



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

***SUMA VANGUARDISTA
PRINCIPIOS DE COMPOSICIÓN LITERARIA Y VISUAL
EN LA VUELTA AL DÍA EN OCHENTA MUNDOS Y
ÚLTIMO ROUND DE JULIO CORTÁZAR***

**TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
DOCTORA EN LETRAS
LATINOAMERICANAS**

PRESENTA

MARISOL LUNA CHÁVEZ

**DIRECTORA DE TESIS:
DRA. GEORGINA GARCÍA-GUTIÉRREZ VÉLEZ**



MÉXICO, D.F.

ENERO 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

La redacción de esta tesis y sus consecuentes procesos estuvo acompañado de diversas presencias, profesores, amigos, familiares; personas que influyeron con oportuno consejo durante el complejo periodo de este trabajo. Quiero reconocer y agradecer de manera especial la atención académica, afectiva y solidaria de las siguientes personas.

A la Dra. Georgina García-Gutiérrez Vélez

A mis padres, Irma y Ramiro

A Julio César

CAPÍTULO I

EN BUSCA DE LOS OTROS LIBROS

1.1.	Introducción general	1
1.1.1.	¿Qué es un libro? Definiciones: formato, función y contenido	4
1.1.2.	Julio Cortázar y su <i>otra</i> obra. Parentesco y diferencias entre las obras ilustradas de Cortázar, algunas coproducidas con Julio Silva	8
1.2.	Antecedentes y nomenclaturas: <i>libro de artista</i> , <i>otros libros</i> , <i>libro-objeto</i>	10
1.2.1.	El libro de artista y la vanguardia	18
1.2.2.	El libro: acto creativo y objeto cotidiano. Los preceptos de Dadá y el surrealismo	20
1.3.	Almanaque: tradición de funcionalidad y diseño eficaz	26
1.3.1	<i>El libro-almanaque</i> según Julio Cortázar y Julio Silva	31
1.3.2.	<i>La vuelta al día</i> y <i>Último round</i> : sus peculiaridades de libro-almanaque	35
1.4.	<i>La vuelta al día</i> y <i>Último round</i> : las dos ediciones	39
1.4.1.	Cambios en la edición popular. Alteraciones en la transformación del formato de bolsillo	40
1.4.2.	Libro almanaque vs libro de bolsillo: edición de colección y de bolsillo. Conclusiones	47
1.5.	¿ <i>Obra abierta</i> u <i>obra en movimiento</i> ? Escritura, articulación, edición	50
1.5.1.	La obra, el público y el crédito de sus autores	55
1.5.2.	Deslindando funciones. Cortázar y Silva: ¿editores?	58

CAPÍTULO II

PRINCIPIOS DE COMPOSICIÓN: LO ERUDITO Y LO POPULAR

2.1.	Figuras de composición	63
2.1.1.	El viaje	65
2.1.1.1.	Diseño y título: la portada en <i>La vuelta al día</i> . Elementos paratextuales	69
2.1.1.3.	“Verano en las colinas”, “Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunion”, “La vuelta al piano de Thelonius Monk” y “Vuelta al día en el tercer mundo”	78
2.1.2.	El collage	86
2.1.2.1.	Portada, contraportada e interiores: la estética de <i>Último round</i> . Elementos paratextuales	89
2.1.2.2.	Montaje verbal y tipografía. Apollinaire y Mallarmé	95
2.1.2.3.	Poesía permutante “Homenaje a Mallarmé”, “Viaje infinito” y “Homenaje a Alain Resnais”	98
2.2.	Cortázar y la cultura pop	106
2.2.1	El arte-máquina de Marcel Duchamp y Raymond Roussel en “De otra máquina célibe”	111
2.2.2.	Warhol y Litchestein en “El marfil de la torre”	125
2.2.3.	¿ <i>Campbell’s soup can I o une vrai vie d’homme?</i>	131
2.2.4.	Tango y Box: la intelectualización del folclor	135
2.2.4.1.	“Gardel”	138
2.2.4.2.	“El noble arte”	143

CAPÍTULO III

LA IMAGEN VISUAL: CONVIVENCIA E INDEPENDENCIA DEL DISCURSO VERBAL

3.1.	Silva y Cortázar: relación extra e intratextual	154
3.1.1.	“Un julio habla de otro” y “Uno de tantos días de Saignon”	166
3.1.2.	La obra gráfica sílvica: características	175
3.2.	La sintaxis visual y su correspondencia discursiva verbal	178
3.2.1.	“/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”	131
3.2.2.	“Tu más profunda piel”	192
3.3.	La evolución de la imagen en su distribución y secuencia	197
3.3.1.	Secuencialidad temática Julio Verne e ilustradores	198
3.3.2.	Secuencialidad narrativa “La muñeca rota”	204
CONCLUSIONES		212
BIBLIOGRAFÍA		214
APÉNDICE 1		226
APÉNDICE 2		227

CAPÍTULO I

EN BUSCA DE LOS OTROS LIBROS

1.1. Introducción general

Julio Cortázar y Julio Silva coincidieron brevemente en espacios geográficos y artísticos comunes; era el final de la década de los años cincuenta del siglo pasado. Eran jóvenes intelectuales argentinos buscando satisfacer sus necesidades estéticas, ávidos de establecerse y reinventarse en la cultura europea. Después de casi dos décadas de amistad, surgió la propuesta de concretar un proyecto editorial que modificó significativamente la forma de percibir la obra cortazariana y tuvo efectos colaterales en los individuos que participaron en este proceso. Orfila Reynal, director de Siglo XXI en México –en aquellos años muy joven editorial–, invitó a Cortázar a protagonizar un aventurado proyecto literario y editorial; le ofreció algunos privilegios y libertades de orden material cómo sugerir un presupuesto que cubriera una edición de lujo, y le permitió decidir y elegir el tipo de papel, el diseño del formato y la tipografía. Cortázar, sin material publicable en momento de la propuesta,¹ y sabiendo imposible la escritura inmediata de una novela equivalente en calidad a *Rayuela*, proyectó “armar” un libro organizado como un conjunto de textos sin relación aparente. La idea concebida originalmente implicó que la obra de Cortázar –en igual promedio, inédita y publicada– se hiciera acompañar de las ilustraciones del artista gráfico Julio Silva y un grupo heterogéneo de imágenes agregadas a medida que el proyecto avanzaba.

Esta idea originó *La vuelta al día en ochenta mundos* cuya versión de lujo fue publicada en 1967. La realización del proyecto se dificultó porque los autores no residían en la misma ciudad, mientras que Julio Silva se instaló de forma permanente en París,

¹ En la entrevista inédita titulada “La tijera y la pluma” realizada por Jean Andreu y Mario Muchnik que me proporcionó Julio Silva, Cortázar declaró a Silva el inconveniente de carecer de material disponible para entregarlo al editor: “[Ya que] lo poco que hago está destinado a Paco Porrúa, a Sudamericana”. Declaró Julio Cortázar a Silva, quien acogió la invitación con agrado: “Le dije, mira, como pintor debo tener algunas acuarelas, algunos dibujos, algunos grabados, algunas cosas, pequeños cuadritos que si uno lo pones al lado del otro y tú le das un ritmo, se hará un libro”.

Cortázar viajaba con frecuencia; se remitían las pruebas una y otra vez hasta que se enviaban totalmente corregidas a la editorial de México. Las aspiraciones estéticas del editor y sus autores sumaron más inconvenientes al proceso. Sin embargo, la exitosa recepción del público y la crítica originó un segundo trabajo mancomunado de Cortázar y Silva, *Último round* en 1969; el editor le concedió las mismas prerrogativas que a su antecesor. La experiencia de los autores era más amplia al dar marcha a este proyecto, de manera que para fabricar este libro tuvieron el privilegio de imprimir en Italia y no en México, porque en Europa localizaron un tipo de papel más conveniente para la edición.²

Desde el principio, *La vuelta al día* y *Último round* ocuparon un sitio aparte en la obra de Cortázar. Pocas veces se consideran objetos de extensos estudios, y tampoco se toman en cuenta las características peculiares de su edición original y de bolsillo, publicada varios años después. La diversidad de los géneros literarios, de las expresiones estéticas experimentadas y de los temas y sus tratamientos, propicia que su análisis se desvíe hacia una multitud de interpretaciones; encontrar un sistema articulador que vincule desde su concepción material hasta su estructura estética y literaria es el propósito central de esta tesis. Los métodos para aproximarse correctamente a estos libros son tan variados que se convierten en puntos de fuga y no en un intento de sistematizar desde un solo origen los distintos cabos sueltos que arroja su lectura. Sin embargo, a pesar de que ambas obras escapan frecuentemente a ese intento de estructuración, tienen ciertas características que oportunamente son susceptibles de organizarse y analizarse basándose en las numerosas pistas que se desperdigan en la lectura, gráfica o verbalmente. Esto indica que su propuesta de lectura no es del todo anárquica, ni su composición por completo azarosa.

Casi treinta años después de la primera publicación de *La vuelta al día*, le reconocemos también un mérito histórico, pues algunos de los textos incluidos en los libros son ahora clásicos de la literatura latinoamericana y universal; asumimos que Cortázar tuvo plena conciencia de sus declaraciones y su influencia sobre los círculos intelectuales de

² En la entrevista que mantuve con Julio Silva en mayo del 2006, titulada “Papeles, trazos y testimonios”, me explicó sobre las facilidades otorgadas por Orfila Reynal para la impresión de *Último round*: “Luego vino el *Último round*, que pudimos imprimir en Italia donde estaba más avanzada la tecnología, y la calidad del papel nos permitía imprimir fotos. Ahora las cosas han cambiado, imprimís en América Latina como en Europa”. Luna Chávez, p. 52

Europa y América Latina.³ Además debe valorarse su importancia estética y literaria, pues permitieron a todo tipo de lectores el contacto directo con la *otra* obra de Cortázar, irrecuperable sin la voluntad del autor, quien eligió el material que trascendió. Por otra parte, nos permiten asomarnos al proceso de la creación literaria, exigiéndonos compromisos diferentes que una novela o un conjunto de cuentos. Durante la lectura de *La vuelta al día* y *Último round* elegimos un texto de cualquier género literario y no estamos obligados a una lectura total –o sistemática–, ni siquiera estableciendo un orden cronológico o temático. Este es uno de los aspectos que inspiró a la crítica a basar sus análisis e interpretaciones en la metáfora de libro-montaje, porque consienten una lectura selectiva y sin pretensión totalizadora. Cada una de sus elementos, sean verbales o visuales, nos explican distintos recursos de composición de sus autores, de igual forma explícita que implícitamente.

La lectura de *La vuelta al día* y *Último round* nos obliga a considerar la obra de Cortázar a la luz de sus presupuestos estéticos, que suponen un *ars poética* localizada en otros libros pero con un rigor literario distinto, pues aquí el desenfado no sólo se invoca, sino se materializa. Asimismo, los ejercicios poéticos de Cortázar en los que identificamos rasgos estéticos presentes en otras obras del autor tienen una presencia determinante aquí; así entendemos su necesidad no sólo por experimentar en otros géneros, sino por plantear las dinámicas de lectura de la novela, el cuento o el ensayo, en un nuevo instrumento verbal articulado por la ruptura de sus propias reglas.

En este primer capítulo exploramos los términos –provenientes de la Historia del Libro y la Historia del Arte–, que designan el carácter e identidad de *La vuelta al día* y *Último round*, partiendo de la hipótesis de que su elaboración rebasó el hecho estrictamente

³ Es el caso del texto “Del cuento breve y sus alrededores” publicado en *Último round*, ahora considerado una pieza canónica que define y normatiza el cuento clásico junto a los decálogos de otros autores como Quiroga o Allan Poe. También representativo de la crítica literaria incluida en *La vuelta al día en ochenta mundos* es “Para llegar a Lezama Lima”, ensayo donde Cortázar reflexionó sobre la obra de este autor, a quien, en una carta fechada el 28 de julio de 1966, describió la naturaleza del libro donde iba a incluirse este ensayo y la respuesta que pretendía despertar entre el público latinoamericano: “El libro en cuestión será una especie de “almanaque” en el que estoy reuniendo textos de muy diversa intención y humor; casi no hago crítica literaria, y las páginas sobre usted son la única en ese sentido que incluiré en el volumen. Me interesa darlas allí porque en Latinoamérica se me lee mucho, por buenas y malas razones, y yo estoy harto de que los inteligentísimos y cultísimos argentinos, chilenos y peruanos, *inter alia*, alcen las cejas con retenida sorpresa cada vez que yo me pongo a hablar en particular de un pasaje de alguno de sus libros de poesía o de prosa. Me parece elemental abofetearlos fraternalmente con unas cuantas páginas que los avergüencen y los inciten a agotar los medios para procurarse sus libros (prácticamente inhallables en nuestras tierras)”. Cortázar, *Cartas*, p. 1048

literario y se convirtió en un proyecto editorial y artístico explicable a través de su estructura estética y diseño material. Frente la contundencia e importancia del hecho físico no sólo para exponer sus peculiaridades materiales, sino por sus repercusiones en los elementos literarios empezaremos por plantearnos de forma muy escueta qué es un libro con sus características tradicionales, para después adentrarnos hacia la búsqueda de una nomenclatura adecuada para *La vuelta al día* y *Último round*, exponiendo la sugerida por Julio Cortázar o Julio Silva, y las definiciones de los especialistas en la generación de libros vanguardistas del siglo XX, considerados como sus antecesores directos.

1.1.1. ¿Qué es un libro? Definiciones, formato y elementos internos

No es el objetivo central de esta tesis describir minuciosamente la historia del libro, pero queremos dejar claros cuáles son sus elementos centrales cuyas definiciones son importantes para el análisis propuesto en este capítulo y el siguiente; además, acotaremos las peculiaridades de algunos productos libresco para entender el proceso de continuidad entre los vínculos visuales y verbales. Esto nos permitirá reconocer las características que apreciaremos al hacer el estudio de *La vuelta al día* y *Último round*, principalmente, al dilucidar sobre su proceso de su construcción física. También, en algunos momentos del análisis, será determinante explorar los elementos *paratextuales* de acuerdo con la postura teórica de Gérard Genette; por eso es necesario identificar desde un principio algunos de sus rasgos generales.⁴

La historia del libro está íntimamente correlacionada con el desarrollo de la escritura y sus procesos tecnológicos de producción. Durante largos periodos el libro se utilizó por unas cuantas personas con acceso privado a la lectura: en la Edad Media la lectura estuvo restringida para quien poseyera ciertos privilegios. Este fenómeno orilló a una gran masa analfabeta a consumir otros medios de información popular –como los calendarios–, articulados en el conocimiento del público del corpus iconográfico explotado, cotidiano y

⁴ De manera más completa este análisis está presente en el apartado 1.5.1. El libro, el público y el crédito de sus autores, el 2.1.1.1. Diseño y nombre: la portada en *La vuelta al día* y 2.1.2.1. Portada, contraportada e interiores: la estética de *Último round*.

familiar, que generó comunicarse inmediata y eficazmente sin la presencia del discurso verbal impreso.

El arribo de la imprenta modificó lenta pero definitivamente las relaciones entre libro y lector, y originó los procesos de producción y consumo que permanecen casi inalterables hasta nuestros días. Las técnicas utilizadas para imprimir y fabricar con rapidez varió considerablemente por los avances tecnológicos; el costo de los libros también se redujo e invadió a un sector amplio de lectores. Sin embargo, el antiguo y conocido formato no sufrió transformaciones drásticas; mientras que la tipografía es el elemento más modificado debido al desarrollo de las condiciones propiciadas por el consumo y las modas que afectan el mercado editorial.

La forma del libro actual es todavía la del *codex* de finales de la Antigüedad. En la Edad Media, el libro ya estaba constituido por cuadernos, es decir, por hojas de pergamino dobladas y agrupadas. El libro impreso utilizó el papel de la misma manera y su *formato* depende del número de dobleces a los que se ha sometido al pliego de papel salido de la *horma* para constituir un cuaderno. En un formato en *folio*, el pliego solamente se dobla en dos partes y cada cuaderno tiene dos folios.⁵

Por supuesto existen varias definiciones del libro, pero citaremos aquí la emitida por Enric Satué, que parte de sus rasgos elementales hasta considerar su tradición cultural y simbólica.

Físicamente, un libro es un conjunto de hojas impresas –agrupadas en fascículos o pliegos numerados en orden progresivo y cosidos entre sí para funcionar a modo de bisagra–, insertadas, fijadas y protegidas por una encuadernación o cubierta. Es además, con toda probabilidad, el complejo metafísico más alabado por los maestros tipógrafos de todos los tiempos. Utilizado en primer término para sostener teóricamente el patrimonio cultural de la humanidad, hay definiciones para todos los gustos como, por ejemplo, la que contempla “como un símbolo de todas las cosas importantes que se le han confiado, con el objeto de esconderlas a la mayoría o evitar su pérdida, con el tiempo”. Para la UNESCO, su definición es aún más lacónica: “Un impreso que reúne en un solo volumen más de cuarenta y nueve páginas, excluidas las cubiertas. Cuando es más breve se llama opúsculo o folletín, y cuando consta de más de un volumen, obra”.⁶

⁵ Iguiniz, Juan B. *El libro. Epítome de bibliología*, p. 73

⁶ Satué, Enric. *El diseño de los libros del pasado, del presente y tal vez del futuro (La huella de Aldo Manuzio)*, p. 21

Después de reconocer qué es un libro, el siguiente paso es identificar su *formato* pues determina diferentes efectos y consecuencias en su manufactura e influye en las reacciones del público consumidor. Según Juan Iguiniz: “la palabra *formato* es un galicismo que designa el tamaño del libro. Antiguamente se determinaba con mayor o menor exactitud, con ayuda de las signaturas, por el número de fojas que contenía cada uno de los pliegos que constituían el volumen”.⁷ Existen dos tipos de formato que consideraremos para el estudio de *La vuelta al día* y *Último round*: “[el formato] *angosto* o *alargado*, cuando la anchura es menor que los tres quintos de la altura y *oblonga* o *apaisada*, cuando la anchura es mayor que la altura”.⁸ Por lo tanto, el formato de *La vuelta al día* en su edición original es oblongo o apaisado (20 x 24 cm.), y el de *Último round* angosto o alargado (16 x 25 cm.). Más tarde apreciaremos cómo la utilización de los formatos determinó la coexistencia de elementos diversos, desde la portada hasta la tipografía.

Por otro lado, según Iguiniz, el libro está formado por elementos constitutivos como la portada y el colofón, indispensables porque exhiben información fundamental para el autor, el lector y sus editores. Reconocerlos en *La vuelta al día* y *Último round* nos permite localizar los elementos paratextuales, como veremos más adelante. Generalmente es en la portada donde se imprime el título general o gran título, el subtítulo, los nombres del autor y de los colaboradores, y a veces, también se consigna el número de orden y las particularidades de la edición y el número de secuencia de los tomos o volúmenes cuando el libro forma parte de una biblioteca o muestrario. Por último, el colofón es el párrafo que suele concluir el libro. En él se localizan: los elementos del pie de imprenta, la fecha de impresión y otros datos relacionados con su publicación, acompañados a menudo de una protesta de fe.⁹

Entre otros importantes elementos del libro están las notas y apostillas. Funcionan como advertencias, indicaciones, comentarios o noticias explicativas de cualquier clase, van fuera del texto, ya sea al pie de las páginas o al final de la obra en cada uno de los capítulos o divisiones principales, con llamadas oportunas en lugar del texto al que

⁷ Iguiniz, p. 99

⁸ Iguiniz, p. 100

⁹ v. Iguiniz pp. 87-88

corresponden. Cuando las notas se hallan en los márgenes laterales del texto o a su alrededor formando una especie de marco, reciben el nombre de apostillas –como es el caso de la edición original de *La vuelta al día*.¹⁰ En la edición de bolsillo, por el contrario, las apostillas se convirtieron en notas a pie de página, modificando el uso original de este recurso.

La vuelta al día y *Último round* son libros ilustrados –de acuerdo con la tipificación bibliológica de Iguiniz–.¹¹ Sin embargo, el término es precario por genérico, pues engloba toda clase de libros con muy diversas características. La utilizaremos por el momento solamente porque nos refiere la importancia del componente visual. Según Otlet: “la imagen es un lenguaje que no tiene necesidad de ser aprendido, cuya comprensión es internacional, que substituye la simultaneidad de visión a la sucesividad inherente a todo texto, cuyas letras reproducen sonidos”.¹² Bajo el nombre de ilustraciones se agrupa el conjunto de láminas y grabados que ilustran un libro, haciendo abstracción de su especie, ya sea se hallen dentro o fuera del texto. Entran en esta categoría los mapas, retratos, mapas, vistas, diagramas, estados, y aún las viñetas y los ornamentos simplemente decorativos. Entre las detectadas en *La vuelta al día* son las gráficas (dibujos que representan los objetos por medio de líneas y según procedimientos geográficos), los diagramas (dibujos formados por una combinación de líneas, de las que se hace uso para demostrar una proposición), y los ornamentos tipográficos (piezas destinadas a decorar el libro, como son las viñetas, los filetes, los remates, los florones, etc.) La recurrencia de estos elementos gráficos incluidos en *La vuelta al día* y *Último round* provienen de la herencia de los almanaques, como lo veremos en el apartado 1.3.¹³

¹⁰ v. Iguiniz, p. 90

¹¹ v. Iguiniz p. 78

¹² *apud* Iguiniz, pp.93-94

¹³ Aunque en diferentes ocasiones utilizamos las palabras libro y texto como sinónimos, el libro como lo vimos señala el objeto vehículo de transmisión del texto, sea este verbal o visual, por lo que de ahora en adelante cuando hablemos de libro nos referiremos al objeto, mientras que cuando hablemos de texto designaremos a los discursos que establecen la comunicación entre lector y autor. Sustentamos esta idea con la siguiente reflexión: “El libro es normalmente la materialización gráfica o el contenedor físico de un objeto bastante diferente a él: de un texto, es decir, de un cuerpo discursivo estructurado según unas leyes concretas de composición. Las dos entidades (el libro y el texto allí contenido) son dos cosas separadas. Efectivamente, en un libro puede haber sitio para una gran variedad de textos, que van desde una guía telefónicas a un balance, un código de leyes y una novela histórica. En varias lenguas, las dos entidades normalmente se incluyen bajo el término “libro”, gracias a una especie de braquilogía. Sin embargo, todavía son distintos y deben ser separados cuidadosamente en circunstancias específicas”. “El cuerpo del texto” de Raffaele Simona, en *El futuro del libro* de Geoffrey Nunberg, p. 243

1.1.2. Julio Cortázar y su *otra* obra. Parentesco y distancia entre las obras ilustradas de Cortázar, algunas coproducidas con Julio Silva

Julio Cortázar mantuvo frecuentemente un interés perceptible por obras conformadas por elementos visuales y verbales, sobre todo después de la escritura de *Rayuela* (1963), que muestra gran variedad de recursos heredados de la vanguardia, posteriormente perceptibles en libros de composición mixta. La mayoría de sus libros acompañados con recursos gráficos se caracterizan por la vistosidad de las imágenes. Existen dos ejemplos en los que integró discurso verbal y fotografía, el primero es *Prosa del observatorio* (1972), donde el material poético coincide en forma temática con las fotografías del cielo y de distintos observatorios;¹⁴ el segundo, *Alto al Perú* (1984), aquí Cortázar comparte crédito de autoría con Manja Offerhaus, cuyas fotografías del Perú ilustran la charla entre el escritor y la fotógrafa. En este libro es importante señalar el crédito del diseño gráfico a cargo de Lourdes Ladrón de Guevara y de la participación breve de Carol Dunlop, autora de la fotografía de Cortázar y Offerhaus ubicada en la primera página.

