> Cfr. Julio Cortázar. (2000). "Carta a Emma Speratti Piñero (27 / octubre / 1961)" en: *Cartas.* Tomo I. México: Editorial Alfaguara. pp. 456-457.

<sup>75</sup> Julio Cortázar. (1976). *Los premios.* Barcelona: SEDMAY Ediciones.

<sup>76</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op. cit.*, p. 412.

<sup>77</sup> 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 equívocamente 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 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.

<sup>78</sup> 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.

<sup>79</sup> 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<sup>a</sup>). "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.

<sup>80</sup> 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).*

<sup>81</sup> Julio Cortázar. (2006<sup>a</sup>). "Algunos aspectos del cuento" *Op. cit.*

<sup>82</sup> Julio Cortázar. (2006<sup>a</sup>). "Algunos aspectos del cuento" *Op. cit.* p. 375.

<sup>83</sup> Julio Cortázar. (2006<sup>a</sup>). "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<sup>a</sup>). "Algunos aspectos del cuento" *Op. cit.* p.376.

<sup>84</sup> Julio Cortázar. (2006<sup>a</sup>). "Algunos aspectos del cuento" *Op. cit.*, p. 378.

<sup>85</sup> Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar. Op.cit.*, pp. 11-12.

<sup>86</sup> *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.

<sup>87</sup> 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 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<sup>a</sup>). "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.

<sup>88</sup> Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, p. 12.

<sup>89</sup> Julio Cortázar. (2000). "Carta a Emma Speratti Piñero (27 / octubre / 1961)" en: *Cartas*. Tomo I. México: Editorial Alfaguara. p. 456.

<sup>90</sup> Julio Cortázar. (2000). "Carta a Emma Speratti Piñero (27 / octubre / 1961)" *Ibidem*. p. 456.

<sup>91</sup> Julio Cortázar. (2006<sup>a</sup>). "Situación de la novela" *Op. cit.*, p. 289.

<sup>92</sup> Julio Cortázar. (2006<sup>a</sup>). "Los caminos de un escritor" 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. 642.

<sup>93</sup> *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<sup>a</sup>). "Los caminos de un escritor", *Ibidem.*, p. 642.

<sup>94</sup> *Mostrar* en sus dos acepciones ya vistas en este documento.

<sup>95</sup> 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.

<sup>96</sup> Julio Cortázar. (2006<sup>a</sup>). "Los caminos de un escritor", *Op. cit.* p. 643.

<sup>97</sup> Julio Cortázar. (2005<sup>a</sup>). *Teoría del túnel*. *Op. cit.* p. 67.

<sup>98</sup> 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.

<sup>99</sup> *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<sup>a</sup>). "Los caminos de un escritor", *Op. cit.* p. 643.

<sup>100</sup> 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<sup>a</sup>). *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 describir, 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*.

<sup>101</sup> Julio Cortázar. (1986). "Morelliana, siempre" en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. *Op. cit.* p.207.

<sup>102</sup> Julio Cortázar. (2005<sup>a</sup>). *Teoría del túnel*. *Op. cit.* p. 128.

<sup>103</sup> En páginas anteriores se ha mostrado cómo Cortázar hacía uso de esta noción que luego reemplaza por la noción de *antropofanía*.

Julio Cortázar. (2005<sup>a</sup>). *Teoría del túnel*. *Op.cit.*, p.96.

<sup>104</sup> 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.

<sup>105</sup> 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.

<sup>106</sup> Julio Cortázar y Alicia D'Amico- Sara Facio. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. *Ibidem*. pp.22-23.

<sup>107</sup> Julio Cortázar. (2006<sup>a</sup>). "Situación de la novela" *Op. cit.*, p. 289.

<sup>108</sup> *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<sup>a</sup>). "Los caminos de un escritor", *Op. cit.* p. 643.

<sup>109</sup> Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, p. 71.

<sup>110</sup> Julio Cortázar. (2005<sup>a</sup>). *Teoría del túnel*. *Op. cit.* p. 91.

<sup>111</sup> Julio Cortázar. (1986). "Del sentimiento de no estar del todo" *Op. cit.* p.25.

<sup>112</sup> Julio Cortázar. (2006<sup>a</sup>). "Algunos aspectos del cuento" *Op. cit.* pp. 371 y 374.

<sup>113</sup> Julio Cortázar. (2006<sup>a</sup>). "Algunos aspectos del cuento" *Ibidem.*, p. 374.

<sup>114</sup> 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.

<sup>115</sup> 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<sup>a</sup>). "Algunos aspectos del cuento" *Op. cit.* p. 377.

<sup>116</sup> Julio Cortázar. (2006<sup>a</sup>). "Algunos aspectos del cuento" *Ibidem*. p. 377

<sup>117</sup> En el capítulo 79 se señala: *provocar, asumir un texto [...] antinovélistico (aunque no antinovélesco). 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<sup>a</sup>). *Teoría del túnel*. *Op. cit.* pp. 127-128.

<sup>118</sup> Me refiero al capítulo 23 y la serie de los capítulos 24 a 28.

<sup>119</sup> Me refiero al capítulo 55 de la lectura lineal que en la lectura salteada se narra asimétricamente en los capítulos 129 y 133.