Otro caso es el de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1989), pseudo cómic crítico sobre el imperialismo norteamericano, donde Cortázar y sus contemporáneos se convierten en protagonistas. La edición especial de *Casa tomada* (1969) recrea el famoso cuento, pero con singulares características extraliterarias, y ocupa un lugar especial en la obra “ilustrada”. Los “capítulos” del libro corresponden a las estancias de la casa, como “el dormitorio de Irene”, “La cocina” o “El baño”, y a medida que el relato avanza la tipografía se repliega hacia los espacios desocupados por el “ente invasor” hasta ser expulsada de la casa, como los personajes. El componente visual añadido, tal como el uso del recurso gráfico del plano y la recurrencia de la estrategia tipográfica, propicia que esta edición casi desaparecida de *Casa tomada* se incluya dentro de la obra ilustrada cortazariana, aunque

¹⁴ En este caso, la relación entre palabra y fotografía se delata desde el título: *Prosa del observatorio*. El observatorio de las fotografías no se puede desvincular del objeto de la prosa poética, que también es el cielo. Este es el único libro de Cortázar donde a simple vista sólo existe una relación que une a la fotografía y la poesía de manera permanente durante todo el libro. A diferencia del resto de los libros de este tipo, donde generalmente el motivo poético y la imagen se van modificando constantemente, produciéndose durante el desarrollo de ambos lenguajes diferentes significados e interpretaciones.

respetando las propuestas y características intrínsecas y extrínsecas del relato. El diseñador gráfico Juan Fresán fue su colaborador en este proyecto.

Con respecto a las creaciones realizadas con el artista gráfico Julio Silva se encuentran las que nos competen en este estudio, *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969), además de *Silvalandia* (1975) y *Territorios* (1978).

Aunque en realidad, Silva participó en los procesos editoriales de casi todos los trabajos de Cortázar, a veces en el diseño de portadas, como sucedió con *Todos los fuegos el fuego* o en la elaboración de los dibujos de *Los discursos del Pinchajeta*, publicado en su primera versión en 1966 con distintas litografías de Julio Silva –también el libro se integró con fragmentos de pequeñas narraciones–, pero sólo la última, con el título homónimo del libro, fue incorporada en *Último round* en 1969, aunque con ilustraciones diferentes del mismo autor. Julio Silva colabora activamente hasta hoy en el diseño de proyectos sobre la obra de Cortázar: “Cuando se creó toda la colección Cortázar de Alfaguara yo cree toda la colección luchando para imponer un estilo, porque si vas a editar Julio Cortázar se vende; no hace falta que cuides la edición, pero para hacer una edición tienes que seleccionar el papel, cuidar la tipografía, estructurarla”.¹⁵

Esta obra “marginal” de Cortázar no es distinta del resto sólo por la incorporación del recurso visual e ilustrativo, sino porque aquí Cortázar exploró una serie de recursos inexistentes –o inaceptables en la novela o el cuento. Los libros mencionados echan mano de distintos géneros y estilos (tanto en el nivel visual como verbal) para transmitir un acontecimiento sin tener como único recurso artístico la narración literaria. En *Prosa del observatorio* existe una secuencia poética que articula la fotografía y el poema; *Fantomás* narra un relato de estructura aparentemente simple, pero tiene como referencia el sistema narrativo y visual del cómic y de su parodia. En estas obras descubrimos una notoria y armónica interacción entre los discursos visuales y verbales; por lo contrario, en *La vuelta al día* y *Último round* percibimos el acopio aparentemente inconexo de discursos, incluso la coexistencia entre discurso verbal y visual llega en ocasiones a contraponerse o, sencillamente, a ignorarse.

De cualquier manera, no puede decirse que este grupo de obras, por sus características especiales son susceptibles de un análisis enfocado hacia las características

¹⁵ Luna Chávez, p.52

del *libro almanaque*, los *libros de artista* o a los *otros libros*, sobre todo porque cada una posee características específicas que las hacen estéticamente muy disímiles. No pueden colocarse al lado de *La vuelta al día* y *Último round* porque no alcanzaron sus niveles de ruptura estética, no reúnen individual –ni grupalmente– su riqueza y diversidad genérica y no fueron parte de un ambicioso proyecto editorial.

Pero es un hecho evidente que por su grado de experimentación estilística o la abierta postura político-social del autor, este conjunto de libros fueron fuertemente influenciados por la vanguardia. Son ideales, por lo tanto, de un estudio que privilegie el análisis de la exploración formal y permita desprender la importancia de sus elementos contextuales y temáticos.

De igual forma debemos tomar en cuenta la inquietud cortazariana por involucrarse en este tipo de libros como proyectos estéticos alternos a la escritura de la novela y el cuento, permitiéndole realizar ejercicios literarios más libremente; así, se integró en proyectos conjuntos con otros escritores y artistas gráficos, quienes colaboraron directamente con él, hecho del que tenemos constancia a través de estas obras.

Con respecto a la producción de obras semejantes a las creadas por Silva y Cortázar durante esos años, y siendo específicos, en esa década y en México, podemos mencionar dos ejemplos que comparten fuertes lazos de sensibilidad, de estructura y de temas: la revista *S.nob* dirigida por Salvador Elizondo en 1962 y los *Discos visuales* y *Marcel Duchamp* (ambos de 1968) de Octavio Paz y Vicente Rojo. En primer lugar, la revista *S.nob*, hoy desaparecida del mercado editorial y rescatada en el 2004 en una edición facsimilar, coedición de la Editorial Aldvs y el CONACULTA. El número de estas publicaciones, que ascendió a siete, acumula de forma semejante a *La vuelta al día* y *Último round*, textos de varia invención: ensayos de Juan Vicente Melo sobre música y medicina, relatos y crónicas de Jorge Ibargüengoitia, cuentos y dibujos de Leonora Carrington, relatos y ensayos de Alexandro Jodorovsky, crítica de arte de Juan García Ponce, fotografías de Katy Horna, ensayos de Tomás Segovia, dibujos de José Luis Cuevas, reseñas de Emilio García Riera y –en coincidencia con los intereses cortazarianos– ensayos sobre Jazz. En entrevista a cargo de Héctor Mauleón, Salvador Elizondo expresó el deseo de hacer una revista literaria, “pero no estrictamente literaria, porque a aquella generación nos gustaba mucho el relajo. En realidad, los números no tenían criterio definido, ni en lo

político ni en lo ideológico, lo cual en esos años resultaba bastante extraño, pues el mundo estaba completamente ideologizado. Nosotros en cambio, queríamos ser anarquistas snobs. Queríamos hablar de todas las cosas, de Pound, de sexo, drogas...”¹⁶

De alguna manera, la limitación del género fue fuertemente criticada –y destruida – por el grupo *S.nob* y Julio Cortázar; así, las obras pudieron aglutinarse como un conjunto heterogéneo y desafiante. Debemos aclarar que también los textos que integran la revista *S.nob*, a pesar de su tono retador y burlón, son también contribuciones importantes de la literatura mexicana. El afán de ser contemporáneos de la cultura europea es evidente desde las primeras páginas de la revista, donde se reproduce, por ejemplo, la traducción de la primera página del *Finnegans Wake* de Joyce a cargo de Salvador Elizondo, con la siguiente nota irónica que nos recuerda el tono familiar empleado por Cortázar en *Último round*: “Muchos lectores, ávidos de poseer una cultura literaria completa, palidecen horrorizados cuando se les menciona un libro casi tenido por ilegible. Ahora, sigue siendo ilegible, pero cuando menos, podemos leerlo en una lengua casi familiar”.¹⁷ Las coincidencias entre *S.nob* y las obras cortazarianas son, al mismo tiempo, superficiales y profundas, gráficas, conceptuales, temático-literarias, etc. Sin embargo, no había contacto directo entre los integrantes del grupo *s.nob* y Cortázar, por lo tanto, podemos atribuir sus semejanzas a los preceptos estéticos de la década y a las necesidades expresivas de Latinoamérica. Asimismo, los parecidos nos hacen pensar que la concepción fue hecha bajo el propósito expreso de pertenecer a un mundo literario y cultural estrechamente vinculado; no se trata de obras aisladas creadas a partir de ciertos rasgos de “búsqueda” literaria, sino que pertenecen a un conjunto de preocupaciones y expresiones de una época específica.

Otro fenómeno literario de semejante naturaleza a la mancuerna formada por Julio Cortázar y Julio Silva, escritor y diseñador, se originó en México entre Octavio Paz y Vicente Rojo. En 1967, Octavio Paz, en Nueva Delhi, escribió una carta a Vicente Rojo, pintor y diseñador gráfico. Ahí le planteó elaborar una obra con características de un libro iconoclasta, basado en presupuestos estéticos esgrimidos por la vanguardia europea. El libro se llamó *Marcel Duchamp* y fue publicado por la editorial Era. Un año después, ante el éxito del libro y de la pareja Paz/Rojo, Octavio Paz le propuso a Vicente Rojo la

¹⁶ v. contraportada de la revista *S.nob*

¹⁷ Elizondo, *S.nob*, Núm. 1, p. 14

elaboración de un segundo “libro” titulado *Discos visuales* que principalmente se caracterizó por recuperar la idea del poema-objeto de los artistas surrealistas, aunque también estuvo vinculado de una manera especial con los juegos experimentales de la poesía concreta. Aunque ahora sólo están disponibles en colecciones especiales, ambos libros formaron parte de un importante proceso de experimentación literaria, plástica y editorial que no sólo rebasó las fronteras genéricas, sino que se alimentó de esta trasgresión y la utilizó como su fuente principal de recursos estéticos. Octavio Paz y Vicente Rojo exploraron y rebasaron límites textuales, discursivos y genéricos convencionalmente establecidos, propusieron formatos irreverentes –como la caja de zapatos para el libro de Duchamp o la caja de discos para sus poemas visuales, mezclaron el discurso visual y el verbal, e hicieron de la composición gráfica y tipográfica un importante recurso literario.

Esta vez, a diferencia del grupo s.nob, reconocemos los vínculos entre la obra de Paz y Cortázar y la fuerte influencia que éste recibió del poeta mexicano. Cortázar reconocería en *Último round* que escribió su “Poesía permutante” cuando Octavio Paz escribía sus *Topopoemas* (v. apartado 2.1.2.3.). No obstante, la coincidencia más significativa entre estas obras de Paz y Cortázar, será el homenaje que ambos emprenderán al materializar el concepto de Apollinaire de “especializar” la poesía, y una prolongada y profunda admiración por Marcel Duchamp, que Cortázar expresaría en “Una máquina célibe” en *La vuelta al día* y que se reproduciría casi inalterada en la caja-maleta de *Marcel Duchamp*, creada por Rojo y Paz. Años después, los puentes intertextuales entre la obra de Octavio Paz y Marcel Duchamp se reforzaron en 1973 cuando Paz publicó en Era, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*.

1.2. Antecedentes y nomenclaturas: libro de artista, otros libros, libro-objeto

En el conjunto de características identificables en *La vuelta al día* y *Último round* advertimos un cierto parentesco con los libros generados por las vanguardias europeas, por lo cual nos introduciremos en los rasgos vanguardistas más destacados a partir de los cuales aspiramos comprender, analizar y designar nuestro objeto de estudio. Durante el siglo XX se produjo una serie de libros iconoclastas que rebasaron las nomenclaturas y definiciones

establecidas, aunque siglos atrás surgieron nombres precarios para designar libros apartados del concepto editorial tradicional. Los más conocidos son *libro objeto*, *libro de artista* o *los otros libros*, términos no totalmente esclarecidos, que no cubren las necesidades de un público carente de nomenclatura para señalar un fenómeno literario y cultural que asumió rasgos autónomos de fenómeno estético hacia la mitad del siglo XX, pero se remonta hasta la Edad Media. Objeto de descripciones y reflexiones teóricas, los *otros libros* son tema de estudio de historiadores de arte, escritores, críticos literarios y artistas, pues aplicar una sola disciplina al acercamiento de este fenómeno es insuficiente para su comprensión cabal.

La forma más inmediata de describir un *libro inconoclasta* es calificarlo como un *libro raro*, pero denominarlo así sólo sirve para que el lector elabore todo tipo de especulaciones inciertas e imprecisas. Así, la acepción comúnmente utilizada recae en la forma física y no en la información impresa: *libro objeto*. Como libro-objeto se ubica al que además de cumplir su tarea tradicional (ser portador de mensajes impresos verbales o visuales) posee un formato innovador, experimenta con los materiales de su hechura y altera el concepto físico del libro tradicional. Es decir, mantiene sus características originales porque sigue siendo portador de información escrita, pero también es una cosa, un cuerpo figurado que propicia un contacto físico inusual entre receptor y objeto.

Es cierto, a lo largo de su historia el libro sufrió distintas transformaciones. Sin embargo, fue durante el siglo XX cuando se produjeron las manifestaciones artísticas decisivas en el desarrollo del *libro-objeto*; al mismo tiempo, también surgió la necesidad de reflexionar sobre su existencia. Junto al nombre de libro-objeto se encuentra un término semejante, también acertado para hablar sobre el mismo asunto: los *otros libros*.¹⁸ Raúl Renán expuso en su estudio titulado *Los otros libros*, que a pesar de la notoriedad alcanzada por este tipo de libros últimamente, son una consecuencia compleja de los procesos de elaborar, producir y consumir libros.¹⁹ A diferencia del estudio de los libros

¹⁸ Raúl Renán elaboró un estudio sobre los *otros libros* escritos en México durante el siglo XX, de ahí extraemos el término pertinente para el análisis de las obras de Cortázar. Renán contribuyó con sus reflexiones a redondear la definición de los libros-objeto, sin ahondar en conflictos acerca de la importancia del término y su colindancia con la nomenclatura que designa fenómenos semejantes.

¹⁹ La ruptura de la estética del siglo XX permitió explorar a los artistas no sólo la materia verbal del libro, sino los materiales de su factura. Parece una obviedad decir que un libro es un objeto, aunque no se trate de un libro revolucionario sino común, por eso es que los antecedentes de los otros libros se pierden en la antigüedad, remontándose incluso hasta la aparición del libro y vinculándose con una necesidad humana: la necesidad de expresar y figurar de la humanidad: “Los *otros libros* no son algo nuevo, siempre han estado cerca de la creatividad del hombre; prepararon la aparición del libro formal, contribuyeron la aparición del

tradicionales donde las relaciones entre editor, autor y público están adecuadamente establecidas, los libros-objetos u otros libros alteran este convenio. El editor conoce tan bien como el autor que el libro-objeto transgrede los medios y procedimientos de producirlo tradicionalmente; así, de la complicidad entre estas dos figuras es donde surge un libro-objeto exitoso, comercial y estéticamente hablando. En un principio, un libro-objeto destaca entre sus congéneres no sólo por su originalidad, sino por su naturaleza espectacular e inconforme con la realidad ordinaria en la que se inserta. Según Raúl Renán, el otro libro tiene las siguientes características:

El *otro libro* representa la inconformidad. Sólo quiere ser la superficie que soporte la escritura con el propio lápiz. Que un mecanismo de impresión, por rudimentario que fuera, desde la plancha libre hasta el mimeógrafo manual, cumple con el fenómeno de hollar sus plantas de papel. Y, acaso, para unir las partes y adquirir solidez y presentación estética, añadirle algún material al doblez o enrollado que atestigüen sus valores de objeto. Después, salir a la calle para que se cumpla su destino de transferente que concluirá con alguna lectura siempre distante de la estancia cunicular y silenciosa de la biblioteca.

De este paso sigue lo inevitable, su extinción más o menos inmediata. Porque un *otro libro* corresponde a un acto vital efímero, como lo dispone la naturaleza en los organismos simples; la mariposa, por ejemplo, que a poco de haber brotado del capullo luce la maravilla de sus estandartes gemelos; luz alada que en pleno vuelo se apaga. Algunos de estos bellos organismos figuran en las colecciones privadas, de curiosos anónimos que conservan en su colección bibliográfica algunos otros libros arrebatados a la fatal destrucción precipitada.²⁰

De la misma manera que Renán destacó el carácter inconforme del otro libro, también reflexionó en torno a la frágil condición del libro-objeto, pues en su mayoría están condenados a una vida breve. A diferencia del libro tradicional, símbolo de lo que perdura y vehículo de legitimación de editores, autores e instituciones, el libro-objeto está en contra del estatismo, invoca el movimiento, la experimentación, y confronta las relaciones físicas

libro formal, contribuyeron a la transmisión de la mitología, la sabiduría y el arte literario de nuestros pueblos primitivos, usando materiales primarios; ha sido, a lo largo de la historia de casi todos los pueblos, la expresión independiente de escritores contrarios a todo convencionalismo sistemático; propiciaron en un tiempo, nuestro tiempo, el despertar de una corriente gráfica y de un coro de nuevas voces poéticas —no obstante de haber sido recibida su aparición como una divertida excentricidad—; [...] Los *otros libros*, también llamados marginales o alternativas independientes, imprimen, en la conciencia, el parangón de un rebelde que puede poner sus fuerzas al servicio de la educación, la cultura y las causas sociales”. Raúl Renán, *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial*, p.49

²⁰ Renán, p. 14

y emocionales del lector. En casos extraordinarios el libro-objeto también es una obra de arte, un objeto de museo, una pieza de coleccionistas.²¹ Cuando este fenómeno ocurre debemos elegir entre conservar su hechura experimental o sacrificar la trascendencia de la información. La fragilidad del libro-objeto manifiesta su estrecha dependencia con el contexto real; invita a la lectura aunque signifique su destrucción. Un libro-objeto tiene siempre una apuesta estética peculiar vinculada estrechamente con su formato.

Un *otro libro* tiene una personalidad distinta a la de los otros miembros de la especie. Pero suele estar distante de su modelo original. Sus señas anárquicas principian con las fuerzas que lo generan. Es decir, sus autores. Hay mucho de perentoriedad en los autores que encuentran en el otro libro su forma de expresión en condescendencia con la vida y su ciclo temporal. La cotidianeidad circunstancial escrita como nueva poesía. La breve obra de un autor consagrado. Los fragmentos dispersos y desarticulados de una pieza literaria sin género. Una personal versión de un pasaje traducido. Obras, todas éstas, que no cumplen con las condiciones requeridas por los editores de la industria, pero que buscan, sin embargo, salir del anonimato.²²

El último término utilizado para designar un fenómeno similar es *libro de artista*, pero a diferencia de los anteriores desde el principio se identifica como producto intelectual de manufactura más específica. El libro de artista es el testimonio estético que violenta al extremo el concepto del formato, aunque siga discretamente algunos principios del libro-objeto. Ahora, además de estar frente a la creatividad del poeta o del escritor, también somos receptores del artista plástico constructor de una obra cuyo propósito no sólo es permanecer como objeto pasivo que únicamente es observado. Entonces se establece una

²¹ Una de las razones principales de esta fragilidad reside justamente en sus elementos materiales. El diseño de los libros objeto busca un lector participativo, pero a diferencia de los libros tradicionales que están hechos para soportar la inclemencia de repetidas lecturas, los otros libros pretenden establecer un juego que a veces contribuye a su extinción: “Los *otros libros* recobran el espíritu del juego (ludos) del hombre. Elige materiales, los mezcla, los corta a medidas justas; nunca es igual un experimento a otro. Dichas medidas son exactas a sus necesidades de expresión. No es igual una caja-libro que contiene dibujos subrayados con textos alusivos y que se abre tirando de un cordel, a una bolsa de papel de estraza (se usa como bolsa para llevar pan) que reúne progresivamente hojas de distinto tamaño con textos literarios de autores diversos. No es lo mismo un pliego de 55 centímetros de largo por 430 de ancho, impreso en ambos contextos firmados en desórdenes caprichosos adecuados a sus espacios, que unas tiras de colores portadoras de poemas, que, unidas en un extremo, simulan un mechón espantamosas. Estos, que podemos catalogar como libros de integración progresiva (folletín) llevan en sus propios sistema el carácter del juego, aunque hagamos a un lado su propia concepción, lo cual preconiza las reglas a seguir”. Renán, p. 19

²² Renán, p. 14

relación distinta entre el formato del libro y la experiencia de la lectura, pues la mayoría está hecha a partir de las necesidades de transmitir determinados mensajes que el diseñador o editor pretenden enviar a quien recibe el libro. Así como el libro-objeto, el libro de artista destaca la importancia de experimentar sensorialmente: debe ser tocado y explorado para develarse a un lector curioso y capaz de decodificar el efecto de sentido provocado por su forma externa e interna.

El libro de artista invita y concilia la pluralidad. Está simultáneamente en el terreno del arte y la literatura como un fenómeno fronterizo. En él conviven un sinnúmero de significados, es un cúmulo de información estética difícilmente clasificable en una sola categoría. Su lectura está atravesada por innumerables códigos, referencias y citas que se cruzan múltiples veces; en éste resuena el eco de distintas influencias del pasado, y al mismo tiempo, aflora la sensibilidad e inquietudes de la modernidad. El libro de artista tiene una suerte de identidad estereofónica, que se mueve de la superficie al centro, y del interior al exterior constantemente.

El libro de artista es un productor constante de especulaciones estéticas a través de recursos explícitos que saltan a la vista y nos enganchan a la aventura. Nos provoca curiosidad, nos causa risa, nos desagrada: nos causa una emoción. Los recursos potenciales se generan durante la lectura, surgen cuando la capacidad sensorial del lector se involucra en el juego propuesto. El libro de artista busca un lector no tradicional, atrevido, curioso. Además, el lector del libro de artista tiene una exigencia imperiosa: busca participar, junto al autor, en su *re-construcción*. El goce estético está en la apropiación del libro como objeto, desmontarlo, destruirlo y articularlo otra vez son actividades que acompañan acto de la lectura (que no necesariamente existe, puesto que se producen libros de artista sin mensajes verbales). Como hemos leído antes, Raúl Renán afirmaba que los *otros libros* nunca son iguales entre sí; la misma observación cabe para los lectores, pues la riqueza de la lectura del libro de artista depende de la influencia de los procesos artísticos en su sensibilidad.

Otra característica de esta forma expresiva es la visión que el artista imprime en su trabajo y la manera como sobrepasa las restricciones del objeto precioso. Esa visión hace que el libro remueva cualquier obstáculo que se presente entre la fase de concepción y producción, con lo cual se acelera el proceso productivo.

Los libros de artista requieren de un lector activo, dispuesto a percibir la obra a partir de un cambio radical en sus hábitos de lectura y la alteración de sus preconceptos [sic] sobre lo que debe ser la poesía, las artes visuales o el lenguaje.²³

Según Martha Hellion en su texto *Libros de artista*,²⁴ el vocablo surgió durante la segunda mitad del siglo XX, aunque después permaneció en la terminología de la crítica de arte y literatura. Con el paso del tiempo, el libro de artista, que inició como una propuesta modesta e incierta, floreció hasta tomar la forma que ahora conocemos.

El término libro de artista apareció como tal en los años 1970, para hacer referencia a un tipo específico de obras hechas por artistas en ediciones limitadas. Estas obras poseían una serie de particularidades que les imprimían un carácter propio y distinto de lo que comúnmente se entendía como libro, producción gráfica o manifestación plástica. La existencia de las nuevas obras responde a la necesidad de transgredir los límites de las disciplinas artísticas, para impulsar un medio de expresión fundamentado en códigos de interpretación y significado distintos a los hasta entonces preestablecidos.²⁵

Cuando el libro de artista se convirtió en un producto más sofisticado al reunir literatura y artes plásticas, la imagen, un elemento común pero producido con distintos recursos, se volvió el conflicto central a resolver. Como elemento ilustrativo acompañó al texto literario en diversas etapas de la evolución de la historia del libro, desde los grabados medievales, los calendarios rústicos impresos en el Renacimiento o los grabados de Doré y Grandville en el siglo XIX. El uso de componentes gráficos en la obra verbal impresa es un factor activo en la creación de iconos de la literatura o la cultura popular. Al insertarse en el contexto del libro de artista, la imagen visual sostuvo una relación más compleja con el texto literario sobrepasando su labor ilustrativa y transformándose en una entidad independiente que generó sus significados y expandió sus posibilidades interpretativas; así cobró un estatus tan importante en el libro de artista y se situó a la par del texto literario.

²³ Hellion, Martha. *Libros de artista*, p. 22

²⁴ Martha Hellion es una historiadora de arte estudiosa del fenómeno del libro de artista, en su libro con título homónimo, hizo una serie de consideraciones históricas y teóricas respecto al tema en el primer tomo, mientras que en el segundo, lo dedicó al análisis de la obra de Ulises Carrión, escritor veracruzano que produce durante los años setenta un conjunto notable de libros de artista.

²⁵ Hellion, p.21

Sin elaborar reflexiones teóricas en torno a su obra, el autor del libro de artista transgrede las normas tradicionales entre las artes plásticas y la literatura, y está consciente que en cualquiera de los casos, la existencia de una en los terrenos de la otra es una intromisión. Las fronteras entre las artes visuales y la literatura fueron objeto de estudio de distintas disciplinas, sin embargo, el libro de artista agudiza este conflicto hasta llevarlo a una crisis de identidad que no sólo preocupó al autor o al historiador de arte, sino hasta a sus lectores. Según Martha Hellion, una de las ventajas que el arte plástico tiene al residir en un libro de artista, a diferencia de las obras de arte comunes, es su relación directa, sin mediaciones de orden material, con el receptor.

El libro en efecto puede leerse y experimentarse de manera directa e individual, en una proximidad con la que las artes plásticas no cuentan. Así, la experiencia con el libro de artista está determinada no sólo por sus contenidos, sino recíprocamente por el hecho de que opera según la lógica inherente al funcionamiento del libro en tanto libro, como una secuencia contenida en un espacio finito. De este modo la congruencia que existe entre el sentido del libro y su existencia *como* libro (y no como pintura, dibujo, escultura...) no puede reducirse, como en el libro tradicional, a una cuestión de soporte, de formato. Al contrario, el libro de artista es *forma* que sólo puede ser percibida en tanto significa, esto es, en la experiencia de la lectura.²⁶

La naturaleza de la imagen literaria y plástica conflictúa el análisis del libro-objeto, puesto que un libro de artista conjunta, por lo general, varios géneros literarios y distintos tipos de imágenes plásticas. Es decir, un libro de artista reúne (como ocurre en su mayoría) poesía y prosa, de la misma manera que las propuestas plásticas exploran desde el grabado hasta la fotografía o el collage, dependiendo de los presupuestos materiales proporcionados por el libro y de los criterios autorales y editoriales. En este sentido, cobra importancia el orden y la proporción de los discursos, pues la lectura de ambos lenguajes, el plástico y el literario, depende directamente de sus contactos; la tipografía, que tiene una importancia inadvertida en los libros tradicionales, en los libros de artista juega un papel fundamental. También destacan, sobre otras manifestaciones, un elemento esencial narrativo verbal y plástica: la secuencialidad.²⁷

²⁶ Hellion, p.303

²⁷ “En el desarrollo del libro de artista encontramos el recurso visual y el literario alternados indistintamente en diferentes gradaciones, pero ambos lenguajes acabaron por situarse dentro de una estructura definida y

Recordemos que al elaborar un libro de artista, el autor propone su propio código para la *re-organización* de la obra. En la mayoría el desorden es aparente, y aunque se conforma por la reunión de distintos discursos es un producto autónomo, dueño de una identidad única.

Si el libro de artista plantea problemas de clasificación –lo que es precisamente una de sus funciones sociales prioritarias– es porque siempre involucra una cierta experiencia de los límites. La lógica que lo regula no ha de ser comprensiva (no busca definir lo que “la obra significa”), sino metonímica: la actividad de asociaciones, contigüidades y referencias cruzadas coincide con una liberación de la energía simbólica. El libro de artista en tanto *texto* es radicalmente simbólico: una obra concebida, percibida y recibida en su naturaleza integralmente simbólica es un *texto*. Así el *texto* es restituido al universo más amplio del lenguaje y de la creación y, como tal, propone una estructura abierta y descentrada.²⁸

Los libros de artista, al igual que los libros-objeto o los otros libros se originaron alterando el principio básico y obvio de su objetualidad. Aunque se ignore que el libro común atraviesa por procesos estéticos (el acto de la escritura, por ejemplo) y editoriales (como la selección de un formato, la creación de una colección, etc.), trascendentes para el resultado final, los libros tradicionales se destacan como objetos todo el tiempo: ocupan espacio en nuestras bibliotecas, son consultados repetidamente al grado que quedan huellas en sus páginas, son productos comerciales inmersos en un mercado y tienen un precio económico y simbólico.

Por más lejos que puedan llevarnos un texto literario o un poema, siempre lo hacen desde la materialidad de la página impregnada de tinta, desde los signos estandarizados del alfabeto, desde una cercanía muy poco frecuente en cualquier otro medio. Esta relación inminentemente física con el objeto libro indica que no se trata exclusivamente de un objeto de interpretación, sino también de un objeto de experiencia. La colección de libros, la biblioteca plantea también como el contexto más amplio dentro del cual se cruzan y enlazan las referencias desde las que hay que leer cualquier texto. Ésta, sin embargo, es impensable sin el fenómeno fetichista al que incita la objetualidad misma del libro.²⁹

cerrada en la que es determinante no sólo el aspecto formal, sino también el tipo de secuencias espacio-temporales generado por la combinación de todos estos elementos”. Hellion, p.21

²⁸ Hellion, p. 306

²⁹ Hellion, p.299

En conclusión, aunque las definiciones expuestas parecen muy cercanas, los nombres no son intercambiables porque cada vocablo designa fenómenos libresco específicos. En seguida derivaremos en reflexiones teóricas que permiten una descripción más aproximada de fenómenos similares, pero poseedores de características propias.

1.2.1. El libro de artista y la vanguardia

Hasta ahora la mayoría de los historiadores de arte coinciden en que el siglo XX es el periodo con mayor presencia de libros de artista. Esto, gracias a la ruptura estética provocada por las corrientes vanguardistas pues, aunque se manifestaron principal y originalmente en Europa, tuvieron repercusiones en todo el mundo y, de manera particular, en América Latina.³⁰ Artistas de todas partes experimentaron y transgredieron las artes plásticas; de una manera también clara, la literatura se convirtió en vehículo de ideas políticas y rompió con preceptos tradicionales. Diversos acontecimientos culturales, políticos y sociales influyeron en la sensibilidad y el conocimiento del mundo del siglo XX. La relación entre las artes visuales y la literatura no volvió a ser la misma y se estrechó, hasta llegar a confundirse, el límite entre una y otra. Según Enric Satué:

En el siglo XX, los movimientos vanguardistas empezaron bien pronto a plantear alternativas radicales en la composición tipográfica, con lo que algunos libros –siempre singulares– se beneficiaron de aquellas fascinantes y revolucionarias ideas formales. De las “palabras a la libertad” de los futuristas de Marinetti, desde 1909, a las composiciones iconoclastas de los dadaístas, a partir de 1919, a la alteración de los órdenes de los constructivismos soviéticos alrededor de 1918; de las ideas y conceptos revolucionarios de la Nueva Tipografía a la Homologación sistemática de la Bauhaus, entre 1919 y 1933, etc.³¹

³⁰ Según Martha Hellion la influencia de los movimientos de vanguardia se inició de una manera contundente pero discreta en América Latina, las revistas son el principal medio difusor de las ideas del nuevo arte, y las repercusiones de las propuestas europeas se generaron con igual éxito en las artes plásticas como en la literatura.

³¹ Satué, Enric. *El diseño de los libros del pasado, del presente y tal vez del futuro (La huella de Aldo Manuzio)*, p. 125

Era lógico que el vehículo central donde se imprimían los mensajes de ruptura fuera también un objeto de especulación artística; el arte de hacer libros se llevó al extremo, recuperando el carácter artesanal que tuvo en la antigüedad,³² aunque los presupuestos artísticos eran distintos pues los *nuevos* libros también intentaban ser *revolucionarios*.

El aspecto experimental que envuelve la creación de libros de artista en esta época se desliga de la manera más convencional con que se producían los libros más tempranos. Como resultado se establecen nuevos códigos visuales, verbales y gráficos que reconceptualizan el libro como obra de arte. Los nuevos libros eran, en su mayoría, ediciones baratas que circulaban libremente como simples objetos de intercambio de ideas artísticas. Pero poco a poco adquieren una importancia política y social creciente, por su original manera de ocupar el espacio artística de la cada vez más importante comercialización del espacio público del arte.³³

La mayor parte de los movimientos de vanguardia se iniciaron a través de una propuesta verbal, de un decálogo de puntos que impelían abolir la tradición. En la mayor parte de los casos, la expresión de los autores vanguardistas trascendió en manifiestos escritos donde revelaron las condiciones del nuevo arte. El lenguaje verbal tuvo papel protagónico en esta primera parte, por esa razón el libro adquirió una importante tarea. Recobró su valor como objeto, pues durante los movimientos de vanguardia su presencia material se potencializó. Desde los documentos vanguardistas reunidos accidentalmente en un solo texto hasta los libros-objeto elaborados deliberadamente, la vanguardia recobró *circunstancial pero conscientemente* el carácter experimental del libro.

Las contradicciones inherentes a esta relación de dependencia y equivalencia entre palabras y cosas, obras e interpretaciones, ha sido materia de análisis particularmente a partir de la segunda mitad del siglo XX. Entonces, el arte conceptual llevó a su extremo la idea de que la existencia de una obra de arte dependía solamente de su nombramiento como arte. Esta explosión de las prácticas

³² Las ediciones de los libros de la Edad Media, realizadas artesanalmente, no tenían el carácter revolucionario de los movimientos vanguardistas. Sin embargo, son un pariente lejano de los libros de artista contemporáneos. La materialidad del libro medieval era tan importante para los autores medievales como para los actuales, y la complicidad entre el arte visual y el literario era igualmente complejo. Los libros de horas eran hechos para las clases nobles y tenían un costo adquisitivo muy elevado, eran libros que contenían imágenes y discurso verbal y poseían un gran trabajo tipográfico. Los libros de artista del siglo XX no son, como hemos visto, una creación del todo original, pues tienen rasgos innegables de su pasado, de la historia evolutiva del libro.

³³ Hellion, p. 44

artísticas fuera de los soportes tradicionales del libro dio lugar a un proceso de “desmaterialización” del arte que se ha manifestado sobre todo como un desplazamiento de la obra hacia sus textos y documentos. Este, movimiento, que se puede rastrear desde los manifiestos de las primeras vanguardias hasta la poesía concreta pasando por el arte conceptual y la teoría del arte, puso en evidencia el papel central que ha ido tomando el lenguaje dentro de las artes plásticas. Era de esperar que esta infiltración no se limitaría a una utilización literal del texto dentro del cuadro –aunque se ha dado el caso–, sino que, al contrario, alcanzaría el lugar mismo en el que las palabras reposan y desde el que se construye la ficción de un ordenamiento del mundo: el libro.³⁴

Otros factores coadyuvaron en el surgimiento de los libros de artista: los progresos tecnológicos en el campo de las artes visuales como la fotografía o el desarrollo de la tipografía en el área editorial; los nuevos materiales invadieron los mercados y modificaron los costos. Aunque en comparación con nuestro tiempo, la materia prima utilizada en esa época nos parece rústica y cara, para la época era novedosa, moderna e inmediata. La necesidad de comunicar emociones, ideas e inconformidades de la vanguardia se aunó con la posibilidad de escritores y artistas de transgredir límites; las barreras que mantenían cada manifestación en su mismo sitio fueron destruidas y el objetivo estético buscado por separado comenzó a alcanzarse en la convivencia de dos artes con distintos recursos, sobre todo, en la elaboración de los libros de artista.

El dar énfasis a ciertas letras, al uso del espacio, la visión simultánea de la superficie de la página y la lectura del texto, más la manipulación tipográfica, convierten al libro tradicional en una secuencia de espacios visuales y gráficas. Tal es el caso de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, texto que ha inspirado durante varias décadas a otros creadores. Este nuevo lenguaje fue adoptado y desarrollado por las vanguardias surgidas tanto en Europa como en América, las cuales, frente a los dramáticos acontecimientos políticos y sociales que se sucedieron durante la primera mitad del siglo XX, promovieron un intenso intercambio de ideas, de experiencias vitales y de propuestas artísticas que alteraron los procesos creativos entorno a la palabra y sus silencios.³⁵

Actualmente los libros de arte responden a diversas necesidades y posibilidades estéticas, históricas y hasta particulares, aunque su principio rector se encuentra en los

³⁴ Hellion, p. 298

³⁵ Hellion, p. 24

primeros libros producidos por la vanguardia; sin embargo, su alcance provino principalmente de dos influencias que determinaron la convivencia entre la literatura y el arte plástico: Dadá y el surrealismo.

1.2.2. El libro: acto creativo y objeto cotidiano. Los preceptos de Dadá y el surrealismo

El movimiento dadaísta revolucionó radicalmente al inmiscuir las artes en terrenos que la tradición había delimitado aparentemente. Dadá, más allá de su importancia en su momento histórico, trascendió como el espíritu del movimiento de vanguardia que soporta la característica central de los libros de artista: su naturaleza inconforme. Según Mario De Michelli en el libro *Las vanguardias artísticas del siglo XX*: “Una de las características de Dadá había sido, precisamente, el romper la barrera de los géneros literarios y artísticos; el cuadro-manifiesto-fotografía era exactamente el resultado obtenido en el sentido de esta búsqueda, como las poesías desdibujadas, el grabado tipográfico figurativo y los poemas fonéticos. El fotomontaje resultaba ser un arte sin mayúscula, sin pretensiones de eternidad, inmerso por completo en lo inmediato real”.³⁶

Una de las grandes ambiciones de los escritores se materializó con el surgimiento de dadá; alterar el lenguaje figurándolo gráficamente por medio de los ideogramas modificó irreversiblemente la forma de percibir la poesía. La posibilidad de experimentar y destruir estructuras impulsó el uso de nuevos recursos formales que permitieron crear nuevos vehículos de expresión. El discurso manipulado mediante la tipografía generó significados extraordinarios para la época. Y por si esto fuera poco, se originó otra atractiva posibilidad: abolir los mitos tradicionales de la escritura. Disciplina e inspiración, los recursos más llevados y traídos, se sustituyeron por otro centrado en la naturaleza del momento: la improvisación. De la misma manera que en el campo de las artes plásticas un objeto elegido al azar se transformó en arte sólo por ser seleccionado, aunque a todas luces sus cualidades artísticas eran sospechosas e inverosímiles, el discurso cotidiano (del periódico, de las calles, de los manifiestos, etc.) se volvió poesía únicamente por ser parte de un proceso

³⁶ De Michelli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 165

selectivo del poeta. En el *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo* de 1920, Tristán Tzara propuso los nuevos mecanismos para hacer poesía.

Tomad un periódico.
 Tomad unas tijeras.
 Elegid en el periódico un artículo que tenga la longitud que queráis dar a vuestro poema
 Recortad el artículo.
 Recortad con todo cuidado cada palabra de las que forman el artículo y ponedlas todas en un saquito.
 Agitad dulcemente.
 Sacad las palabras una detrás de otra, colocándolas en el orden en que las habéis sacado.
 Copiadlas concienzudamente.
 El poema está hecho.
 Ya os habéis convertido en un escritor infinitamente original y dotado de una sensibilidad encantadora.³⁷

Por supuesto, el objetivo de este “método” de redactar poemas era provocar el desconcierto; nada surge del genio poético del escritor, es apenas el agente “organizador” de una estructura ya elaborada por otro. La parte central de la creación era el acto de “recortar” las partes que constituyen el poema; es decir, el poema no era un momento para reflexionar, sino para actuar. La actitud de Tzara frente al desconcierto era irónica: “Ya os habéis convertido en un escritor infinitamente original y dotado de una sensibilidad encantadora”, frase de afrenta contra el canon establecido, temeroso de la originalidad y que presuponemos representa paródicamente a la “sensibilidad encantadora”. La pretensión estética de Tzara es altamente burlona y trasgresora en su contexto histórico y artístico.³⁸ El surrealismo llevó a su máximo desarrollo estos mecanismos de creación poética, como

³⁷ De Michelli, p.159

³⁸ Ir contra el canon fue el propósito central de los dadaístas; posteriormente esta preocupación se transfirió a América Latina y se expandió, aun después de transcurrida la primera mitad del siglo XX. En algunos escritores latinoamericanos, como es el caso de Julio Cortázar, reconocemos todavía la huella profunda de los principios dadaístas; ejemplificaremos en el apartado 2.1.2.3. “El dadaísmo es, pues, no tanto una tendencia artístico-literaria, cuanto una particular disposición del espíritu; es el acto extremo del antidogmatismo, que se vale de cualquier medio para conducir su batalla. Así, lo que interesa a Dadá es más el *gesto* que la obra; y el gesto se puede hacer en cualquier dirección de las costumbres, de la política, del arte y de las relaciones. Una sola cosa importa: que tal gesto sea siempre una *provocación* contra el llamado buen sentido, contra las reglas y contra la ley; en consecuencia, el *escándalo* es el instrumento preferido para expresarse”. De Michelli, p.156

Tzara, la escritura se convirtió en un sistema accidental, espontáneo, no regido por la razón ni evaluado por los arbitrajes tradicionales.³⁹

Sin duda, la vanguardia se caracterizó por evidenciar el problema de la convivencia del lenguaje y los recursos gráficos. Si Tzara planteó en el *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo* una inquietante y retadora reflexión sobre el acto poético, en obras más complejas, como en los libros de artista, se puso en boga la idea de que el libro, como un receptáculo de materiales tomados arbitrariamente de sus contextos originales, *representaba* una construcción de la realidad, la *summa* de los elementos del universo. El libro como metáfora de los elementos del mundo, que modificó estructuras literarias e impulsó la composición a base de reciclar texturas y formatos, revolucionó hacia el libro de artista a través del acto físico, emocional y artístico de la lectura.⁴⁰

A principios de siglo XX, en su texto *Acción restringida*, el poeta simbolista Stéphane Mallarmé logra representar en su más amplio sentido la relación entre la acción externa y la búsqueda interna del acto mismo de la escritura, con lo cual plantea ya el problema filosófico inherente al lenguaje –la relación entre las palabras y las cosas, entre las ideas y la existencia– y propone una solución fundamentalmente poética. La fuerza de este libro subyace en su existencia independiente del autor, aunque no del lector, que reivindica su recreación en cada lectura. Ya entonces el libro –más como un concepto que como estructura– servía de base para imaginar una forma de representación en la cual se pudiera contener visual y textualmente la experiencia externa del mundo; al tiempo que se trascendían sus límites mediante la experiencia más personal de lectura.⁴¹

³⁹ El recurso de unir recortes de periódico marcó significativamente los procedimientos creativos de las vanguardias, debido quizás a que la invasión del periódico en la “hechura” literaria resultó irreverente para los hombres de letras de la época. El periódico era actual pero de vida efímera, y era el material más susceptible de mutilarse por su bajo costo y su publicación desechable. Doble atrevimiento dadaísta: sacar de contexto el discurso verbal hecho para las masas e insertarlo en un medio dirigido a especialistas: “Por otra parte, es preciso dar mayor envergadura a los medios surrealistas. Todo medio es bueno para dar la deseable espontaneidad a ciertas asociaciones. Los papeles pegados de Picasso y de Braque tienen el mismo valor que la inserción de un lugar común en el desarrollo literario del estilo más laboriosamente depurado. Incluso está permitido dar el título de POEMA a aquello que se obtiene mediante la reunión, lo más gratuita posible de títulos y fragmentos de títulos recortados de los periódicos diarios”. De Micheli, pp. 347-348

⁴⁰ Martha Hellion calificó el futurismo como el otro movimiento de vanguardia que repercutió en la fabricación de los libros de artista y la ruptura del lenguaje: “Tanto el constructivismo ruso, como el futurismo de Marinetti, jugaron un papel fundamental en la revolución estética que afectó el espectro más visual del lenguaje, su estructura, su tipografía y su colorido. Las propuestas de estos movimientos condensan ya todas las características de la modernidad, incluidos los idearios políticos y sociales de la época, y no tardaron en ser asimiladas por el resto de los grupos que las reinterpretaron según sus necesidades particulares”. Hellion, p.25

⁴¹ Hellion, pp. 22-23

En sus propuestas estéticas, el dadaísmo representó las inquietudes de su siglo, por eso tuvo seguidores aun después de que el movimiento original evolucionó. Diversas prácticas se cristalizaron en la ideología dadaísta, entre ellas, el florecimiento de los libros de artista o libros-objeto, así como la posibilidad de resignificar el libro y convertirlo en un objeto de exploración artística donde tuvo cabida el mayor desafío artístico dadaísta: la improvisación.

Dadá es antiartístico, antiliterario y antipoético. Su voluntad de destrucción tiene un blanco preciso que es, en parte el mismo blanco del expresionismo; pero sus medios son bastante más radicales. Dadá está contra la belleza eterna, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento, contra la pureza de los conceptos abstractos y contra lo universal en general. Propugna, en cambio, la desenfadada libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, actual y aleatorio, la crónica contra la intemporalidad, la contradicción, el no donde los demás dicen sí y el sí donde los demás dicen no; defiende la anarquía contra el orden y la imperfección contra la perfección.⁴²

El dadaísmo puso en crisis el acto creativo; en su búsqueda desplazó la obra de arte en su cabal comprensión por otro tipo de artefactos presentes en la realidad y muy lejos de ocupar un lugar privilegiado dentro de la estética. La noción de objeto funcional y útil –no pasivo– es fundamental para el dadaísmo y el surrealismo, así, el libro-objeto, se convierte en una identidad susceptible de ser modificada por la perspectiva del nuevo arte, ya sea recuperando la pieza del mundo real para resignificarla, o compartiendo su funcionalidad práctica con la artística.

Lo que caracteriza a la “creación” de la “obra” Dada no es una razón ordenadora, una búsqueda de coherencia estilística ni un módulo formal. Los motivos de naturaleza plástica que interesan a los demás artistas no interesan en absoluto a los dadaístas. Así ellos no “crean” obras, sino que fabrican objetos. Lo que interesa en esta “fabricación” es, sobre todo, el significado polémico del procedimiento, la afirmación de la potencia virtual de las cosas, de la supremacía del azar sobre la regla, la violencia explosiva de su presencia irregular entre “auténticas” obras de arte. Por lo tanto, a estos “objetos” dadaístas va unido esencialmente un gusto polémico, una arbitrariedad irreverente y un carácter del todo provisional, bastante

⁴² De Micheli, p.155

alejados de la idea de constituir un ejemplo estético, como, en cambio, era el caso de los cubistas, los futuristas y los abstractos.⁴³

La posibilidad de generar el efecto de espontaneidad aparente es un rasgo del dadaísmo convertido en virtud en los libros de artista. Es muy cierto que obras dadaístas trascendieron por romper con el pasado y ofrecer al arte contemporáneo ejercicios diversos e impensables hasta el momento, pero pocas perduraron por su verdadera calidad intrínseca, pues al ser arrancadas de su contexto original destacan como artículos novedosos –sin que regateemos su importancia histórica, por supuesto– y no por demostrar la pericia manual o intelectual del artista –en su aspecto de orfebre virtuoso. En este sentido, las características de la improvisación y el desorden evolucionaron claramente; si el dadaísmo se regodeó en el absurdo, el libro de artista buscó sistemas para articularlo hasta convertirlo en un efecto de sentido. Generalmente, los libros de artista son un conjunto orquestado, un número finito de secuencias armónicamente acopladas, un grupo de discursos verbales coherentemente interrelacionados.

Es inevitable asociar los movimientos de vanguardia y el libro de artista; el uso del collage, el recurso del ideograma, la utilización de la nueva tipografía, todos estos elementos fueron recursos de la construcción de los libros de artista aun hacia finales del siglo XX.⁴⁴ El surrealismo y su revolucionario replanteamiento de la imagen (aun en forma

⁴³ De Micheli, pp. 158-159

⁴⁴ Destacamos el elemento fotográfico y su significado en esta parte del capítulo pues es un recurso explotado numerosas veces en los dos libros objeto de nuestro estudio: “Dadá, que era una especie de crítica cultural, no se detenía ante nada. Y es exacto que una gran parte de los primeros fotomontajes perseguía con mordiente ironía los acontecimientos contemporáneos. Pero la idea del fotomontaje es tan revolucionaria como su contenido, su forma es tan subvertidora como la aplicación de la fotografía a textos grabados, que, juntos, se transforman en un filme estático. Los dadaístas fueron los primeros en servirse de la fotografía como material para crear, con la ayuda de estructuras bastante diversas y a menudo heteróclitas y de significado antagonista, una nueva entidad que arrancara del caos de la guerra y de la revolución un reflejo óptico intencionadamente nuevo”. De Micheli, p.164. Representó una gran ventaja que los recursos utilizados por el dadaísmo fueran resignificados al convertirse en las herramientas de otros movimientos, como ocurrió con el surrealismo que en contacto con los libros de artista propagó sus propias influencias: “La poética del automatismo llevada al hecho plástico impulsó a los surrealistas al descubrimiento de una serie de procedimientos capaces de sustraer al dominio de las facultades conscientes en la elaboración de la obra. [...] No todos estos procedimientos fueron originales; en efecto, algunos habían sido inventados en la época dadaísta, como el fotomontaje o el collage, como la pintura y la escultura de objetos, pero el surrealismo, aunque los empleó, modificó aún más su carácter y los orientó hacia otro significado”. De Micheli, p.183

pragmática o teórica) contribuyeron de igual manera a la fabricación de libros-objeto, así como contribuyó a enriquecer la relación entre la imagen poética y la plástica.⁴⁵

Sin duda, la vanguardia modificó la percepción del libro y coadyuvó a describir las funciones y aportaciones del libro de artista que invadió el panorama de las artes sin ser reconocido en sus inicios; fue hasta la segunda mitad del siglo XX cuando despertó cierto interés en la crítica, lo que derivó estudios especializados y en su irrupción pública y formal. Se organizaron exposiciones especiales de libros-objeto o libros de artista, y se establecieron talleres alrededor del mundo donde el arte de su hechura era un acto consciente. Por su forma novedosa, las exposiciones de libros de artista tienen éxito, y probablemente son el único lugar donde un lector común tiene acceso a contemplarlos y, a veces, hasta tocarlos y leerlos.