<sup>120</sup> 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.

<sup>121</sup> 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<sup>a</sup>). "Situación de la novela" *Op. cit.*, pp. 274-275.

<sup>122</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Op.cit.*, p. 413

<sup>123</sup> Julio Cortázar. (2006<sup>a</sup>). "Algunos aspectos del cuento" *Op. cit.* p. 375.

<sup>124</sup> 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<sup>a</sup>). *Teoría del túnel. Op. cit.*, pp. 127-128.

En el capítulo 79 se señala: *provocar, asumir un texto [...] antinovelístico (aunque no antinovelesco).*

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.

<sup>125</sup> Julio Cortázar. (2006<sup>a</sup>). "Algunos aspectos del cuento" *Op. cit.* p. 374.

<sup>126</sup> Julio Cortázar. (2005<sup>a</sup>). *Teoría del túnel. Op. cit.*, p. 134.

<sup>127</sup> Y que en las páginas iniciales del presente documento se ha expuesto.

<sup>128</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 491.

<sup>129</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 491.

<sup>130</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Ibidem.*, p. 491.

<sup>131</sup> 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 *Rayuela*, 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 mi investigación, porque en la nota de "Criterio de edición" advierte que se basan en dicha edición.

Según la declinación latina, *imago mundis* es "una imagen hecha con mundos", noción caleidoscópica, es decir, momentánea y fragmentaria, y por tanto equivalente a la noción de *figura* que Cortázar propone en el capítulo 109. Por contraste, el equivalente de *imago mundi*, es decir, "imagen del mundo", es una concepción estática y además, una expresión hecha que no corresponde a la concepción expuesta en el capítulo 109.

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.

<sup>132</sup> Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, p. 50.

<sup>133</sup> Ernesto González Bermejo. (1978). *Ibidem.*, p. 50.

<sup>134</sup> Julio Cortázar. (2006<sup>a</sup>). "Situación de la novela" *Op. cit.*, p. 289.

<sup>135</sup> *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.

<sup>136</sup> Cfr. Julio Cortázar. (2000). "Carta a Emma Speratti Piñero (27 / octubre / 1961)" en: *Cartas*. *Op. cit.*, pp. 456-457.

<sup>137</sup> Julio Cortázar. (2000). "Carta a Emma Speratti Piñero (27 / octubre / 1961)" en: *Cartas*. *Ibidem.*, p. 456.

<sup>138</sup> 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*.

<sup>139</sup> Julio Cortázar. (2005<sup>a</sup>). *Teoría del túnel*. *Op.cit.*, p. 91.

<sup>140</sup> Julio Cortázar. (2005<sup>a</sup>). *Teoría del túnel*. *Op.cit.*

<sup>141</sup> Julio Cortázar. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Ed. Alfaguara. pp. 22, 75, 109.

<sup>142</sup> Cfr. Julio Cortázar. (1996). "Analogía" en: *Imagen de John Keats*. México D.F.; Ed. Alfaguara. pp. 514-516.

<sup>143</sup> Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, p. 63.

<sup>144</sup> Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Ibidem.*, p. 63.

<sup>145</sup> Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Ibidem.*, p. 63.

<sup>146</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 109. *Op. cit.*, p. 491.

<sup>147</sup> Julio Cortázar. (2006<sup>a</sup>). "Los caminos de un escritor", *Ibidem.* p. 643.

<sup>148</sup> Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. *Op.cit.*, p. 72.

<sup>149</sup> 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.

<sup>150</sup> 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.

<sup>151</sup> 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. Edición de Ana María Barrenechea.

<sup>152</sup> 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.

<sup>153</sup> Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Op. cit., pp. 474-476.

<sup>154</sup> Julio Cortázar. (1973) "Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto". Op. cit., p. 388.

<sup>155</sup> Julio Cortázar. (1973) "Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto". *Ibidem.*, p. 388.

<sup>156</sup> Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Op. cit., pp. 474-475.

<sup>157</sup> *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

<sup>158</sup> *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 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.

<sup>159</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 8. Op.cit., p. 42.

<sup>160</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 8. Op.cit., p. 43.

<sup>161</sup> 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.

<sup>162</sup> *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.

<sup>163</sup> *¿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.

<sup>164</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 79. *Ibidem.*, p. 413.

<sup>165</sup> 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.

<sup>166</sup> Julio Cortázar. (1992). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Op. cit., p. 479.

<sup>167</sup> Julio Cortázar. (1973) "Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto" Op. cit., pp. 387-398.



<sup>168</sup> 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<sup>a</sup>). *Teoría del túnel*. *Op. cit.* p. 112.

<sup>169</sup> 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.

<sup>170</sup> Ya se ha referido esta delimitación al inicio de este artículo: *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.

<sup>171</sup> Julio Cortázar. (2004). Capítulo 18. *Op.cit.*, pp. 81-83.

<sup>172</sup> El agregado entre corchetes es mío.

Julio Cortázar. (2004). Capítulo 115. *Ibidem.*, p. 502.

<sup>173</sup> Julio Cortázar. (1986). "Morelliana, siempre" *Op.cit.*, pp.207-208.

<sup>174</sup> *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