En conclusión, los libros de artista no perecieron; los avances tecnológicos y el descenso del costo de algunos materiales propiciaron la manipulación diversa de formas y texturas inventadas o recreadas por los artistas. Al mismo tiempo, los críticos establecieron parámetros de evaluación del fenómeno gracias a la distancia cronológica que separó a los libros de artista actuales con los movimientos vanguardistas europeos. En todos los países el surgimiento de los libros de artista fluctuó, influenciado por modas temporales y arribos tardíos –a América Latina, por ejemplo–, pero la presencia de los libros de artista y sus consecuentes estudios y antologías aparecen repetidas veces, pues aunque la apreciación estética occidental se modifica, en los autores persiste la necesidad de recurrir a la composición lúdica y polifónica, que buscan consolidar a través del libro de artista.

1.3. Almanaque: tradición de funcionalidad y diseño eficaz

En los apartados anteriores definimos qué es un libro, cuáles son sus características y cómo se establece la relación entre lector y libro, aún cuando posea un formato innovador y trasgresor. El objetivo de este apartado es acercarnos al término más preciso para describir

⁴⁵ “Como en la poesía, también en el ámbito de la figuración la base de la operación creativa surrealista es la imagen. Pero no se trata de la imagen tradicional, que toma como punto de partida la similitud. Podemos decir que la imagen surrealista es lo contrario, ya que apuntó resueltamente a la disimilitud. Es decir, que no aproxima dos hechos o dos realidades que en alguna manera se asemejan, sino dos realidades lo más lejanas posible la una de la otra”. De Michelli, p. 183

a los objetos de nuestro estudio, *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último Round*, en cuya compleja e inusual composición se perciben los recursos estéticos señalados en el apartado concerniente a los libros de artista.

En apariencia, la expresión *libro-almanaque* no se asocia inmediatamente con una propuesta estética como la implícita en el nombre *libro de artista*; sin embargo, resulta en un primer momento tan iconoclasta e irreverente como los términos enunciados anteriormente: *libros-objeto* u *otros libros*. A diferencia de los últimos vocablos, una de las dos partes de la palabra compuesta *libro-almanaque* designa un artículo de origen popular. Generalmente el público desconoce los libros-objeto, pero es casi un hecho que su mayoría puede describir con precisión la estructura y función de un almanaque, pues su conocimiento proviene hasta por un contacto meramente superficial.

Ahora bien, si es del dominio público el conocimiento del almanaque, referiremos brevemente su evolución histórica hasta comprender claramente la utilización del término híbrido formado por Cortázar y Silva: *libro-almanaque*. Por principio de cuentas, por su formato, reconocemos un almanaque *como* un libro, pues está integrado de manera similar: es un conjunto de páginas foliadas, tiene carátula y lomo donde se localiza la información sobre sus temas y autores. Entonces comprendemos que no es posible distinguirlos sólo por el formato, sino que debemos identificarlos por sus funciones y estructuras discursivas. Mientras en el almanaque coexisten asuntos y objetivos generales y posee una organización predeterminada e inmutable, el libro tiene una estructura interna dependiente de las variaciones de las necesidades editoriales, está diseñado para cubrir expectativas de un grupo determinado, y sus características editoriales y físicas están encaminadas a satisfacer a un sector específico de consumidores. Por esto, la emisión de almanaques es más parecida al proceso de editar una colección manteniendo criterios homogéneos a lo largo de toda una serie debidamente planeada antes de editarse, que con la edición de un libro sin precedente ni sucesión. Veamos la definición de la *Enciclopedia Universal Ilustrada*:

Por *almanaque* entendemos un calendario que contiene además noticias sobre otras materias, tanto científicas como literarias o artísticas, anécdotas, nociones de agricultura, estadísticas, teorías políticas, efemérides, consejos, etc. Se diferencia del *calendario* en que en éste sólo se contienen los días del año, colocados ordenadamente por meses y semanas, indicando las fiestas, el horario solar; las fases de la luna, las estaciones, eclipses y cambios atmosféricos, mientras

que en el almanaque, además de estos datos, contiene todas las demás materias citadas, o bien alguna de ellas en particular, cuando se trata de los que están especialmente escritos para una rama determinada de las ciencias o las artes.⁴⁶

El almanaque tiene su origen genealógico de varios siglos atrás, consolidándose a lo largo de su historia como un producto de suma utilidad que concentra asuntos varios y novedosos, interesantes para un amplio espectro de lectores. Es actual, pues mantiene al día a sus lectores a través de las noticias, pero también funciona como memoria colectiva al evocar las glorias del pasado a través de las efemérides.⁴⁷ Uno de los parientes cercanos del almanaque es el calendario, cuya tarea central es difundir información cronológica casi siempre a través de números y no de mensajes verbales, por eso tiene un mayor contenido visual que el almanaque. Otro nexo de parentesco lo mantiene con los periódicos y hasta con aquellas revistas en las que son importantes los elementos secuenciales e informativos. Según Antonio Castillo, el almanaque es una de las publicaciones seriadas más exitosas producidas a lo largo de la historia:

Los almanaques constituyen una de las publicaciones más representativas de los impresos de larga duración. Aunque diferentes según las épocas, puede decirse que su forma más extendida era la de un calendario anual que incluía el registro de las posiciones de los astros, las fases lunares, los ciclos religiosos, las previsiones meteorológicas y los trabajos agrícolas, amén de distintas informaciones breves (historia, proverbios, buenas maneras, listas onomásticas, etc). Su desarrollo en el siglo XIX dio lugar a la aparición de almanaques centrados en ciertos asuntos o dirigidos a determinados públicos (toros, teatro, literarios, político-sociales, farmacéuticos, etc).⁴⁸

⁴⁶ *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Tomo 4, p.792

⁴⁷ A pesar de ser utilizado y reconocido por diversas culturas aún hoy se desconoce el origen de la palabra almanaque, aunque este dato permite comprender la expansión del mismo en distintas lenguas a las que se atribuye el nacimiento de este difundido medio de comunicación. Según la *Enciclopedia Universal Ilustrada*, el almanaque es: “Catálogo que comprende la distribución del año en meses, semanas y días, con datos astronómicos y otras muchas noticias. Desconocemos a punto fijo la etimología y el origen de esta palabra; unos suponen se deriva del vocablo griego *manakos* (curso de los meses); otros del bajo griego *almanakonn*, otros del bajo latín *almanachus*, y muchos del árabe, formada por el artículo *al* y *maná* (cómputo), apoyándose los que tal afirman en que aún hoy día en Oriente se da el nombre de *almanaha* a los regalos de primero de año”. Tomo 4, p. 792

⁴⁸ Castillo Gómez, Antonio. *Historia mímica del libro y la lectura*, p. 80

La historia del almanaque se vinculó al gusto popular, pues fueron los lectores comunes, y no los especializados o eruditos, quienes consumieron y mantuvieron su constante publicación –que continúa hasta la fecha. El almanaque es de interés general y consumo inmediato; su formato es reconocible a primera vista, pues al mismo tiempo que expone información, está obligado a cautivar al lector atrayendo su interés. Así, al adquirirlo tiene la certeza de encontrarse ante un volumen más de un producto conocido. Este efecto de reconocimiento se produce a través de las ilustraciones que acompañan a las descripciones y reflejan los intereses y afinidades del público con su contexto histórico-social. Según Carlos Nisard, el almanaque popular casi tal y como se conoce en la actualidad apareció en 1635, los *Almanaques de Lieja* son un ejemplo. El desarrollo de la imprenta representó un gran paso para consolidar el almanaque como artículo de masas:

Cuando gracias a la imprenta, los almanaques que hasta entonces habían quedado reducidos a un número limitado de personas, empezaron a difundirse por todas partes (pudiendo afirmarse que durante muchos años las primitivas prensas casi no estamparon más que almanaques y libros de oraciones, que en aquellos tiempos eran las únicas obras que tenían a su alcance las clases media y baja de la sociedad), empezó la astrología judiciaria a entrar en el terreno de los sucesos políticos, iniciándose en Francia una época de represión durante la cual se reglamentaron estas publicaciones, que hasta entonces habían publicado sus vaticinios con entera libertad. Para darle mayor interés, los editores acostumbraban mencionar los sucesos más notables ocurridos el año anterior, acompañados de los retratos de los reyes o personajes que habían sobresalido.⁴⁹

El almanaque es un medio eficaz de información; su costo moderado permite adquirirlo y es un útil transmisor de una serie de códigos establecidos entre diseñadores, autores y lectores. Otra característica de los almanaques es que requieren de un equipo multidisciplinario para su elaboración (distintos autores escriben sobre diferentes asuntos y un grupo de diseñadores participa en la ilustración); así, lo articulan con una preocupación fundamental: la vistosidad. No podemos ignorar que su atractivo más grande es su carga visual; la mayor parte de los artículos son acompañados por imágenes llamativas que captan la atención aun de aquellos que sólo son receptores de la imagen.⁵⁰ El formato de los

⁴⁹ *apud Enciclopedia Universal Ilustrada*, tomo 4, p. 793

⁵⁰ Según Mauricio Vitta, la imagen de los almanaques provino de la tradición clásica, sobre todo de la pintura y escultura que saltó del contexto cultural de los conocedores al estatus popular cuando se convirtió en

almanaques es vistoso y, sobre todo, establece un vínculo de complicidad, pues las imágenes son interpretadas de una manera inmediata y satisfactoria por los consumidores.

No sólo la carátula del almanaque seduce, pues cualquiera de las páginas donde recae la curiosidad se cubre de títulos e imágenes atrayentes. Por lo tanto, no es extraño que en una sola página se acumulen imágenes y artículos cuyos temas carecen de una relación directa. Los temas son abordados sin afán de profundizar, sino de describir solamente sus partes más generales. En ninguno se pretende analizar sobre el tema planteado, ni despertar cuestionamientos sin respuesta inmediata. La acumulación de títulos, textos e imágenes es más evidente por el uso de diversos tipos de tipografía (a veces también de distintos colores) que pretende diferenciar los temas tratados y resaltar los textos de gran importancia de otros de interés menor u ocasional.

Entre las imágenes recurrentes utilizadas por el almanaque se encuentran los mapas y las estadísticas que pretenden conferir seriedad y veracidad a los artículos, e ilustran de una manera rápida y sencilla datos y resultados que sería monótono describir verbalmente. Otras imágenes características son los anuncios comerciales, en los almanaques de la actualidad son cada vez más elaborados y ocupan páginas completas (esta relación entre el almanaque y la publicidad es un rasgo que los acerca a los medios de comunicación masiva actual y los separa del financiamiento y sistema de producción del libro tradicional).

A lo largo de la historia percibimos la producción de almanaques ligada a una tradición verbal y visual que inserta nuevas imágenes o repite hasta la saciedad las ya publicadas –con el objetivo de acompañar las noticias locales–. Sin embargo, sí diferenciamos entre la estructura de los artículos incluidos en los almanaques, prácticamente inmutable desde su origen, y la parte visual que se ha modificado según el gusto popular. La construcción del almanaque obliga a integrar lo visual y lo verbal como

referencia general para un gran público. La imagen visual, sobre todo en estos primeros periodos, fue indispensable para la subsistencia del almanaque, ya que no todos los consumidores necesariamente eran lectores: “En estas imágenes, destinadas casi por completo a consumidores analfabetos, la comunicación visual desempeñó un papel obviamente nuclear. Ello puede apreciarse con claridad en la producción de calendarios y almanaques, donde la medida del tiempo estaba circunscrita a una serie de imágenes provenientes de una tradición escultórica y pictórica que se remontaba a la antigüedad, y que el arte de la imprenta arrancó de las paredes de los templos y de las iglesias para llevarlas a todas las casas. Los meses se representaban mediante las principales ocupaciones cotidianas, personificaciones simbólicas o mediante semejanzas con la edad del hombre; las recurrencias religiosas adquirían los tintes del ritual cristiano (el blanco de la pureza para la Navidad o Pascua, el rojo para el martirio de Pentecostés, el morado del duelo para la Cuaresma, el negro del luto para el Viernes Santo)”. Vitta, Mauricio, *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*, p. 249

una sola estructura, aprehendida y percibida por un lector adiestrado como un conjunto de información indivisible a pesar de su notoria –e innegable– heterogeneidad.

La sabiduría popular permaneció restringida a unos pocos temas que pervivieron inalterados a lo largo de los siglos y alrededor de los cuales se desarrolló una rica producción iconográfica. Las imágenes que se difundieron en el campo y en las ciudades europeas reflejaban fielmente la historia y la cultura de los pueblos, y aunque sea cierto que en Italia adoptaron con mayor frecuencia formas artísticas, también es verdad que no se dieron las series de estampas didácticas, infantiles o militares que tanto abundan en la iconografía francesa, española o flamenca, y que dieron lugar a corporaciones de *imagiers*, especializados en la realización de cromos como los que popularizó la imprenta de Épinal. En cualquier caso aportaron estrechas a la par que vivaces visiones del mundo, desvelando sus maravillas: empleadas para ilustrar almanaques, juegos o prácticas devotas, redujeron todos los fenómenos a un rígido esquema figurativo, en el que el ingenuo realismo de las composiciones coloreaba a menudo las imágenes con tintes surreales.⁵¹

Concluimos este capítulo con la función más obvia del almanaque, porque además de explicar su radical diferencia con otras publicaciones seriadas nos enlaza con el siguiente apartado: su inmanencia con lo temporal. El tiempo es un factor determinante para estructurarlo: permite informar sobre las noticias del momento, marcar distintos periodos del año⁵² y recordar los hechos del pasado haciéndoles un homenaje.⁵³ El hecho de que existan almanaques nacionales o dedicados a un arte determinado nos habla de la necesidad de transmitir acontecimientos trascendentes para grupos específicos; finalmente, el mejor lector de almanaques es quien busca las noticias más recientes, la información novedosa o la nota local oportuna. La pertinencia de los editores y el gusto popular

⁵¹ Vitta, Mauricio. pp. 248-249

⁵² El almanaque cumplió la función de parcelar simbólicamente el tiempo de manera que los individuos apreciaran las distintas temporadas del año y percibieran visualmente las transformaciones del medio. Las actividades realizadas durante el transcurso de las estaciones climáticas marcaba la forma de vida de los individuos, por eso es que el almanaque gozó de la preferencia de un gran público: “La existencia de todos y cada uno de los días tenía así su propia imagen, infinitamente variada, aunque con una estructura conceptual inalterable, que en el caso de los almanaques se acompañó de preceptos y pequeñas informaciones. Esta modalidad se dio en Europa a partir del siglo XIX y perduró durante toda la mitad del XX. El saber, reducido a unas pocas imágenes repetidas en infinitos ejemplos, circuló por todas las casas, donde sus imprecisas figuras se convirtieron en los instrumentos de receloso control de un mundo por lo demás aventurado y hostil”. Vitta, Mauricio. p. 249

⁵³ Sobre todo en los almanaques nacionales es fundamental recordar las fechas de los grandes acontecimientos de un país, no sólo de sus personajes más destacados, sino de sus instituciones más respetadas. En ambos casos, las fotografías ilustrativas ocupan un lugar importante porque reviven la memoria nacional.

determinan el éxito de un almanaque, pero es el contexto, las circunstancias inmediatas sociales o políticas, las que establecen su estructura y diseño. Por último, en la mayor parte, tienden hacia lo general y universal, lo cual ha fomentado el uso de un formato común, pues su objetivo es ser reconocible en cualquier parte del mundo y por eso su lenguaje y su información visual es estándar.

1.3.1. *El libro-almanaque según Julio Cortázar y Julio Silva*

La presencia y aceptación de lo popular en *La vuelta al día* y *Último round* es el primer pacto de conformidad establecido por los autores y el lector; es decir, podemos desconocer sus íntimos vínculos con los libros de artista, pero sospecharemos que mantienen lazos estrechos con la herencia de los almanaques. Nuevamente, la apariencia física juega un papel fundamental en acto del reconocimiento: el formato de las obras de Silva y Cortázar denuncia una *supuesta* filiación popular. Su tamaño rebasa, por mucho, el de un libro común, y con un rápido vistazo advertimos que no estamos ante una enciclopedia, un atlas o un catálogo, sino ante un conjunto misceláneo de elementos gráficos e información verbal distribuida inusual y arbitrariamente, como un cúmulo indivisible donde la independencia de los elementos es apenas perceptible; como en los almanaques, en un primer momento, la acumulación de recursos nos confunde, pues la competencia de los textos e imágenes por atraparnos provoca un reconocimiento lento y atropellado.

Desde un principio se acordó por sus autores que *La vuelta al día* tuviera un carácter misceláneo integrando diversos textos breves escritos con propósitos —épocas diferentes.⁵⁴ De la misma forma, Silva participó en este proyecto con materiales gráficos guardados durante años, e incluso con algunos que sin ser de su autoría y cuyo origen ignoraba, tuvieron cabida en este libro que contrapuso recursos disímboles. Algunos textos cortazarianos, confesó Silva, aparecieron en revistas desaparecidas o números agotados: “y se hizo ahí digamos, ese guisado, esa gran ensalada mixta que pudo incorporarse, darle un

⁵⁴ Incluso publicado en revistas ya desaparecidas pertenecientes a la época juvenil del escritor.

ritmo para que tuviera una acción, y todo eso coordinado, terminaba por ser un libro”.⁵⁵ Cortázar planteó la composición del libro en una carta a Silva del 23 de agosto de 1967:

Trabajo mucho en LA VUELTA AL DÍA EN OCHENTA MUNDOS, que así se llamará al primer libro-collage que saldrá en México el año que viene. Nada me haría más feliz que contar con tu consejo y tu ayuda para la diagramación de ese libro, que será una especie de almanaque de textos ciertos y muy diversos, un libro para cronopios. El editor me da bastante carta blanca para meter viñetas, mapas, galletitas secas, gatos disecados, etc. Además me propone cajas fabulosas, incluida una de 24 x 20, que es una exageración. Pero yo te mostraré las opciones, y si tenés un poco de tiempo podremos ver juntos cuál es la mejor fórmula. Me gustaría un libro con mucho viento adentro, blancos por todos lados, viñetas entre texto y texto, dibujitos raros en los márgenes, y otras astucias sylvicas y cortazarianas.⁵⁶

Dos años después concretaron el proyecto del segundo libro-almanaque, *Último round*, utilizando las mismas estrategias estéticas. La elaboración de los libros-almanaque fue el único proyecto literario y editorial repetido casi inmediatamente por Cortázar, y fue también el único en colaboración con Silva realizado en un lapso tan breve. Aunque nunca proyectaron de antemano elaborar una segunda parte de *La vuelta al día*, es muy claro que *Último round* mantiene las características de subversión y su vínculo de parentesco es muy estrecho para agruparlo con otras obras. Quizás su precedente más cercano sea *Rayuela*, no sólo por su proximidad cronológica sino por su contigüidad formal y estilística; al igual que la novela, los libros almanaque exploran la deconstrucción del lenguaje, la disposición y distribución de sus componentes verbales y la disolución del formato de lectura común, así como en *Rayuela* el texto estaba escindido entre “capítulos definitivos” y “capítulos prescindibles”, y dos secciones que marcaban una evolución temática y anecdótica “Del lado de allá” y “Del lado de acá”, en *Último round* también existe una ruptura no sólo *enunciada* como metáfora, sino materializada en un acto tangible: separándolo físicamente en dos partes, el “primer piso” de la “planta baja”.⁵⁷ Varios años después de la publicación

⁵⁵ *apud* Lourdes Dávila en *Desembarcos en el papel*, pp.78-79

⁵⁶ Cortázar, Cartas, p. 1171

⁵⁷ Nuevamente la ruptura física, y consecuentemente, simbólica, de los estratos tanto externos como internos de *Rayuela* y los libros-almanaque revela las marcas de la vanguardia, que tiene en este sentido una función conciliadora entre los elementos confrontados y desarticulados para producir un efecto y un significado diferentes: “El dadaísmo entra a participar en este territorio para incitar una ruptura, parcial, de la noción misma del arte y su historia, o la destrucción del arte como vía privilegiada y aislada hacia una revelación o

de *Rayuela* y los libros almanaque, durante una entrevista elaborada por Saúl Yurkievich, Cortázar coincidió en la naturaleza pluritextual de éstas obras:

SY: En *Rayuela* utilizas... el sistema collage que permite ensamblar una heterogénea multiplicidad de componentes que no pierden su alteridad. Están hilvanados pero no reducidos a un denominador común. Visión dialéctica, contrastante, irresoluta, no está circunscrita por una determinación armonizadora que enhebre, que integre el todo en una representación si no unívoca, por lo menos unitaria. *Lo mismo ocurre con tus almanaques* [el subrayado es nuestro] *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*.

JC. Bueno, con los almanaques hay que tener cuidado. En realidad, esos libros no se proponen como una obra, no tienen la voluntad de totalización propia de una obra. Son una acumulación de textos independientes. Nacen un poco de la nostalgia por esos almanaques de mi infancia, que leían los campesinos y donde hay de todo, desde medicina popular y puericultura hasta las maneras de plantar zanahorias y poemas. La única unidad posible reside en la escritura, proviene de que todos los textos fueron escritos por mí. Estos libros me gustan particularmente porque van contra la noción del género, muy quebrada pero que todavía hace estragos.⁵⁸

A esta declaración de Cortázar sumamos la importancia de los elementos visuales para redondear el término *almanaque* al designar de *La vuelta al día* y *Último round*, ya que el componente gráfico es fundamental para insertarlos en esta tradición. La convivencia entre los recursos visuales y verbales, mirándola cuidadosamente, es perceptiblemente equilibrada, al grado de afirmar que el libro se compone en un cincuenta por ciento de imágenes y en otro cincuenta de palabras. La distribución de estos elementos nunca se recarga en alguno de ellos de manera que transcurran páginas y se acumule la imagen o el discurso verbal, sino que ambos discursos interactúan en orden y con la misma proporción. Cada una, por su parte, crea su propia secuencia narrativa y/o temática, en algunos puntos especiales del libro se articula con su contraparte discursiva para crear un efecto de simultaneidad.

representación de lo absoluto. La pluralidad focal que provoca nivela lo real con lo estético, lo popular con lo burgués, lo atemporal e histórico en un plano desde donde el texto podría ser leído infinitamente como una realidad y la realidad infinitamente como un texto. La “actitud dadaísta” se da entonces en *Rayuela* no necesariamente como una afinidad al movimiento artístico en sí, sino como un proyecto más de marginalización”. Dávila, p.62

⁵⁸ *apud* Dávila, pp. 68-69

Las características de los almanaques tradicionales y los rasgos del libro de artista son perceptibles en *La vuelta al día* y *Último round*, aunque esto sólo sea un artificio, pues su complejidad rebasa a los almanaques comunes. La incorporación del fenómeno popular en el diseño revela la necesidad de afrontar la experiencia creativa y estética como un fenómeno desintelectualizado, al menos, esa es la primera impresión que los autores quisieron despertar en sus lectores. Por otro lado, el enfrentamiento con un libro-almanaque no difiere del acercamiento con un libro de artista, aunque ambos términos designen un producto artístico. Cortázar y Silva no sólo aspiraban a desprejuiciarnos “rechazando” el denso contenido cultural de sus libros, sino que ambicionaban inspirar de antemano un estado de ánimo más desparpajado, propiciando una actitud lúdica que nos apartara de los prejuicios unidos a la lectura de una novela o un cuento; los libros provocaban curiosidad e interés, y tal y como los almanaques comunes, gracias a su carácter aglutinante y general, compilaban todo tipo de discursos puestos aleatoriamente para crear múltiples relaciones difícilmente previsibles. Así como el almanaque une un extenso repertorio de asuntos, *La vuelta al día* y *Último round*, asumen la heterogeneidad de los materiales incluidos, sean físicos o textuales, instigando una lectura receptora de una estructura abierta que obligue a establecer múltiples conexiones.

Así, la identidad de *La vuelta al día* y *Último round* oscila entre el contrapunteo de lo popular y lo culto y se construye a medida que reconocemos y desarmamos sus numerosos componentes. Hasta aquí explicamos su tradición y origen, pero debemos enfrentarnos a sus características particulares, más destacables al confrontarlos con su propia evolución en el mercado, es decir, con sus segundas versiones editoriales.

1.3.2. *La vuelta al día* y *Último round*: sus peculiaridades de libro-almanaque

En el acercamiento al *otro libro*, *libro-objeto* y *libro de artista* realizado en los antecedentes de este capítulo enlistamos una serie de características que los diferencian de otros géneros artísticos. Asimismo, establecimos los rasgos de su antigua herencia y sus vínculos con los libros comunes, por lo tanto, podemos reconocer en un proyecto artístico las peculiaridades mencionadas y deslindarlo también, si es posible, de estos términos para

buscar de su identidad. Desde que *La vuelta al día* y *Último round* se publicaron causaron conflictos a los críticos, quienes encontraron varias maneras para designarlos, siempre vinculando la nomenclatura con alguna de sus cualidades destacadas. Lázló Scholz en *El arte poética de Julio Cortázar* en 1977 hizo un recuento de las designaciones atribuidas a los libros:

Si repasamos la crítica cortazariana nos damos cuenta de que cada autor utiliza distintos términos para describirlos. Canclini llama a *La vuelta al día* “un volumen cronopiesco”, para Flores son “libros testimoniales de la existencia de todo Cortázar” y los llama libros “complementarios”, Morello-Frosch los clasifica en la categoría de miscelánea, según Malva E. Filler las citadas obras son “dos colecciones de ensayos cortos, memorias y observaciones”, Graciela Maturo los denomina –entre otros– “mosaico” y “esponja”, Joaquín Roy habla de “libro-collage”. Son numerosas las sugerencias que los propios libros proponen. Podríamos llamarlos libros-panóptico, libros-esponja, libros-almacén, libros de memorias, barajas, cartón de sastre, pandemonio literario, etc. También podríamos hablar de “almanaques literarios”, como dice Morelli en *Rayuela*.⁵⁹

Al reconocer que *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round* poseen las características enunciadas en el punto 1.2 nos preguntamos si esto los convierte de inmediato en libros de artista. Antes de contestar esta pregunta nos detenemos en sus características materiales y en una breve descripción de su formato y su composición.⁶⁰ *La vuelta al día* utiliza un formato de 20 X 24cm., su disposición gráfica y tipográfica está distribuida en una sola columna, pues su formato es *apaisado*, como mencionamos en el apartado 1.1.1. Así, algunas imágenes ocupan por completo una página o en la misma página convive imagen y texto. También es necesario resaltar la existencia de grabados a color que ocupan un destacado lugar en el libro.

Por otro lado, el caso de *Último round* es más complejo, posee un formato de 16 X 25cm., a diferencia de *La vuelta al día*, la distribución tipográfica está dispuesta en dos columnas sobre el lado de los 16 centímetros, pues tiene un formato *alargado*, además, las páginas del libro están físicamente separadas en dos secciones, la superior designada por los autores como “Primer piso” (15.5 X 16) y la inferior o “Planta baja” (8.5 X 16), de

⁵⁹ Scholz, Lázló. *El arte poética de Julio Cortázar*, p.116

⁶⁰ En este apartado nos referimos únicamente a las primeras ediciones (1967-1969), que utilizan el formato original, y nos concentraremos en la versión de bolsillo en el siguiente.

manera que coexisten dos libros (uno de ellos de menor formato, y por lo tanto, con otra distribución espacial y tipográfica), cada uno posee su propio índice y foliación, aunque a veces coinciden en algunos puntos de lectura, dejándonos claro que existe una complicidad entre ambos “pisos” del texto.⁶¹

En apariencia, *La vuelta al día* parece un libro más tradicional que *Último round*, sin embargo, al involucrarnos en el libro, su formato y vistosas páginas evidencian su originalidad. Sin embargo, no es sólo en el formato donde encontramos los vínculos entre estas obras y los libros de artista. Primero, recordemos que su diseño no obedeció únicamente a las necesidades de la editorial, sino a un proceso creativo conjunto entre diseñador gráfico y escritor; por lo tanto, su hechura estuvo sujeta a un proceso estético e intelectual superior al de un libro común donde el diseño del formato es importante sólo en la medida en la que hace más fácil y exitosa su comercialización. En ambos, por consiguiente, desde la elección de los materiales hasta el aprovechamiento de los interiores fueron actividades planeadas concienzudamente, en ocasiones incluso hasta para dar la apariencia de desorden y desconexión entre sus elementos.

Así, *La vuelta al día* es el primer proyecto en el que Julio Silva y Julio Cortázar trabajaron conscientes de participar en un proceso creativo no tradicional, sino en un proyecto libresco que resaltó la objetualidad y la materialidad del texto, sobre todo a través de la experiencia del juego entre los recursos visuales y verbales, es decir, entre los mensajes de Silva y Cortázar. Es claro, por lo tanto, que el libro fue creado deliberadamente para que el lector lo manipule a su gusto, pues carece de una lista de instrucciones que señale la ruta de lectura de recursos verbales y gráficos, y a medida que nos adentramos en ésta, percibimos el carácter inconforme y la expresión independiente de su propuesta estética.

Dos años después, Silva y Cortázar concluyeron *Último round*, que de forma más evidente muestra la herencia vanguardista. La división del libro en dos “pisos” nos declara su originalidad y reta a una lectura inusitada: la posibilidad de leer dos textos simultáneamente. Otra vez, la exploración táctil es fundamental, no podemos ser indiferentes o pasivos ante la propuesta de los autores. La experiencia sensorial tiene un

⁶¹ El caso más claro es el texto “El viaje”, en el primer piso de las páginas 128 a la 136, tiene correspondencia temática con las imágenes de la planta baja, fotografías donde se muestra un árbol en un páramo en distintas posiciones que también encierra la idea de desplazamiento.

papel determinante en la lectura porque el tacto y la vista señalan la distribución irregular y el juego que propicia. Varias preguntas nos asaltan desde el primer instante: ¿por qué los libros no son del mismo tamaño?, ¿por qué no dividir una página en dos partes a través de líneas, puntos u otro artilugio tipográfico, sin cortarlas?, ¿la diferencia de tamaño es directamente proporcional a su importancia literaria o artística? y, ¿puede hablarse, entonces, de un libro “mayor” y “menor”? Estas respuestas se aclaran cuando nos adentramos en el libro y advertimos que estos cuestionamientos están ligados con su composición pseudo-anárquica, aunque el proceso lúdico y estético lo realicemos hasta participar activamente como *co-creadores* de sus estructuras.

Por lo tanto, las características de ambos libros responden de manera clara a los presupuestos vanguardistas, tanto en su carácter experimental e incluso en su propuesta de denuncia político-social, presente de una manera aparentemente soslayada en *La vuelta al día* y emitiendo denuncias frontales en *Último round*. Desde esta perspectiva, ambas obras, como los libros de artista, son un compendio “accidentado” de diversos componentes representativos de la realidad, una *summa* de elementos cotidianos y literarios del universo popular y cultural de los autores. Recordemos que la vanguardia propuso “re-crear” seleccionando y reuniendo arbitrariamente objetos prototípicos de estilos o sistemas de composición estética diversa. Evidentemente, ahora tenemos claro que tal selección aunque caprichosa, sin sostener un nexo secuencial, cronológico o temático, es parte de un proceso intelectual filtrado por el tamiz cultural del artista. Casos palpables son *La vuelta al día* y *Último round*, que asumen la tradición vanguardista, su relación con el contexto histórico social y los estilos artísticos y literarios del pasado, creando así un catálogo de manifestaciones estéticas para captar un lector inquieto, capaz de participar en su juego y aun de someter críticamente a los autores.

Una de las grandes diferencias que separan a los *libros de artista* de los *libros-almanaque* de Cortázar y Silva se percibe al reconocer su soporte físico, su carácter objetual. Los libros de artista y los libros-objeto pueden ser contenedores físicos de un texto escrito a través de cualquier objeto, una zapatilla, una plancha que se desdobra o una caja de puros que guarda impresos de correos.⁶² En su mayoría, la designación *libro* sólo existe

⁶² V. al respecto las reproducciones que hace Marta Hellion en *Libros de artista: Miniaturas, Impresos de correo* de Felipe Ehrenberg, *Humo* de Yani Pecanins y *Duz Magazine # 2 Método de baile* de Rally Alatalo, pp. 141, 147 y 141.

simbólica pero no físicamente, porque el objeto que soporta el texto no tiene formato libresco, por lo tanto, en esta clase de productos estéticos, la palabra libro es una metáfora que substituye a otro objeto, quizás inexistente en la realidad cotidiana o impensable como objeto poético. Por el contrario, el libro-almanaque siempre tiene un formato libresco, aunque en ocasiones apela la participación directa del lector al sugerirle recortar una parte del texto “delimitada” por una línea punteada, como el caso de la “poesía permutante” de *Último round*, donde no obstante la inusual invitación de los autores, el vehículo material de transmisión textual sigue siendo el libro con los formatos que ya mencionamos.

No puede decirse que *La vuelta al día* y *Último round* encajan completamente en las definiciones de los tres términos, *libros de artista*, *libros-objetos* u *otros libros*, a pesar de que tienen muchas características en común. Los autores encubrieron deliberadamente el complejo carácter intelectual de los libros, para ofrecer al lector una propuesta de lectura diferente, que lo obligara a desarmar el artefacto artístico sin sospechar –o hasta ignorando– su grado de complejidad. Cortázar y Silva designaron a sus obras *libros-almanaque*, suplantando el conocimiento de la cultura estética y literaria por el conocimiento de la cultura popular, así, aunque la composición mantiene un constante diálogo con sus parientes cercanos, se distancia de ellos por su aparente desparpajo de artículo de masas, ligero y accesible, aparentemente decodificable para todo público.

1.4. *La vuelta al día* y *Último round*: las dos ediciones

Se produjeron contadas ediciones posteriores a 1967 y 1969 antes de que el costo de producción de los originales y la dificultad por adquirirlos (aunado a la búsqueda de una comercialización más inmediata), llevó al editor a planear una edición nueva, de bolsillo. Esta nueva “versión” de los libros de Cortázar y Silva se opuso básicamente a su antecesora al modificar un aspecto material evidente y crucial: el formato. Por lo tanto, la transformación de la edición original a la de bolsillo necesariamente significó excluir componentes artísticos que generaban distintos efectos estéticos, en aras de respetar al máximo la obra de Cortázar al colocarla en espacios más reducidos y sin sus correspondientes gráficos.

La vuelta al día en ochenta mundos tuvo cinco ediciones en formato de 20 x 24, la primera en México en diciembre de 1967, tres posteriores en Argentina (abril, junio y octubre de 1968), y la quinta nuevamente en México, en septiembre de 1969. La primera edición de bolsillo ocurrió en diciembre de 1970 (en Madrid). A su vez, *Último round* tuvo dos en formato de 16 x 25, la primera de octubre del 1969 y otra en abril de 1970; la tercera edición, primera de bolsillo, fue de diciembre de 1972. Aunque las alteraciones saltan a la vista, es importante destacar la ausencia del trabajo de diseño de Julio Silva en la edición de bolsillo de *Último round*;⁶³ así, se prescindió de la visión artística de uno de los miembros del proyecto. En la entrevista realizada por Lourdes Dávila a Julio Silva, la autora cuestionó al artista gráfico la supresión de algunas imágenes comparándola con la reproducción completa e inalterada de los textos de Cortázar en las versiones de bolsillo:

- ... En la primera edición (de VDOM), hay un cierto número de leyendas y un cierto número de imágenes que luego en las ediciones posteriores no se utilizan. Un poco... me hace pensar en el problema del ornamento y la ilustración, nuevamente, hasta qué punto se puede decir, bueno, estás imágenes son suprimibles, pero los textos no.

- No, eso ya son comodidades de editor. ¿Eh? Hay iconoclastas.

- Pero en ningún momento ustedes pensaron que las imágenes eran ornamentos suprimibles.

- Para ellos sí, para el editor todo lo que no es, no corresponde, una cantidad determinada de páginas o una cantidad determinada de signos, es superfluo. Es decir, no es un problema que me concierne. Es como, si tu hacer un film, la censura, para que llegue a dos horas o una hora cincuenta y cinco, no sé cuánto se necesita, para remediar se corta la imagen. Bueno, el pobre director de la película tiene que soportarlo, porque ya no es más su propiedad. No es mi propiedad el libro, si tienen que optar a suprimir o a poner, ya no es mi problema. Pero hay un testigo anterior que fue así. Lo que se llama versión original, y versión amputada. Eso existe también en tantas otras cosas.⁶⁴

⁶³ Señaló Julio Silva en entrevistas y cartas su participación en la edición de bolsillo: “La correspondencia entre Cortázar y Silva establece que ambos trabajaron de cerca en la organización y edición de las ediciones de bolsillo realizadas posteriormente en español con el propósito de aumentar el acceso del libro a los lectores y disminuir su precio. Sin embargo, en la entrevista realizada en 1993, Silva expresó su desagrado al no ser consultado con respecto al formato y a la composición de las ediciones en francés y en inglés”. Dávila, p.166. Sin embargo, al final de la edición de bolsillo de *Último round* apareció la siguiente leyenda: “La portada y el diseño de la edición son de Virginia Silva”, mientras que en la edición de *La vuelta al día* se señala como el autor de la diagramación a Julio Silva.

⁶⁴ Dávila, p.153

Es necesario, entonces, hacer una revisión cuidadosa de los elementos excluidos en la versión de bolsillo, para descubrir hasta donde podemos hablar de una “versión original” y otra “amputada” según palabras de Silva, y de que manera aún lo que se mantuvo intacto en la edición popular sufrió repercusiones originadas por su nueva distribución o a la eliminación del componente gráfico que en diversas ocasiones cumplió la función ilustrativa.

1.4.1. Cambios en la edición popular. Alteraciones en la transformación al formato de bolsillo

Aunque podemos afirmar con certeza que la mayor parte de los cambios fueron supresiones, aclaramos que existe toda clase de variantes, algunas muy notorias y fundamentales para explicar los propósitos de Silva y Cortázar, y otras menores y poco significativas por sí mismas, pero que en conjunto también nos permiten concluir acerca de la trascendencia de algunos componentes del 67 y 69 y su carácter prescindible en el 70 y 72. Para efectos de sistematizar dichas transformaciones y observarlas como fenómenos conjuntos y no como elementos dispersos los agruparemos en cuatro tipos: 1) Cambios en la distribución espacial, 2) cambios gráficos y tipográficos, 3) exclusión de grabados y 4) exclusión de palabras o citas.

1) Cambios en la distribución espacial

De entrada, el cambio de formato alteró profundamente la distribución espacial de los signos gráficos y tipográficos que en la edición de bolsillo se estructuraron de distinta manera. Las consecuencias parecieron inocuas en un principio, sin embargo, la reducción del tamaño del libro afectó gravemente los espacios que jugaron un papel crucial en la edición original, pues la mayoría de las veces la búsqueda de la economía espacial concluyó en la excesiva acumulación de elementos en la edición de bolsillo.

En la edición de *La vuelta al día en ochenta mundos* del 67 la columna de texto se alineó a la derecha de la página y en la siguiente página otra columna se alineaba a la izquierda, así durante la lectura se creaba una columna en blanco donde el diseñador puso

distintos elementos, tanto de carácter verbal como visual. A este efecto le hemos denominado “libro apostillado” en el apartado 1.1.1. Una gran mayoría de imágenes está colocada en este espacio, porque cuando se da una importancia ilustrativa superior a cierto contenido gráfico se utiliza una página completa;⁶⁵ por su parte, los señalamientos verbales, son títulos de autores y libros que Cortázar citó constantemente y no se colocan tradicionalmente a nota de pie de página, sino al mismo nivel donde cerró la cita ocupando el espacio en blanco. De igual forma, se coloca ahí la referencia de origen de los numerosos grabados de *La vuelta al mundo en ochenta días*, así como el nombre de los personajes reproducidos y, en algunos casos, también se citó fragmentos de otras obras con tipografía distinta para diferenciarlos del discurso cortazariano.

En la edición de bolsillo este diseño se destruyó casi por completo. Aunque en su mayoría se mantuvo la tipografía que resaltaba los títulos o los textos, la alineación de los textos e imágenes en una misma columna arruinó el efecto de la columna central en blanco que creó Silva en el 67, la amplitud de la versión original propiciaba la interacción entre notas, imágenes y títulos, de manera que al desaparecer la propuesta original de juego y amplitud en la edición del 70 la lectura se volvió monótona y rígida.⁶⁶

La edición de bolsillo de *Último round* también violentó el orden espacial de la versión original, la propuesta de leer el libro en dos niveles “Primer piso” y “Planta baja” desapareció en el 72 cuando se fracturó en dos tomos que no permitían la lectura simultánea propuesta por los autores en el 69. Curiosamente, a diferencia de *La vuelta al día* donde sólo existe una columna dentro de la misma página, en *Último round* se utilizan dos columnas, incluso en ambos “pisos”, de manera que si en *La vuelta al día* se buscaba la unificación de un solo marco espacial, en *Último round* no se elaboró un marco determinado, sino un formato de columnas que propiciara un desplazamiento constante por la página.

⁶⁵ Esta distribución de las imágenes permitió descifrar el orden y la importancia de los temas que representan. Por ejemplo, en la edición original, la primera página del libro es ocupada por versos de Neruda y Aragón y la imagen de Passepartout; en la segunda página en la que se encuentra la “introducción” de Cortázar está presente Phileas Fogg, ambas figuras están acompañadas de la frase introductoria de Cortázar: “A mi tocayo le debo el título de este libro y a Lester Young la libertad de alterarlo sin ofender la saga planetaria de Phileas Fogg”, por lo tanto, la presencia de los personajes de *La vuelta al mundo en ochenta días* marca la constante importancia Julio Verne no sólo en el título sino también en el corpus iconográfico.

⁶⁶ Es el caso de las imágenes de Passepartout y Phileas Fogg que en la edición de bolsillo al colocarse separadas pierden su efecto de confrontación. Asimismo, producto de este nuevo orden, los poemas citados son menos articulables con la imagen y la prosa (v. ed. 67 pp.7-8, ed. 70 pp.5-8).

El “Primer piso” y la “Planta baja” de *Último round* no se convirtieron respectivamente en tomo I y II de la edición de bolsillo; en realidad, los distintos tomos de la edición del 72 están conformados por textos e imágenes de ambos “pisos”. Por otro lado, como el formato de los “pisos” del 69 no es del mismo tamaño, la edición del 72 rompe con la perspectiva del diseño que provocaba su antecesor, y dicha ruptura no sólo se crea por el efecto físico del contacto con el tamaño dispar de las páginas de *Último round*, sino por la diferencia del tamaño de la tipografía (menor, evidentemente, en la planta baja) que visualmente plantea su independencia respecto al otro.

Otro cambio significativo fue reubicar el texto “Poesía permutante” donde Cortázar estableció las reglas de una poesía “móvil”, susceptible de ser “rediseñada” por el lector, invitado a recortar por la línea punteada un conjunto de versos reagrupables de acuerdo a su voluntad. “Poesía permutante”, “Homenaje a Alain Resnais”, “Viaje infinito” y “Homenaje a Mallarmé” se localizan en diferentes partes de la Planta baja, y aunque el autor establece una relación de aparente jerarquía con la parte superior, el Primer piso, la “poesía permutante” establece otras conexiones con otros textos visuales o verbales, ese efecto desapareció por completo en la edición de bolsillo. Por su característica de “pre-recortado”, los cuatro textos se encuentran refundidos al final del tomo I, al enviarlos hasta el final su presencia parece prescindible y de menor valía, aislados de los componentes verbales y visuales que generaban una gran riqueza plástica en la edición original.

2) Cambios tipográficos y gráficos

En *La vuelta al día en ochenta mundos* hay un cambio perceptible aunque menor en la tipografía, ya que mientras en la edición del 67 se utilizó para los nombres de las ilustraciones letras versales, en la del 70 no se cuidó ese detalle, empleándose mayúsculas comunes.⁶⁷ La tipografía de los títulos de los textos se conservó igual, pero no sucedió así con los títulos de obras citadas que inicialmente estaban en cursivas y se convirtieron en negritas en el 70.

⁶⁷ v. ed. 67 pp. 8-9, ed. p. 6-8.

En *Último round* se localiza un cambio en el índice del “Primer piso” pues algunos títulos se encuentran en cursivas y en la edición del 72 no se hace ninguna distinción y se utiliza una misma tipografía para todos los títulos.⁶⁸

En el primer texto de *La vuelta al día* titulado “Así se empieza” se utiliza un signo gráfico, un minúsculo teléfono antiguo que se encuentra al final de las citas. Ese signo remite a la referencia de la cita y se coloca en la misma línea aunque no en la misma columna. En el caso de la edición de bolsillo, el teléfono fue sustituido por una manita que apunta hacia la dirección de la cita para cerrarla; la mano se reproduce, en sentido contrario al final de la página (como una nota a pie de página tradicional) para indicar la referencia.

Es fácil de localizar otro elemento gráfico afectado en las transformaciones: el cambio de color en numerosos grabados. En la reproducción de ilustraciones de *La vuelta al mundo en ochenta días* de la edición del 67 encontramos que el dibujo está hecho a base de líneas negras, pero el fondo es de color llamativo, predominantemente naranja y verde.⁶⁹ Como en la edición de bolsillo todas las ilustraciones están en blanco y negro, aunque se destacó las imágenes que fueron importantes en la primera (puesto que sobresalían), se confunden con el resto. En el caso de *Último round* también encontramos algunos cambios en el uso del color pero de menor importancia,⁷⁰ y la modificación de algunos elementos gráficos no puede considerarse una constante sino como presencia de elementos aislados.⁷¹ Como otros cambios gráficos debe considerarse también la ausencia de algunos dibujos en la segunda edición, tal como el de la página 178 de *La vuelta al día* (67).

⁶⁸ Ejemplos: “Sobremesa”, “Casi nadie va a sacarlo de sus casillas” o “Álbum con fotos”, aunque la lista es extensa, v. ed. 69 p. 6 “Primer piso”, ed. 72 p. 7.

⁶⁹ En orden de aparición: grabado de *Alrededor de la luna* ed. 67 p. 61 naranja en el original, grabado “Sí. Señor Fogg! ¡Apuesto cuatro mil libras!” de *La vuelta al día en ochenta mundos* ed. 67 p. 74 verde en el original, grabado de *Los hijos del capitán Grant* ed. 67 p. 107 verde en el original, grabado “Paisaje submarino de la Isla Crespo” de *Veinte mil leguas de viaje submarino* ed. 67 p. 126 azul en el original, Grabado de brujas en la hoguera (su reproducción completa permite distinguir a las brujas y las personas que los rodean a diferencia de la edición del 70 que reduce la imagen a casi solo una bruja y corta la escena de la condena en la hoguera) ed. 67 p. 156 naranja en el original, grabado “El monumento se derrumbó como un castillo de naipes...” de *La vuelta al mundo en ochenta días*, ed. 67 p. 202 verde en el original.

⁷⁰ Por ejemplo, se colocó en negro la silueta de los caballos en la edición del 70, mientras que en la primera edición se puso en blanco. (v. Planta alta, p. 27 ed. 69).

⁷¹ Como consecuencia de la estrechez del nuevo formato, algunas imágenes de *Último round* tuvieron que ser reducidas o fragmentadas, esto dio por resultado que algunas imágenes que se apreciaban de forma inmediata en la primera edición perdieran algunos elementos al ser recortadas para la nueva edición. Es el caso de la reproducción parcial de las máquinas segadoras (Planta Baja, p. 21 ed. 69), la eliminación del hombre en la jaula en la edición del 72 (Planta baja, p. 27 ed. 69), la imagen recortada del hombre-tijera (Planta baja, p. 79 ed. 69).

3) Exclusión de grabados

La exclusión de grabados representó en la edición de bolsillo de *La vuelta al día* una profunda reestructuración y la pérdida de elementos visuales de gran importancia para la identidad estética e intelectual del libro. La mayor parte de grabados suprimidos pertenecen al homenaje a Julio Verne, pero en otros casos también se eliminó otros grabados que homenajeaban a otros autores gráficos. Sin éstos, *La vuelta al día* no sólo pierde una buena parte de su atractivo visual, sino una serie de significados establecidos con los escritos de Cortázar.

Entre los grabados eliminados que originalmente ocuparon una página completa están: 1) “Los hijos del capitán Grant” (p. 16 ed. 67, color verde azulado), 2) el hombre medieval con espada en el castillo (p. 47 ed. 67 color naranja), 3) *Le serpent-tigre* de Wölfli (p. 48 ed. 67, blanco y negro), 4) grabado medieval (p. 154. ed. 67, blanco y negro) y 5) los forros en blanco y negro que constituyen un elemento limítrofe entre el exterior e interior.⁷² Las imágenes omitidas que ocuparon parcialmente la página: 1) un boxeador, la imagen pertenece a un texto de Cortázar titulado “El noble arte” (p. 72 ed. 67 blanco y negro), 2) la portada de un informe del ministerio de justicia titulado *La desaparición de menores en Venezuela*, de donde probablemente Cortázar extrajo el texto citado (p. 104 ed. 67, en color y aspecto de libro viejo), 3) grabado de Dios y la creación, que acompaña al poema de Cortázar “Podemos vivir sin el pajarito mandón” (p. 180 ed. 67, blanco y negro).

Con respecto a *Último round* también hubo distintos cambios que alteraron la estructura visual de la segunda edición. El caso más claro es la imagen de Cortázar en el inicio del libro (p. 13 ed. 69, p. 5 ed. 72). En la primera edición estaba el rostro de Cortázar fragmentado en círculos que fueron desplazados de su lugar original distorsionando el rostro de Cortázar y creando un efecto de movimiento. Tal distorsión sólo afectaba el rostro, ya que el resto de su cuerpo (que ocupaba el Primer piso y la Planta baja) se mantuvo inalterable; el edición del 72 sólo se reproduce el rostro revolucionado de Cortázar y se excluye su cuerpo que en la primera edición servía de contraste con el rostro deformado.

⁷² La página que cierra el libro y que reproduciremos en el siguiente apartado (v. fig. 1).

Aunque en *Último round* no se omitió grabados que violentaran su estructura como en *La vuelta al día*, sí se prescindió de pequeñas imágenes que ilustraban al texto cortazariano. En principio, fue eliminada la imagen conclusiva del boxeador dentro de una secuencia boxística (Planta baja, p. 14 ed. 69); luego, el barco que introduce el texto “El tesoro de la juventud” (Planta baja, p. 22 ed. 69); en tercer lugar, la bicicleta que también era parte del texto anterior; en cuarto, la caricatura del hombre de cuerda; en quinto, una niña bajando las escaleras (Primer piso, p. 85 ed. 69); en sexto, la imagen de las piedras que asemejan las formas del cuerpo femenino e ilustra el texto “Tu más profunda piel” (Primer piso, p. 94 ed. 69); en séptimo, la mujer en un círculo (Planta baja, p. 143 ed. 69).

4) Exclusión de palabras o citas

Como un caso de exclusión significativa en este apartado debe tomarse en cuenta la omisión de una cita en inglés de *La vuelta al día en ochenta mundos* que se encuentra ilustrando al texto “Para una apología de bolsillo” y está ubicada abajo del anuncio comercial de la loción para después de afeitarse de *Old Spice*:

“Any bulding I design
will have beauty and
function, but always
with the human touch...
that’s a must.”

“The gin I buy is
London Dry. Gordon’s.
It’s always brisk,
dry and smooth...
To me, Gordon’s is a must.” (sic.)⁷³

La exclusión más compleja de todas las citadas con anterioridad es la de una página íntegra de *Les enfants du capitain Grant* que en la primera edición de *La vuelta al día en ochenta mundos* se reproduce tal y como en su edición original francesa, incluyendo un grabado alusivo. Aunque es constante la presencia de esta obra a lo largo del libro de

⁷³ p. 38 ed. 67

Cortázar y Silva en ningún otro momento se reprodujo con tal fidelidad un fragmento de obra literaria tan extenso, cuya inclusión no fue considerada ni siquiera de manera parcial para la segunda edición (p. 170 ed. 67).

En *Último round* localizamos algunos cambios en torno al tema de la poesía ubicada en la “Planta baja”, que se enmarca entre líneas con el objeto de ser recortada y colocada en un orden distinto. Una primera variación se localiza en el índice de la primera edición en donde puede leerse “Poesía permutante: Homenaje a Alain Resnais”, mientras que en la edición del 72 en el índice se separa la “Poesía permutante” del “Homenaje a Alain Resnais” (p. 8 ed. 69, p. 7 ed. 72). Otra variante fue excluir una aclaración de Cortázar respecto al tema: en la página 69 de la edición del 69, cuando se concluye el texto “Poesía permutante”, se añade: “Los ensayos de poesía permutante están en las páginas 165, 184 y 195, planta baja”, indicación que no existe en el 72. Por último, en la primera edición, sobre el recuadro del “Homenaje a Mallarmé” se colocó la leyenda POESIA PERMUTANTE, señalamiento omitido en la segunda (p. 195 ed. 69, p. 289 ed. 72).

1.4.2. Libro almanaque vs libro de bolsillo: edición de colección y de bolsillo.

Conclusiones

Después de revisar los cambios experimentados por *La vuelta al día* y *Último round* concluimos que el proyecto estético que les dio vida en sus ediciones originales se alteró al grado de destruirlo y volverlo casi inexistente en el 70 y 72. La introducción de este capítulo señaló las influencias del libro de artista, el libro-objeto, el otro libro y el libro-almanaque, cuyas propuestas no fueron incorporadas a las ediciones de bolsillo. Al excluir numerosas imágenes que representaron una gran parte del atractivo se derivó en la monotonía de la edición económica, gráficamente plana en comparación con las primeras ediciones. Con respecto a la concepción artística del libro-almanaque, quedó arruinada desde la idea inicial del formato, cuya planeación original fue muy cuidadosa.

En *La vuelta al día* se alteró el presupuesto original al omitir grabados de distintos autores que establecían una relación intelectual y simbólica, y al desaparecer la oportunidad de comparar el libro con los almanaques tradicionales asociándolos con el colorido, la distribución tipográfica desahogada, e incluso con las portadas, contraportadas y forros,

elementos mucho más seductores en la primera edición, que se volvieron abigarrados y perdieron el efecto estético de la “movilidad” visual. En *Último round* se destruyó la lectura simultánea de los dos “pisos” que originaba una cifra indefinida de posibles combinaciones y, en consecuencia, de múltiples significados derivados de estos encuentros circunstanciales entre contenido visual y verbal del Primer piso y la Planta baja. En la edición de bolsillo, al conjuntar en el mismo libro ambos pisos, desapareció la jerarquía de formatos y, por lo tanto, la jerarquía tipográfica y gráfica. Si bien es cierto que el diseño de la portada se mantuvo casi inalterado, como el formato se redujo casi a una tercera parte del original, esto obligó a colocar algunos textos verticalmente, alterando su posición original que exigía una lectura horizontal.⁷⁴ Lourdes Dávila señala, con respecto a estas conclusiones, la importancia del formato original:

Las ediciones posteriores parecen declarar el carácter prescindible u ornamental de los textos y las imágenes. Las pruebas físicas llevan a asumir que el mismo autor de los libros no consideró necesario respetar su integridad verbal, visual y física. Si se supone que aceptó el cambio radical de las ediciones en español y que supervisó y aceptó la edición en francés, es necesario analizar el cambio de significación que implica la enorme alteración del formato y la manera en la cual esta trasgresión afecta por completo la recepción que efectúan los lectores.⁷⁵

En la noción de “almanaque” estaba implícita la idea de amplitud que generosamente permitiera la visibilidad y el reconocimiento del texto y la imagen, y provocara una secuencialidad entre las imágenes fácilmente identificable gracias a su colorido; la versión de bolsillo sacrificó todas las posibilidades del libro almanaque en aras de su practicidad y bajo costo. Para concluir este apartado reproduciremos la primera y última página de *La vuelta al día en ochenta mundos* de 1967, que tuvieron la función de “forro” al cubrir la cara interna de la portada y contraportada; también ahí están algunos de los elementos gráficos incluidos en el libro. Esta última página nos deja ver, al igual que las páginas introductorias, el carácter lúdico de las imágenes y la importancia que el diseño gráfico tuvo para la primera edición; así como la variedad de temas que agrupa y la irreverencia visual propiciada por la cohabitación de elementos provenientes de distintas

⁷⁴ Es el caso de los poemas “Noticias del mes de Mayo”, v. pp. 88-89 ed. 72.

⁷⁵ Dávila, pp.80-81

Sin embargo, en el marco del coloquio “Julio Cortázar revisitado: nuevas lecturas”, celebrado en Guadalajara en febrero del 2004 se presentó el primer tomo de las *Obras Completas de Julio Cortázar* (Círculo de Lectores/ Galaxia Gutemberg de Barcelona), edición de Gladis y Saúl Yurkievich. Esta colección publicó *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round* sin el componente visual ni la participación gráfica de Julio Silva, lo que significa anular el proyecto estético y editorial que nos ocupa en esta tesis. Si bien la edición de bolsillo, con todos sus inconvenientes, permitió el conocimiento parcial del trabajo mancomunado de Silva y Cortázar, una edición con estas características es una grave descontextualización del sistema que articula los elementos extra e intratextuales de la obra de Cortázar. Al respecto, Julio Silva declaró a Jean Andreu, refiriéndose a las segundas vueltas o segundas ediciones, y en especial a la edición de estas *Obras Completas de Julio Cortázar*: “¿Sabéis que va a salir todo esto? Pero en otro tipo de edición, en las *Obras Completas* del Círculo [de Gutemberg]. Va a salir, pero no sé de qué manera, no tengo noticias, pero va a salir. Y si sale sin imágenes, el texto es válido sin imágenes, no se preocupen, no hay que acusar de iconoclastas a todos los editores. Si quieren publicarlo con imágenes se puede y si quieren no publicarlo con imágenes vale lo mismo. Lo que vale ahí es el texto”.

1.5. ¿Obra abierta u obra en movimiento? Escritura, articulación, edición

Al margen de la gran importancia de la nomenclatura referida hasta aquí para designar *La vuelta al día* y *Último round*, momentáneamente recurrimos a dos términos más, *obra abierta* y *obra en movimiento*, definidos por Umberto Eco en el libro de título homónimo publicado en junio de 1962, apenas cinco años antes que *La vuelta al día*. En este conjunto de ensayos el autor consideró la obra abierta como una de las estructuras comunes perceptibles en el arte contemporáneo y lo formuló como un “modelo hipotético” o “categoría explicativa” capaz de revelar las distintas poéticas surgidas principalmente en el siglo XX. Esta noción de obra abierta nos permite percibir el sistema que opera en nuestros dos modelos de acuerdo con la estructura sugerida e implícita en su comportamiento en

contacto y contraste con otros ejercicios textuales.⁷⁶ Umberto Eco confirma acerca de la obra abierta como categoría:

En un sentido más empírico, diremos que se trata de una categoría explicativa elaborada para ejemplificar una tendencia de las varias poéticas. Por lo tanto, ya que se trata de una tendencia operativa, podrá detectarse de diferentes maneras, incorporada a múltiples contextos ideológicos, realizada de un modo mas o menos explícito, hasta el punto de que, para hacerla explícita, se ha hecho necesario congelarla en una abstracción que, como tal, no existe en ninguna parte bajo la forma concreta. Dicha abstracción es precisamente *el modelo de la obra abierta*. Al decir “modelo” damos ya a entender una línea de argumentación y una decisión metodológica. Recogiendo una respuesta de Lévi-Strauss a Gurvithc, diremos que no se hace referencia a un modelo a no ser en la medida que pueda ser maniobrado: es un procedimiento artesanal y operatorio. Se elabora un modelo para indicar una *forma común* a diversos fenómenos. El hecho de que se piense en la obra abierta como en un modelo significa que se ha considerado la posibilidad de identificar en diferentes maneras de operar una tendencia operativa común: la tendencia a producir obras que, desde el punto de vista de la relación de consumo, presentasen semejanzas estructurales.⁷⁷

Al atentar contra la idea clásica de una reunión predeterminada de ensayos, cuentos o poemas, y proponer una diversidad pluritextual que hace más subversiva y categórica su naturaleza de anti-compilación o de antología armónica, *La vuelta al día* y *Último round* no sólo generan múltiples oportunidades de lectura sino de interpretación crítica. Ambos libros son entonces una suerte de constelación de significaciones inconexas, y al carecer de un manual o instructivo que nos oriente, nos crea el efecto de estar frente lo “inacabado” u “obra inconclusa” que aparentemente no es manipulada por el autor.⁷⁸

⁷⁶ Una apreciación pertinente de Eco que retomaremos aquí es señalar que designar un producto estético como obra abierta o cerrada no implica realizar una “valorización” estética basada en el grado de apertura de una obra específica, pues a pesar de que sea parcialmente “abierta” o “cerrada” se juzga con los mismos cánones artísticos cimentados al recurrir a distintos recursos intrínsecos del género y de los cánones del momento. Esta distinción puede ser de utilidad para comprender que la apertura de *La vuelta al día* y *Último round* hace diferente a estos libros del conjunto general de la obra cortazariana, pero no es a través de esta cualidad especial sobre la que debe fundarse exclusivamente una apreciación crítico-literaria.

⁷⁷ Eco, Umberto. *Obra abierta*, p. 38

⁷⁸ “Obra abierta como proposición de un ‘campo’ de posibilidades interpretativas, como configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación, de modo que el usuario se vea inducido a una serie de ‘lecturas’ siempre variables; estructura, por último, como ‘constelación’ de elementos que se prestan a varias relaciones recíprocas. En tal sentido, lo informal en pintura se vincula a las estructuras musicales abiertas de la música postweberniana y a la poesía ‘novísima’ que de informal ha aceptado ya, por admisión de sus representantes, la definición”. Eco, p. 194

Cortázar nos introduce en *La vuelta al día* con el texto titulado “Así se empieza” donde formula los principales objetivos y aspiraciones estéticas del libro. La introducción visual corre a cargo de Passepartout, protagonista de *La vuelta al mundo en ochenta días*, reproducido en la primera página de ambas ediciones, y tal y como su nombre lo señala es el dueño de todas las llaves, es capaz de abrir todas las puertas y develar todos los caminos de la lectura;⁷⁹ el personaje también alude al principal núcleo temático visual de *La vuelta al día*: el viaje. En este sentido, el grado de subversión se intensifica en *Último round*, donde ocurre un suceso sorpresivo: Cortázar nos abandona omitiendo la introducción e ignorantes de sus expectativas. El efecto de lo inacabado, de estar en construcción al momento de la lectura, se intensifica a través de los recursos mencionados por Yurkievich en *La movediza modernidad*:

El poema se vuelve palimpsesto pleno de sobresaltos, la escritura se agita y se fisura, todo perfilamiento es quebrado por los ritmos frenéticos, el decurso jadeante está impelido por una violencia sincopada, por una exasperación que no tolera detenimientos, que impide toda conclusión retórica, que somete la obra de arte a perpetuo inacabamiento. La estética de lo inacabado prima tanto en el orden plástico como en el literario. Lo que ocurre en la pintura es extensible a la poesía. Bordes mordidos, líneas rotas, planos quebrados, interpenetrables, los límites lineales no coinciden con las zonas de color, los objetos se liberan de su peso y levitan en un espacio que es campo de fuerzas en pugna, de energías desencadenada.⁸⁰

El surgimiento del segundo término, *obra en movimiento*, se asocia con la práctica de los ejercicios visuales y su combinación con los verbales, como el montaje, el collage o el performance, recursos que provocan la sensación de lo inacabado en algunas obras del arte contemporáneo, y generan el artificio de la movilidad, creada con recursos técnicos inherentes a la materialidad física de la obra o a través de la experimentación de la estructura interna. Al respecto, el ejemplo de *Último round* es representativo del efecto de “movilidad” a través de la división de sus “pisos” pues permiten que los juegos de

⁷⁹ De acuerdo con el *Diccionario de la Lengua Española* passepartout proviene del francés y describe a “una orla de cartón, tela u otro material que se pone entre un dibujo, fotografía, etc., y su marco”. Pero passepartout también significa picaporte, lo cual establece un juego de palabras que lo asocian con puertas, llaves y viajes. Como Passepartout en la novela de Verne es un asistente, es asociado con quien resguarda las llaves y recibe a los invitados, de ahí la metáfora utilizada en *La vuelta al día* al relacionarlo con el dueño de las llaves, el portero y guía que nos recibe para conducirnos a través del libro.

⁸⁰ Yurkievich, p. 55

desplazamiento no sean sólo una metáfora, sino un verdadero acto concreto donde el lector coordina ambos pisos manipulando su combinación estética personal. Sin embargo, debemos aclarar que en diferentes momentos de la misma obra, a veces se manifiesta más clara esta sensación de movilidad, dependiendo del efecto estético previo sugerido o expuesto abiertamente. Ambos acontecimientos ocurren en la lectura de *La vuelta al día*, donde la sensación de movilidad está implícita en la idea del viaje, del traslado de una cultura a otra, e incluso del pasado al presente, pero físicamente no se encuentra representada como una acción.⁸¹

En cambio, podemos recurrir como ejemplo al poema “la hoguera donde arde una” donde no sólo existe una correlación y coexistencia de significados entre el discurso verbal y visual, sino donde son los recursos físicos, como la disposición de los elementos gráficos y tipográficos en las páginas ubicados de una manera especial, los que crean esta convivencia y generan una idea de movilidad y una percepción de lo inconcluso. En este caso, la obra “inacabada” es el poema de Cortázar, así, somos obligados a realizar el ejercicio de hacer explícitas verbalmente las partes del poema que han sido eliminadas. El lector se queda “al borde” simbólico y tipográfico del verso y lo concluye para poder establecer una relación lógica y poética con el verso consecuente. Cuando la lectura concluya, el poema será en una misma proporción obra del lector y del autor simultáneamente.

El artificio de la movilidad es explícito en algunas partes de *Último round*, como en el caso de “La muñeca rota”, donde incluso podemos hablar de una “secuencialidad narrativa” construida a través de repetir una imagen que cobra “movimiento” al grado que, como si se tratara de un efecto cinematográfico, el conjunto de las secuencias fotográficas construyen una historia en la Planta baja –que corre independientemente del texto verbal en el Primer piso. Aún más evidente es el ejemplo de “El viaje”, título que designa un cuento del Primer piso, así como a un conjunto de imágenes de la Planta Baja; a diferencia del caso anterior, la composición de las imágenes es más simple, sólo se muestran tres elementos: el páramo, un árbol y el horizonte. La imagen se repite en las siguientes páginas, pero el único elemento que “cambia” de lugar es el árbol, generando el efecto de que nosotros, como protagonistas de ese viaje, somos los que nos movemos. En la última página el árbol

⁸¹ Este análisis se hará en el apartado 2.1.1. El viaje.

desaparece, y suponemos que transcurrió esta parte de nuestro traslado que concluye sincrónicamente con el viaje literario de la Planta alta. Esta parte de articulación visual y verbal encaja literalmente en el concepto de obra en movimiento, pero tiene derivaciones simbólicas que analizaremos más adelante.⁸²

Estas características son advertidas por Eco cuando sugiere el término *obra en movimiento* u *obra por acabar*. Estos fenómenos se presentan cuando los autores sugieren a sus receptores concluir su obra, aunque esta “participación” se realice de acuerdo con la estructura que él propuso, para generar los efectos ya previstos, con la intensidad que ha calculado. Esta aclaración nos permite entender que no se niega la existencia de un sistema articulatorio de la obra, sino un prediseño del texto que prevé un margen de espontaneidad e intervención libre del “reconstructor” de la obra, pero donde el autor controla la mayor parte de esos efectos: “La *obra en movimiento*, en suma, es posibilidad de una multiplicidad de intervenciones personales, pero no una invitación amorfa a la intervención indiscriminada: es la invitación no necesaria ni unívoca a la intervención orientada, a insertarnos libremente en un mundo que, sin embargo, es siempre el deseado por el autor”.⁸³

La noción estética de obra en movimiento está sustentada en la poética del *Livre* de Mallarmé, material compuesto de diversas páginas sueltas que permitió a través de unos elementos móviles, que el poeta-lector pudiera aspirar a un número muy elevado de combinaciones, vagamente orientado por el autor. Esta forma de desarticular para consecuentemente “reintegrar” todos los elementos, o la mayoría de sus partes, es muy perceptible en la propuesta de la mayoría de los libros de artista. Supongamos la existencia de un libro de artista que consiste en una caja de puros en las que se reúnen cartas, estampillas, poemas y recetas de cocina con una sutil indicación de su autor de rediseñar la obra; la sugerencia de obra en movimiento nos da la idea una constante no conclusión y de una necesidad de rehacer la obra de acuerdo a la necesidad de cada individuo en un momento determinado.

⁸² v. “La muñeca rota” pp. 104-111, “El viaje” pp. 128-136, ed. 69.

⁸³ Eco, p. 96

Se trata del *Livre* de Mallarmé, la obra colosal y toral, la Obra por excelencia que debía constituir para el poeta no sólo el fin último de la propia actividad, sino el fin mismo del mundo (*Le monde existe pour aboutir a un livre*). Mallarmé no llevó a término esta obra, no obstante haber trabajado en ella toda la vida [...] El *Livre* debía ser un monumento móvil y no sólo en el sentido de que era móvil y “abierto” una composición como el *Coup de dés*, donde la gramática, sintaxis y disposición tipográfica del texto introducían una poliforme pluralidad de elementos en una relación no determinada.⁸⁴

Cabe aclarar, para concluir este apartado, la importancia de delimitar la palabra “apertura” que nos resuelve dos conflictos. El primero se refiere al grado de apertura que tienen productos verbales como los diccionarios o las enciclopedias, capaces de generar una cantidad indeterminada de combinaciones por sus múltiples elementos. Estos materiales, sin embargo, no son obras, carecen de un sistema que las articule como material estético en “reconstrucción”. El segundo problema se refiere a considerar *La vuelta al día* y *Último round* como *libros-almanaques*. Los almanaques, por sí mismos, aunque podrían tener múltiples combinaciones no son susceptibles del ejercicio estético del receptor; sin embargo, los libros-almanaque, al utilizar el concepto editorial y físico de los almanaques y reinventar este género en un producto con aspiraciones literarias y estéticas, establece una estructura novedosa que funciona de acuerdo a un sistema *simulado* de origen popular tradicional, el almanaque, y un sistema intelectual *soslayado*: “La *apertura* y el dinamismo de una obra consisten, en cambio, en hacerse disponibles a diversas integraciones, concretos complementos productivos, canalizándolos a priori en el juego de una vitalidad estructural que la obra posee aunque no esté acabada y que resulta válida aun en vista de resultados diferentes y múltiples”.⁸⁵

1.5.1. La obra, el público y el crédito de sus autores

La realización del proyecto de los libros de Cortázar y Silva, como ya lo hemos sugerido, modificó de cierta manera el concepto de figuras preestablecidas por la tradición literaria y editorial, cuyas funciones están prácticamente deslindadas en nuestro siglo: editor, autor y

⁸⁴ Eco, p. 86

⁸⁵ Eco, p. 97

escritor. Sobre todo, porque aunque ambos intervinieron en el mismo grado, su crédito de autoría no fue apreciado de la misma forma por el público receptor inmediato, y la participación de Silva fue casi olvidada por el público posterior que adquirió las ediciones de bolsillo. La idea de colocar el nombre de Cortázar como el autor principal de los dos libros obedeció a una estrategia de mercado editorial muy clara; el nombre del escritor era ya muy reconocido en la época y pudo garantizar un número de ventas aceptable. En ambas ediciones, observamos que el nombre de Julio Silva no como autor sino como colaborador en el trabajo de diseño se encuentra en el colofón, lo cual anuncia su trabajo pero no determina claramente cuál es su función dentro del libro.

En cuanto reflexionamos un poco más sobre la participación del mismo Cortázar al seleccionar y clasificar su material literario organizado de acuerdo con un plan que estructuraba físicamente al libro, también comenzamos a apreciar que las funciones comunes dadas de antemano se modifican a tal grado que no pueden tomarse al pie de la letra, sino considerarse quizás como una *representación simbólica* que inconsciente o deliberadamente establecieron los involucrados en el proyecto. Por eso hemos decidido cerrar este capítulo con el apartado que quiere determinar las tareas de cada participante, entendiendo que las nociones establecidas en este capítulo, como *libro de artista*, *libro-objeto* o *libro-almanaque* son en gran medida las propiciadoras de una comprensión distinta de las funciones generadas durante el proceso de producción de un libro.

Sabemos que Cortázar, además de ser responsable de la parte verbal de los libros, también intervino eligiendo imágenes. Algunas eran buscadas por Julio Silva, quien intentó evitar conflictos con los derechos de autor de los productores, y en algunas ocasiones, amigos comunes de Silva y Cortázar colaboraron ofreciendo voluntariamente imágenes de su autoría, por eso al final de *Último round* se hizo una relación de los créditos de los colaboradores.⁸⁶ La primera función que podemos determinar realizada por Silva,

⁸⁶ Al respecto, Silva me explicó: “Sí, o yo encontraba o él quería que se pusiera tal imagen, se buscaba o se mandaba pedir a la Argentina [con respecto a las fotos del box o el tango]. Digamos que era una cosa de equipo. Él tenía ya una idea muy precisa de lo que quería, de diez fotos se elegía la que era mejor para el texto, o yo encontraba algo, si le gustaba se quedaba, si no se desechaba y se buscaba otra; pero a eso había que darle una forma, una estructura, una dinámica. Esos eran mis roles, lo importante era darle el criterio que él siempre daba a sus manuscritos, porque a veces traía los impresos pero no estaban de su gusto”. Más adelante, confesó cómo se resolvió el conflicto de la autoría en *La vuelta al día* y *Último round*: “Algunas están marcadas, como las fotos de Sara Fassio. El resto son cosas que están en el dominio público, son recortes de libros. E incluí esas cosas porque el editor se asustaba con los derechos de autor de las personas que sacaron las fotos. A veces les pedíamos colaboraciones, pero otras ocasiones sólo los recortábamos de

trascendente en ambas ediciones, es la elaboración de las portadas. Esto repercutió en presupuesto material, literario y visual de la obra, al grado que después de numerosas reediciones, su importancia sigue siendo determinante para comprender muchos elementos literarios y extraliterarios. Chartier en *Libros, lecturas y lectores en La Edad Moderna* explicó la relevancia de la figura del portadista y sus capacidades intelectuales y profesionales:

[el portadista] Está haciendo también uso del diseño tipográfico, del cual necesita tener sólidos conocimientos, y lo está aplicando a una tarea que es francamente de diseño publicitario. Diseñar una portada es equivalente a diseñar un anuncio, un pequeño cartel publicitario, a la vez que el empaque de un producto. Sus limitaciones y necesidades son las del cartel: actuar a la distancia, en una fracción de segundo, con una imagen de gran impacto y el texto apenas necesario para “anclar” y hacer operativa la interpretación del mensaje [...] la portada es un anuncio, es la cara pública del producto en los comunicados promocionales, pero también lo es en el momento de la compra: la portada es aquella que está visible cuando el producto está en un estante o en un puesto de periódicos, el posible comprador se acerca, el producto sobresale entre el escandaloso ruido visual de sus competidores, el posible lector lo toma en sus manos, se cerciora del título, del autor, de los temas que trata este mes su revista favorita, toma la ansiada decisión y se lleva la mano al bolsillo para pagar su precio.⁸⁷

Todo este trabajo de organización evidentemente está en contra de la idea de una “hechura casual” de *La vuelta al día* y *Último round* donde cada miembro del proyecto colaboró completamente guiado por su “intuición” y no bajo el precepto de cumplir actividades sistemáticamente planeadas, delimitadas y orquestadas. No obstante, al observar las fases de este proceso artístico y editorial se aprecia la importancia de la mediación entre los autores de las imágenes y quien las seleccionó de acuerdo con su pertinencia, o sea Silva. En este proceso icónico selectivo, Julio Silva fungió como *investigador iconográfico*:

una revista. Por eso al final incluimos los reconocimientos, a Folon, Muchnik, Gálvez, gente que vivía en su círculo y que estaba feliz de participar, a Pol Bury que es un escultor e hizo la fotografía cinetizada de Cortázar [en *Último round*], Luna Chávez, p. 55.

⁸⁷ Chartier, Roger. *Libros, lecturas y lectores en La Edad Moderna*, pp. 66-67

[...] su trabajo es más parecido al del historiador: espulgar archivos, remover antiguos papeles, establecer redes y conexiones alrededor del mundo. No solamente viaja hacia atrás y adelante en el tiempo; también se sabe dónde conseguir una foto de la vestimenta de una tribu lejana o de la fachada de un misterioso templo. Además, si ello es posible, procura resolver esta clase de necesidades sin recurrir al costoso método de mandar un fotógrafo a países lejanos, no al barato método de recortar imágenes protegidas por los derechos autorales de alguna otra persona.⁸⁸

Por las características del trabajo mancomunado de Silva y Cortázar, y porque Cortázar fue compilador de sus propios textos y no de otros autores, el concepto de editor es insuficiente para designar esta tarea aparentemente convencional, sobre todo porque comprendemos que la figura del autor, el compilador y el editor se mezclan durante la faceta técnico-organizativa de la edición. Cuando el autor organiza su propia obra o de la ajena tiene otras denominaciones como las de editor-lector y editor-compilador: “Pero el trabajo de este *editor-compilador* es también cercano a la autoría; concretamente a la labor de *coordinación de un grupo de coautores* o de *autores en colaboración* o *por encargo*. El *compilador* sería, en este sentido, un *organizador de coautores* o un *autor de obras derivadas*, que ensambla, con textos de terceros, un texto nuevo, un original que posteriormente será entregado a un editor para que organice su publicación”.⁸⁹ Toda esta terminología que señala funciones variables durante el proceso de producción de un libro y coincide con el trabajo desempeñado por Cortázar y Silva nos muestra la inestabilidad de las funciones y la indeterminación de la importancia de los miembros en el proyecto. Delimitar el complejo término de la edición es el objetivo central del siguiente apartado.

1.5.2. Deslindando funciones. Cortázar y Silva: ¿editores?

Iniciemos aclarando que el origen de la palabra “edición” viene del latín *editio* o *editionis*, que designan “publicación” o “salida al público”, vocablos que a su vez proviene de *edere*, “sacar afuera” o “dar a luz”. Esta brevísima definición etimológica deja claro que si el editor “saca a la luz pública” una obra, sobresale en su papel de creador durante la

⁸⁸ Chartier, p.66

⁸⁹ Chartier, p. 29

publicación, lo cual lo diferencia del autor, quien solamente crea la obra, y de los demás participantes, que tan sólo se hacen cargo de una etapa técnica limitada de este proceso. Sin embargo, por las sutiles diferencias y la contigüidad entre los términos es necesario deslindar cada una de las funciones para comprender hasta donde y cómo podemos evaluar el trabajo de un individuo que participa en un proceso editorial. Para comenzar, separemos los conceptos autor y escritor, basándonos en las características de su desempeño:

Para que haya autor, es necesario que haya criterios, nociones, conceptos particulares. La lengua inglesa traduce bien esta noción y distingue el *writer*, quien escribió algo, del autor, aquel cuyo nombre propio da identidad y autoridad al texto. Diferencia que puede encontrarse en el francés arcaico, cuando en un diccionario antiguo como el de Furetière de 1690, se distingue los *écrivains* [escritores] de los *auteurs* [autores]. El escritor es aquel que escribió un texto, que puede permanecer manuscritos y no circular; en tanto que el autor recibe ese calificativo porque ha publicado obras impresas.⁹⁰

A través de la historia del libro la función-autor se construyó de acuerdo con el momento histórico, ligado en su mayoría al criterio de los señalamientos jurídicos, represivos y tipográficos. Por lo tanto, preguntarnos qué es un autor nos instala en el centro de todos los cuestionamientos que relacionan el estudio de la producción de los libros con la de sus formas y su lectura. Roger Chartier señaló la necesidad de delimitar la figura del autor a partir de las definiciones dadas por los diccionarios de lengua francesa de finales del siglo XVII que confirmaron cómo se asoció al autor con la publicación impresa:

En 1690, el *Dictionnaire universel* de Furetière enuncia siete sentidos de la palabra *Auteur*. El que concierne a la “literatura” está situado sólo en séptimo lugar. Viene después de las definiciones de la palabra en los dominios filosófico y religioso (“Quien ha creado o producido cosa alguna. Se dice por excelencia de la primera Causa, que es Dios”), técnico (se dice en particular de aquellos que son los primeros Inventores de alguna cosa”), práctico (“se dice también de aquellos que son causa de alguna cosa”), político (“se dice también de los Jefes de un partido, de una opinión, de una conspiración, de un rumor que corre”) y genealógico (“el *autor* de la raza de una casa, de una familia”). Y precede a la definición jurídica: en términos de la ley se llama *Autores* a aquellos de quienes se adquiere el derecho a poseer alguna herencia por venta, intercambio, donación o contrato”. La palabra no se halla por

⁹⁰Chartier, Roger. *Las revoluciones de la cultura*, p. 27

tanto investida de forma inmediata por una significación literaria: sus empleos primeros la sitúan en el registro de la creación natural, de la invención material, del encadenamiento de las acciones. Cuando se llega al sentido literario, el *Dictionnaire universel* precisa: “*Auteur*, en cuestión de Literatura, se dice de todos aquellos que han dado luz a algún libro. Ahora sólo se dice de aquellos que lo han hecho imprimir” y añade, como ejemplo de empleo: “Este hombre se ha erigido por fin en *Auteur*, se ha hecho imprimir. El autor supone la circulación impresa de las obras y, a cambio, el recurso a la prensa distingue al “autor” del “escritor”, definido por Furetière sin referencia a la imprenta: “*Ecrivain*, se dice también de aquellos que han compuesto Libros, Obras”.⁹¹

Sin embargo, en nuestro siglo pocas veces consideramos al autor como la figura clásica, soberbia y solitaria cuya voluntad encierra la significación de la obra y cuya biografía ordena la escritura de acuerdo a pautas señaladas repetitivamente en su obra. Según esto, el autor contemporáneo, definido así por la historia o la sociología literaria, es a un tiempo “dependiente” y “coaccionado”. Dependiente, porque no es dueño del sentido que provoca con su discurso, y sus intenciones no se imponen necesariamente a los productores del texto en libro (libreros-editores u obreros impresores), ni a los que se lo apropian mediante su lectura. Coaccionado, porque sufre las consecuencias de las producciones literarias que delimitan la experiencia misma de la escritura. De acuerdo con las reflexiones en torno a esta figura, ahora considerada como “un sujeto construido”, el concepto de autor está delimitado por las relaciones jurídicas que establece con su contexto.

Lejos de ser universal, pertinente para todos los textos de todas la épocas, la asignación de las obras a un nombre propio es considerada por Foucault como discriminadora: sólo vale para ciertas clases de textos (“la función-autor es característica del modo de existencia, circulación y funcionamiento de ciertos discursos en el seno de una sociedad”) y supone un estado de derecho que reconoced la responsabilidad penal del autor y el concepto de propiedad literaria (“la función del autor está ligada al sistema jurídico e institucional que encierra, determina y articula el universo de los discursos) [...] la definición de la función-autor es el resultado de “operaciones específicas y complejas” que refieren la inscripción histórica, la unidad y la coherencia de una obra o de un conjunto de obras) a la identidad de un sujeto construido. Semejante dispositivo requiere una doble clasificación: la primera aísla en el interior de los múltiples textos producidos por un individuo aquellos que son asignables a la función-autor.⁹²

⁹¹ Chartier, p.125

⁹² Chartier, p. 62

En el caso de *La vuelta al día* y *Último round* no tenemos duda respecto a que la regla jurídica establece a Cortázar como el único autor. No obstante, debemos precisar con respecto a la autoría de Julio Silva descartada por el recurso jurídico, pues si bien una parte del contenido gráfico no es de la autoría de Silva, en ambas obras hizo un proceso de auto compilación de sus creaciones, lo cual evidentemente lo instala en una jerarquía autoral: “El ilustrador o el fotógrafo pueden presentarse por lo menos de dos maneras frente al editor: como autores o como colaboradores. El rol del autor se da cuando el ilustrador o el fotógrafo se presentan ante el editor con sus imágenes ya realizadas, considerándolas como una obra en sí mismas, con valor estético y expresivo o documental propio [...]”.⁹³

Sin embargo, el deslinde de funciones es más complicado cuando descubrimos que los creadores al participar invadieron el territorio de acción de otras figuras. Como hemos visto en el apartado anterior, el trabajo de Silva y Cortázar como “organizadores” del material verbal y visual cabe perfectamente dentro las funciones del *editor-compilador*: “Se le llama ocasionalmente editor a quien compila textos de varios autores sobre un determinado tema, selecciona o elimina partes para darle coherencia a la compilación, establece el orden de los textos, elabora un prólogo o un texto que guíe al lector a través de la diversidad e importancia de los textos compilados, ocasionalmente prepara otros materiales de estudio para su crítica, como notas, apostillas, comentarios, glosarios, fijaciones, bibliografía comentada, y extrae conclusiones del conjunto”.⁹⁴ Por lo tanto, de acuerdo con esta definición, podemos designar *editores-compiladores* o *editores-ocasionales* a Julio Cortázar y a Silva, pues ellos planearon la edición, y elaboraron prólogos verbales o visuales, de libros que en ninguna de sus dos ediciones tuvieron prólogo de otro autor.

Kloss Fernández señaló la diferencia entre autor y editor, pues aunque ambos están relacionados en procesos creativos y ejercen trabajos intelectuales, el oficio del editor también implica atender procesos técnico-productivos y tener una visión de empresa para coordinar simultáneamente a los diversos involucrados provenientes de diversas formaciones durante el proceso editorial. El editor tiene que poseer una cultura sólida y al

⁹³ Kloss Fernández del Castillo, *El papel del editor*, p. 62

⁹⁴ Kloss Fernández del Castillo, p. 38

mismo tiempo flexible que de cabida a toda clase de géneros literarios; también debe ser intuitivo y capaz de asumir riesgos y aventuras. Su trabajo está centrado en coordinar las partes aisladas, cuyo funcionamiento debe garantizar, su conocimiento del texto debe ser tan profundo para que pueda actuar como un lector crítico, profesional, analítico e inteligente, con la finalidad de concluir el proceso con la mejor presentación del material.

Una concepción tradicional de editor es *la persona física o moral que se dedica a reproducir, distribuir y vender obras intelectuales, literarias o artísticas por su cuenta y riesgo* [...] como el director de un filme, es el coordinador del montaje integral de las numerosas partes cuya responsabilidad individual es limitada. Si el editor es un coordinador general, un “director de orquesta”, entonces podríamos postular que *en cada proyecto editorial no cabe más que un solo editor*.⁹⁵

Esta última cita niega la hipótesis propuesta al principio de este apartado sobre la posibilidad de considerar a Julio Cortázar y Julio Silva como posibles editores. Si bien es cierto que la definición comúnmente aceptada de la tarea de editor no coincide con el trabajo de estos autores, el repaso de las diferentes actividades del proceso editorial nos ha sido útil para hacer más clara la función e importancia que cada quien tuvo durante la realización de las dos ediciones, así como la necesidad de situar la trascendencia del trabajo de uno de los coautores, Julio Silva, cuya participación no fue considerada con todas sus implicaciones artísticas ni jurídicas y se ha desdibujado a medida que se imponen nuevas ediciones. También podemos designar como *editores* a Cortázar y Silva como una nomenclatura *metafórica* a través de la cual describimos ciertas funciones y actividades ligadas con el proceso editorial con el que se involucraron, y debido a la flexibilidad de su desempeño ligado con la creación de libros iconoclastas que nos permiten reinventar la terminología convencional.

⁹⁵ Kloss Fernández del Castillo. p. 23

CAPÍTULO II

PRINCIPIOS DE COMPOSICIÓN: LO POPULAR Y LO ERUDITO

2.1. Figuras de composición

Durante el desarrollo del capítulo I resaltamos el carácter anárquico de los libros-almanaque de Cortázar y Silva y buscamos un nombre que reconociera de una forma muy cercana su identidad artística e intelectual. Así localizamos características del formato y elementos de construcción visual y verbal utilizados recurrentemente por los autores. De la misma forma, el proceso creativo material e intelectual de los libros, marcado por las circunstancias descritas, provocó que los autores privilegiaran algunos recursos retóricos y temáticos por encima de otros que se mantuvieron como elementos secundarios. Por estas razones podemos sugerir que pese a su aparente naturaleza amorfa, los libros están articulados a través de *figuras de composición* que operan en los niveles referidos anteriormente, el formato y el texto visual y verbal; tal como su nombre lo indica, son conceptos que pueden ser visualizados de manera gráfica y podemos considerar como un sistema que marca el ritmo visual, verbal y el concepto editorial de ambos libros. Estas figuras no se encuentran como una estructura evidente dada de forma definitiva por los autores, sino se sugieren a través de las referencias surgidas a lo largo de la lectura.

Desde este punto de vista son dos las figuras de composición que articulan los niveles de esta obra: el viaje en *La vuelta al día* y el collage en *Último round*. En el caso de *La vuelta al día*, el viaje no sólo está implícito en el título del libro estableciendo una relación intertextual con la novela de Julio Verne, sino que se convierte en el sistema articulador de una secuencia visual largamente sostenida al reproducir la obra gráfica de ilustradores de la obra de Verne, con consecuencias determinantes para la elección de formato en la edición original de 1967; sin duda, como ya vimos, seleccionarlo atinadamente fue fundamental para crear efectos artísticos en la primera edición. El collage

en *Último round*, aunque no tiene eco en el título del libro,⁹⁶ se reconoce inmediatamente en el formato, pues al sugerir combinaciones infinitas entre sus dos pisos se revela como un constante collage al construir y descomponer simultáneamente los elementos materiales proporcionados por los autores, que invitan al lector a elaborar su propio collage.

La existencia de estas figuras permite identificar los vínculos que unen los diferentes niveles de composición; los nexos varían desde propuestas muy específicas del texto verbal hasta elementos más sutiles como las metáforas o los efectos de sentido generados por el juego del viaje o el collage y son más efectivos si el lector puede asociarlos como un todo producido simultáneamente. Es decir, el concepto de “viaje” y “collage” sirve como recurso de diversa naturaleza al crear en el aspecto verbal y visual efectos de todo tipo, incluso contradictorios. La convivencia plural de materiales encuentra en estas figuras un sistema generador de su propia lógica que “organiza” ese cúmulo de aparente desconexión y anarquía. La lectura de los libros exige, entonces, que seamos capaces de vincular los efectos producidos en niveles diferentes—como el texto verbal y visual en *La vuelta al día*—,⁹⁷ o incluso en un recurso de composición extraliteraria como el diseño físico del formato, que repercute en contigüidad con los otros recursos produciendo otras significaciones.

Así, reconocemos que ni existe la autonomía textual tan insistida por sus autores, ni el proceso de composición fue tan sencillo como explicaron varias veces: producto de la acumulación de productos visuales y verbales que se encontraron casi “naturalmente” organizados por casualidad.⁹⁸ Por el contrario, estas figuras de composición revelan una constante búsqueda en la práctica visual y verbal de recursos artísticos afines al proyecto

⁹⁶ Esta vez, a diferencia de *La vuelta al día en ochenta mundos*, los autores no recurrieron al antecedente literario para la conformación del “concepto” artístico y editorial del libro, sino que utilizarán el recurso y tema de extracción popular del que se habla constantemente, “el box”, para señalar una de las inquietudes más características de la obra de Cortázar sumada a otros temas populares. Estos elementos son objeto de análisis en el apartado 2.2.1. El box.

⁹⁷ Porque al mismo tiempo que el lector se involucra con los viajes verbales e intertextuales propuestos por Cortázar, también va conociendo —o reconociendo— la obra de Julio Verne a través de la iconografía producida alrededor de su obra, y sus personajes —como Phileas Fogg y Passepartout de *La vuelta al mundo en ochenta días*— se convierten en los guías de nuestra lectura.

⁹⁸ En palabras de Julio Silva refiriéndose a la composición de *La vuelta* y *Último round*: “Todo eso estaba ya, almacenado y guardado en cajones, como cajones de sastre, tirá y ponés trizas de colores, alfileres, hilos, retazos... eso, digamos que podía ser una especie de *patchwork*. Es la combinación, esa antítesis de imágenes, de publicidad, que se divertía Julio con la publicidad del jabón”. De la entrevista “La tijera y la pluma” por Jean Andreu y Mario Muchnik.

estético que cada autor concibió para su trabajo, y cuyo ensamblaje muestra complejas articulaciones en cada uno de sus niveles identificables. Localizar y describir estas “bisagras” entre cada discurso nos permite comprender la producción de efectos y su posible interpretación.

2.1.1. El viaje

Entre los trabajos más destacados de Julio Cortázar como traductor literario se encuentra *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, célebre narración de las peripecias de un marino inglés que recorrió el globo terráqueo en diferentes tipos de embarcaciones, desde los más sofisticados navíos mercantes hasta las peligrosas naves piratas, sufriendo todo tipo de percances y reponiéndose a los reveses de la naturaleza o del comportamiento humano. Aunque pasó largos años en una isla desierta de la que terminó haciéndose dueño y gobernador, Robinson Crusoe le dio la vuelta al mundo, no en ochenta días como el otro viajero famoso y más versátil, Phileas Fogg, sino durante toda larga una vida—ochenta y cinco años— de travesías interrumpidas. Así, a través de su experiencia conocemos los territorios más exóticos, desde los exuberantes paisajes americanos hasta los inclementes rincones siberianos, siempre bajo la mirada crítica del héroe occidental.

No aseguramos que *Robinson Crusoe* incidió de manera definitiva en la concepción de *La vuelta al día*, pero como resultado de un trabajo de traducción del autor sospechamos su influencia —aunque soslayada— cuando Cortázar retomó el famoso título de la otra gran novela de viajes, *La vuelta al mundo en ochenta días* de Julio Verne. En ésta, el tema del viaje también es fundamental, pero a diferencia de Robinson Crusoe, la finalidad del desplazamiento de su protagonista no era buscar y conquistar nuevas tierras, sino cumplir una apuesta de honor, que consiste en dar la vuelta al mundo en este breve lapso. Eran cuatro los viajeros de Verne, pero de éstos sólo Phileas Fogg, el excepcional caballero inglés, viajaba voluntariamente. Passepartout, su asistente, ignoraba móviles y objetivos de la travesía. Los otros dos viajeros eran: Fix, agente policiaco perseguidor de Phileas Fogg durante todo el recorrido, pues lo confunde con un estafador, y Aouda, joven india aristócrata rescatada por Passepartout cuando está a punto de ser sacrificada por una tribu.

Estos dos últimos viajeros “accidentales” enriquecieron el viaje de Fogg con otros componentes y tensaron aún más la historia que nos mantiene en suspenso al ir contra reloj.

Los argumentos esgrimidos por los caballeros con los que Phileas Fogg hizo la apuesta sostenían que aunque *teóricamente* era posible recorrer el mundo en ochenta días, era imposible en la *práctica* llevar a cabo el viaje sin contemplar contratiempos como la adversidad del clima, los inevitables retrasos del transporte y hasta el posible asalto de tribus indígenas en América. Los pronósticos de estos caballeros se realizaron al grado que Phileas Fogg y Passepartout estaban siempre al límite del tiempo, pues los obstáculos se multiplicaban tras cada aventura. El detective era un estorbo y obstáculo de desplazamiento, siempre en su necesidad de atrapar a Fogg, y los gastos exorbitantes producidos con cada cambio de planes amenazaban con dejar varados a los protagonistas. Pese a todos los inconvenientes, sin duda, *La vuelta al mundo* es una fascinante novela de aventuras que nos muestra cómo se observaba la geografía política de la época –trazada de acuerdo con las rutas de “el mundo civilizado” concebido por Verne–, y siguiendo la ruta de los viajeros a través de todos los medios de transporte de la época como el barco, o el ferrocarril, y de otros un tanto *sui generis*, como un elefante alquilado en territorio hindú.

Verne establece una clara diferencia entre Phileas Fogg, inglés de carácter sereno capaz de hacer fríos cálculos cronológicos y monetarios, y Passepartout, francés de naturaleza menos controlable, aventurero y protagonista de las más diversas hazañas. Fogg es el hombre de razón; Passepartout, la figura de acción. A pesar de su diferencia social ambos son protagonistas, así reconocidos por Cortázar y Silva en *La vuelta al día en ochenta mundos*. La reproducción de un grabado de Passepartout está en la primera página del libro, con sombrero en mano y de espaldas a una puerta de acuerdo con su tarea de asistente. El nombre del personaje, que puede ser traducido como “picaporte” o “marco”, nos señala varias de sus funciones en el libro de Cortázar y Silva, pues es quien nos abre la puerta de la lectura y nos conduce a través de ella, abriéndonos quizás otras puertas (simbólicas, obviamente). El segundo grabado es de Phileas Fogg en una estancia, aunque no sabemos si se va o ha llegado apenas; la tercera imagen es el rostro de Julio Verne, con quien Julio Silva y Julio Cortázar establecen una singular triada. El efecto de conjuntar las

imágenes de los personajes principales de Verne se pierde en la edición de bolsillo, donde los personajes quedan separados como consecuencia del formato.⁹⁹

Así la convivencia lúdica establecida entre los tres Julios se convierte en juego y homenaje, y repetir sus nombres significa más que acentuar la coincidencia. La invocación de los Julios se convierte en el punto donde incide una identidad múltiple formada por la curiosidad científica de Verne junto a la búsqueda estética de Cortázar y Silva; convergencia nominal de donde irradian distintos significados. Cortázar reconoce sólo una vez pero de forma clara a Julio Verne como la influencia literaria central en las primeras líneas de la introducción titulada “Así se empieza”: “A mi tocayo le debo el título de este libro y a Lester Young la libertad de alterarlo sin ofender la saga planetaria de Phileas Fogg, Esq”.¹⁰⁰

A su vez, Julio Silva, crea su *relato visual* con distintas ilustraciones de la obra de Julio Verne, todas concernientes al tema del viaje. De esta manera, por ejemplo, observamos grabado “Interior de un proyectil” de la novela *De la tierra a la luna*, donde se representó la suma de imaginación y conocimiento científico del autor; otro caso es el que se presenta en la página 61 (primera edición), donde se reprodujo una imagen de *Alrededor de la luna* donde se exalta la fantasía pseudocientífica de Verne; el último ejemplo cierra *La vuelta al día en ochenta mundos*, es el grabado “No es tan difícil” cuyo origen literario es *Cinco semanas en el globo*. Son varias las imágenes representativas del tema pero hemos tomado sólo estas tres por parecernos que muestran la admiración de los creadores por Verne (y sus ilustradores).

Al invocar *La vuelta al mundo en ochenta días* de Verne, los autores trazaron los ejes que estructuran el comportamiento humano: el tiempo y el espacio. Entonces el título invertido se convierte en una paradoja porque altera estos dos ejes haciéndolos inconcebibles según las leyes de la física. Si desde este punto de vista, el día es ahora la superficie susceptible de ser “rodeada” en ochenta mundos, convertidos ahora en la cronología, entonces concluimos: estamos ante un libro que establece su propuesta lúdica destruyendo las nociones espacio-temporales más comunes. La inversión de términos no nos desconecta de la novela original, por lo contrario, nos sigue uniendo a ella por medio de

⁹⁹ V. ed. 67, pp.7,8 y 9, ed. 70 pp. 6,8 y 10

¹⁰⁰ Cortázar, ed. 67, p.8

vínculos subterráneos. Por ejemplo, la versatilidad de medios de transporte utilizada por los personajes de Julio Verne cuyo único denominador es movilizar a los individuos por el globo terrestre, se convierte en la diversidad de las formas de aproximación sugeridos por la lectura del libro de Cortázar. “La vuelta” es el sistema de enlace intertextual no intercambiable, pues sus otras dos partes, “el día” y “los ochenta mundos” se alteran dando lugar a otro libro. “La vuelta” es entonces la parte del título que nos advierte que el tema del desplazamiento es el más importante y que el punto de partida necesariamente debe coincidir con el punto de nuestro regreso.¹⁰¹

Es un gesto de afirmación en cuanto invoca la existencia del tiempo y del espacio como formadores e informadores de una geografía textual, dentro de la cual se efectúa un viaje, una “vuelta”; dentro de esta geografía se revelan las coordenadas espacio-temporales como conflicto inmanente del quehacer textual. La obvia inversión lógica del título propone una inversión de estas coordenadas: ante la virtud verniana de aceleración científica y mitificación de la conquista humana del cosmos, el título cortazariano propone una actitud de desaceleración.¹⁰²

Sin embargo, esta “desaceleración” de la que habla Dávila tiene distintas implicaciones en el ritmo asumido por la lectura y la visualización de los recursos gráficos. Cada uno de los textos, así como cada imagen reproducida, establecen diferentes relaciones con la historia del contexto de su época o de otras épocas. Es cierto que en varios momentos el recurso del viaje tiene sobre todo un objetivo lúdico, pero a veces también repercute contundentemente en el contexto de los autores, convirtiéndose en una forma irónica de situar su identidad y crítica.¹⁰³

¹⁰¹ Esta idea puede ejemplificarse en los recursos figurativos empleados en las portadas –original y de bolsillo– de *La vuelta al día*, como veremos en el apartado 2.1.1.1.

¹⁰² Dávila, p. 90. El texto “El tesoro de la Juventud” en *Último round* es el ejemplo más lúdico de esta idea de “desaceleración científica”, pues Cortázar hace una suerte de “reseña” de los inventos que en la Historia de la Humanidad han permitido a los individuos desplazarse a grandes distancias. Comienza destacando las ventajas del jet para, en un sentido inverso, describir las cualidades de maquinaria más sofisticada y segura que suplantó a este invento, como el barco y la bicicleta. Concluyendo que el descubrimiento más impresionante y eficaz es la natación y la caminata; así, estos dos medios constituyen el tesoro de la juventud.

¹⁰³ Como sucede en “La vuelta al día en el tercer mundo”, v. 2.1.1.3.

2.1.1.1. Diseño y título: la portada en *La vuelta al día*. Elementos paratextuales

El objetivo de este apartado es reforzar la hipótesis de que el viaje en distintos niveles es el eje principal que vincula *La vuelta al día*, a través de los recursos visuales presentados en elementos externos de la obra de Cortázar como el formato de la edición original y de bolsillo. Organizaremos cada uno de estos componentes de acuerdo con la noción teórica establecida en *Umbrales* por Gérard Genette denominada *paratextos* para describir, explicar y analizar cómo cada uno de los elementos extratextuales de *La vuelta al día* repercuten en el concepto general de la edición y el proyecto artístico e intelectual de Silva y Cortázar. En la introducción de *Umbrales* el autor señaló la existencia de algunos elementos que rodean la producción del texto y ponen en duda la idea de considerarlos como parte de éste, tales como el nombre del autor, el título, el prefacio o las ilustraciones, que habitualmente tienen la función de *presentar y dar presencia* al texto, y de asegurar una relación exitosa con los posibles receptores de su forma final, o sea el libro. De acuerdo con sus palabras: “[A] este acompañamiento, de amplitud y de conducta variables, constituye lo que he bautizado, conforme al sentido a veces ambiguo de este prefijo francés, el *paratexto* de la obra”.¹⁰⁴

Como veremos más adelante, es necesario reproducir las portadas de la edición original y de bolsillo, así como la primera página donde se incluyeron datos editoriales y de autoría, para determinar la importancia de los recursos paratextuales de *La vuelta al día* y demostrar cómo los autores utilizaron estos elementos no sólo como ornamento o estrategia de mercado, sino como parte de su propuesta estética. El vocablo “umbrales” sirvió a Genette para establecer que un paratexto no es una frontera cerrada que aísla a los elementos “exteriores” de los “interiores”, sino es un umbral o “vestíbulo” que impulsa al lector a entrar o retroceder. Por lo tanto, el paratexto es una “zona indecisa” entre el adentro y afuera, vinculado ineludible con el interior, o sea el texto, y con el exterior, es decir, la serie de circunstancias discursivas o no que rodean la producción de cualquier libro.

El paratexto, pues, se compone empíricamente de un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas que agrupo bajo ese

¹⁰⁴ Genette, p. 7

término en nombre de una comunidad de intereses o convergencia de efectos, lo que me parece más importante que su diversidad de aspecto [...] el orden de ese recorrido será, en la medida de lo posible, conforme al encuentro habitual de los mensajes que explora: presentación exterior del libro, nombre del autor, título, y lo que sigue tal como se ofrece a un lector dócil, que ciertamente no es el caso de todos.¹⁰⁵

El reconocimiento del paratexto consiste en ubicar los rasgos del libro que describen sus características espaciales, temporales, sustanciales, pragmáticas y funcionales. Así, de una manera lógica aunque simple, interrogándonos sobre los elementos más comunes de una ficha bibliográfica, llegaremos a los paratextos clásicos; debemos preguntarnos, entonces, el lugar donde concluyó el proceso que dio origen al libro (¿dónde?), su fecha de aparición (¿cuándo?), su modo de existencia, verbal o no (¿cómo?), las características de su instancia de comunicación, destinador y destinatario (¿de quién?, ¿a quién?) y las funciones que animan su mensaje (¿para qué?). Sin embargo, cada uno de estos elementos debe tener *un lugar* dentro del libro y *una presencia*. La variación de tipografía o distribución espacial del título del texto en la portada, por ejemplo, hace que el libro repercute de determinada forma ante sus consumidores (y esta función constituye también un paratexto, como veremos más adelante).

Para tener una idea del impacto real de éstos paratextos debemos valorar otros elementos que los afectan directamente, como “las manifestaciones icónicas (ilustraciones), materiales (todo lo que procede, por ejemplo, de la elección tipográfica, a menudo muy significativa en la composición de un libro), o puramente factuales”;¹⁰⁶ con este último término el autor designó a aquel mensaje no explícito que aporta algún comentario o repercute significativamente sobre el público, añadiendo un valor estético o económico al texto e influyendo sobre su recepción. Este es el caso presentado en el capítulo I: los “forros” de *La vuelta la día* nos muestran la diversidad icónica y tipográfica utilizada para ilustrar los interiores del libro. Sin duda, como elemento paratextual es significativo por las razones explicadas en ese apartado, a pesar de su carácter prescindible y ornamental que no afecta el contenido discursivo del texto (v. Fig. 1, p. 49).

¹⁰⁵ Genette, p.8

¹⁰⁶ Genette, p. 12

Antes de iniciar el análisis de los paratextos de *La vuelta al día* destacaremos la función de dos figuras responsables del texto y el paratexto, es decir, el autor y el editor, quienes en nuestro caso tienen una relevancia especial. De acuerdo con Gérard Genette existe una sub clasificación del paratexto, *el peritexto*, íntimamente relacionado con las tareas ejercidas por el autor y el editor, y a la que pertenecen las siguientes categorías que estudiaremos en seguida: formatos, colecciones, portadas, sobrecubierta, fajilla, composición y tiradas.

Llamo *peritexto editorial* a toda esta zona del peritexto que se encuentra bajo la responsabilidad directa y principal (pero no exclusiva) del editor, o quizás, de manera más abstracta pero más exacta, de la *edición*, es decir, del hecho de que un libro sea editado y eventualmente reeditado, y propuesto al público bajo una o varias presentaciones. La palabra zona indica que el rasgo característico de este aspecto del paratexto es esencialmente espacial o material; se trata del peritexto más exterior: la portada, la portadilla y sus anexos. También se trata de la realización material del libro, cuya ejecución pertenece al impresor, pero la decisión, al editor, en acuerdo eventual con el autor: elección del formato, del papel, de la composición tipográfica.¹⁰⁷

Consideramos que las dos ediciones de *La vuelta al día* y *Último round* son recursos paratextuales que generaron secuelas significativas, algunas han sido comentadas y otras las revisamos en este apartado. En primer lugar, la edición original privilegió el uso de un papel para tiradas de lujo, y aunque el papel parece sólo un soporte físico del texto, origina diferencias reales “de orden estético (calidad de papel y de la impresión), económico (valor comercial de un ejemplar) y, eventualmente, material (su mayor o menor longevidad)”.¹⁰⁸ La lectura de la edición original de *La vuelta* o *Último round*, tuvo un valor significativo por su carácter “limitado”; y, actualmente “de colección” porque está agotada. En segundo lugar, la edición económica también es un paratexto, pues el formato “de bolsillo” no sólo define las dimensiones físicas del libro, sino su pertenencia a un vasto conjunto de colecciones, en las que el sello de la casa editorial transmite dos significaciones esenciales: “Una es puramente económica: la seguridad (variable, y a veces ilusoria) de un precio más ventajoso; la otra es “cultural” y, por lo que nos concierne, paratextual; es la seguridad de

¹⁰⁷ Genette, p. 19

¹⁰⁸ Genette, p. 35

una selección fundada en la *reprise*, es decir, la reedición”.¹⁰⁹ Cuando una obra se edita en formato económico se considera exitosa, a veces es un clásico de la materia divulgándose a muy bajo costo: “la edición de bolsillo será por mucho tiempo sinónimo de consagración”, dice Genette. *La vuelta al día* y *Último round* son ejemplos de este fenómeno, sus ediciones de bolsillo son mensaje paratextuales eficaces que aseguran el precio económico y la certeza de calidad del texto.

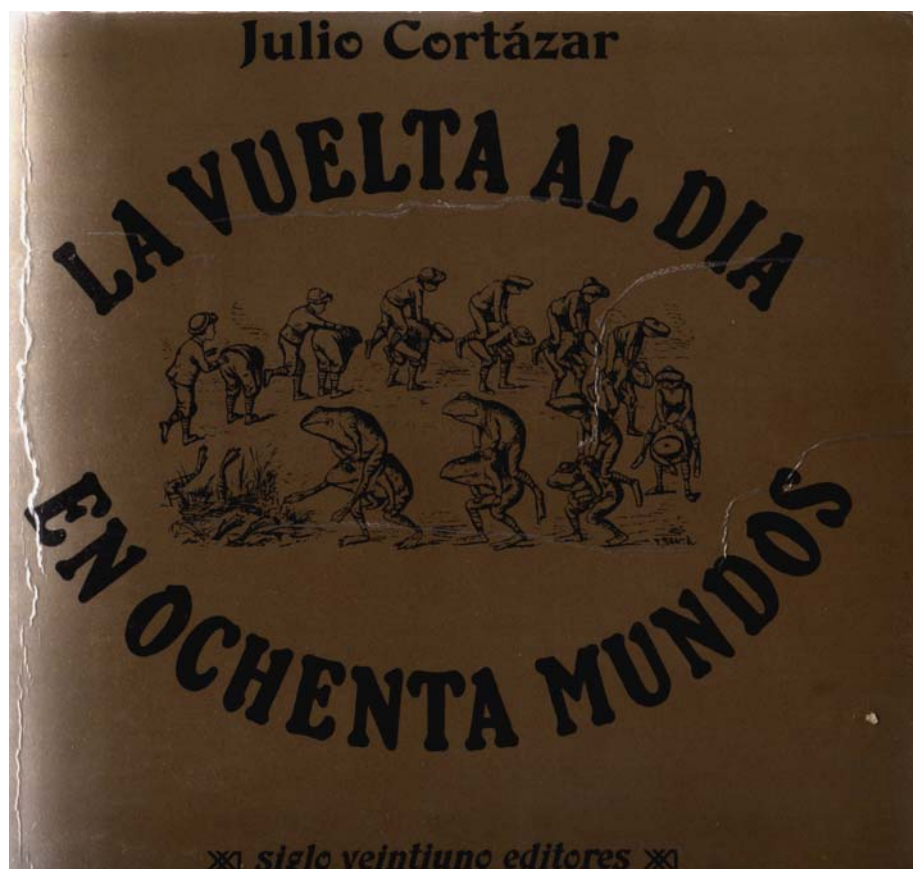


Fig. 2

Las figuras 2 y 3 son la portada y contraportada de la edición original de *La vuelta al día*. En la figura 2 hay cuatro elementos paratextuales: el nombre de uno de sus autores, el título de la obra, un dibujo y el nombre y logotipo de la editorial. Los tres mensajes verbales tienen tipografías diferentes. Los colores de la portada y contraportada, sin ser muy vistosos, anuncian el interior a colores, promesa cumplida en varias láminas

¹⁰⁹ Genette, p.23

relacionadas con el tema del viaje, lo cual, como elemento paratextual, es uno de los primeros recursos que construyen la propuesta del viaje como una figura de composición. El nombre del autor, ocupando la parte superior, se muestra como paratexto fundamental: Julio Cortázar era conocido y garantizaba valor literario y comercial. El título tiene una cualidad exclusiva de esta edición, enmarca el dibujo con tipografía llamativa que rebasa en tamaño a cualquier otro paratexto de la portada.¹¹⁰ El título rodea el dibujo y la segunda parte “en ochenta mundos” está ligeramente más acentuada utilizando la misma tipografía pero agrandándola. El último paratexto, el nombre de la editorial, utiliza tipografía más pequeña y está enmarcado con el logotipo. El elemento más misterioso y seductor es el dibujo. En éste, distinguimos once parejas de niños que producen una secuencia lúdica y narrativa. Como el título, también dan “una vuelta” alrededor de la portada y vuelven al mismo punto de donde partieron; la imagen obliga al espectador a desplazar la mirada donde comienza “la acción”: un niño sube a las espaldas de otro gradualmente, como si fuera una secuencia fotográfica que nos indica como los individuos se “mueven”.

En la séptima pareja situada en medio del resto de elementos paratextuales y donde se concentra nuestra atención se opera una metamorfosis, pues el niño montado está oculto y sólo muestra una gorra similar a la cabeza de la rana de la siguiente imagen. La pareja ocho es el momento de la transformación, la convivencia de la rana y el humano, pero ninguno se percata, porque el juego continúa; dos parejas más, ahora los dos anfibios concluyen el juego lanzándose a la charca. Cuando nos adentremos en el libro y conozcamos la reproducción de otras imágenes nos daremos cuenta que la imagen central de la portada no fue hecha *ex profeso* por el editor, el autor o el diseñador gráfico, y tampoco tiene nada que ver con su antecedente literario, la obra de Verne; por lo cual se agudiza la idea de la coincidencia producida por sus autores, de la búsqueda estética a través de los recursos lúdicos y de la aparente idea de “espontaneidad” que reunió texto e imagen.

¹¹⁰ La tipografía también es un elemento paratextual con repercusiones importantes. De acuerdo con Genette, aunque ese elemento parece intrascendente hay casos en los que la realización gráfica es inseparable del propósito literario, como en este ejemplo: “no podemos imaginar ciertos textos de Mallarmé, de Apollinaire o de Butor privados de esta dimensión, y no se puede más que lamentar el abandono, aparentemente aceptado por Thackeray desde 1858, de los caracteres de estilo “Queen Ann” del original (1852) de Henry Esmond que le daban un aspecto “de peluca y bordados” y que contribuían en gran medida a generar su efecto de pastiche. Al menos es necesario admitir que existen dos versiones: una en la que el propósito mimético se extiende al paratexto tipográfico (y ortográfico), otra en la que dicho propósito se limita a los temas y al estilo. Esta división también se hace paratexto”. Genette, pp. 33-34

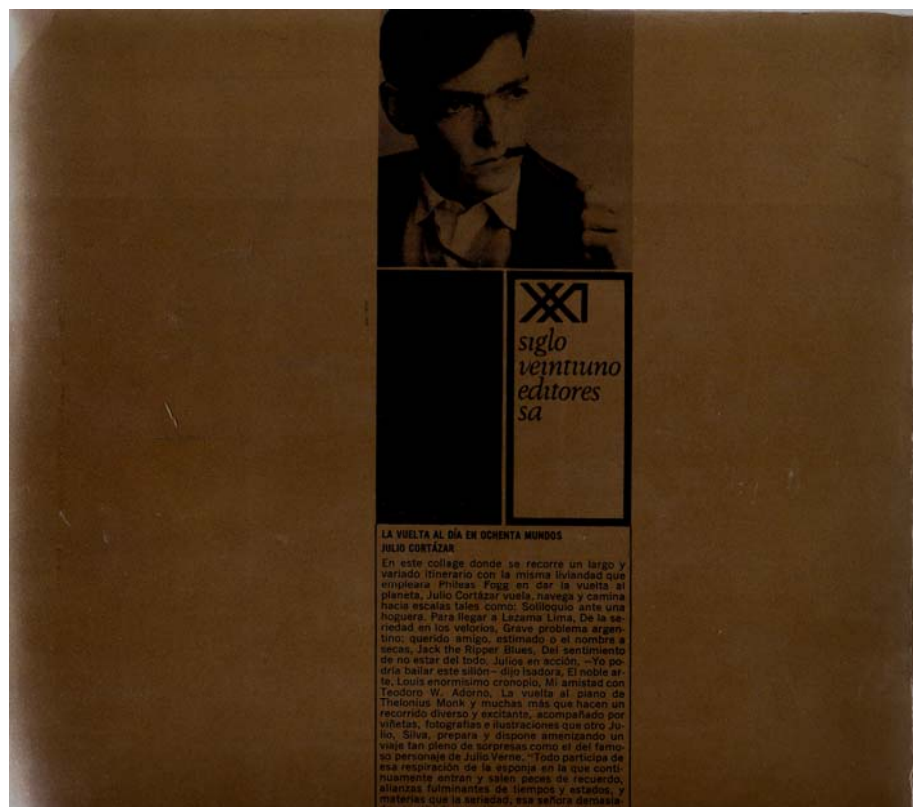


Fig. 3

La figura 3 tiene tres elementos paratextuales: la fotografía del autor, el logotipo de la editorial y una breve reseña de la obra (repetida íntegramente en la contraportada de la edición de bolsillo); los tres elementos ocupan una tercera parte del espacio disponible. En la reseña se admite que *La vuelta al día* es “un collage”; además, se establece la relación entre el texto de Cortázar y el de Verne: “[aquí] se recorre un largo y variado itinerario con la misma liviandad que empleara Phileas Fogg en dar la vuelta al planeta, Julio Cortázar navega y camina” hacia temas y títulos del libro que “hacen un recorrido diverso y excitante, acompañado por viñetas, fotografías e ilustraciones que otro Julio, Silva, prepara y dispone amenizando un viaje tan pleno de sorpresas como el del famoso personaje de Julio Verne”. Después, citando a Cortázar se hace énfasis en el objetivo antisolemne del libro y finalmente se describe el carácter misceláneo de la obra “y lanza al lector en su mundo de mundos, en su cajón de sastre, en su pecera oceánica de recuentos, recortes y recuerdos”.

Por lo tanto, la “reseña” de la contraportada de *La vuelta al día* es un paratexto que informa sobre tres aspectos que el lector debe conocer para establecer una relación *correcta* con el texto de Cortázar y no confundirla con otras producciones del mismo autor. El primer mensaje paratextual es la autoconcepción Cortazariana y Sílvia respecto a la composición estética del libro: *La vuelta al día* es un *collage* y, por lo tanto, está construida por un conjunto de textos y recursos de diversa naturaleza. El libro, entonces, es una metáfora del collage establecido por la vanguardia: cada texto –verbal o visual– tiene un origen distinto, como una colcha compuesta por retazos de telas multicolores y con texturas variadas. El segundo mensaje hace explícita la presencia de los recursos visuales que “amenizan” la lectura de los textos cortazarianos y deja claro que Julio Silva es el orquestador de dicho recorrido. El tercero, aunque un poco ambiguo, “delimita” el lugar de *La vuelta al día* en la obra de Cortázar situándola como “cajón de sastre” y sitio donde hay cabida para la memoria del autor, también presente en esta obra. Para entender la última metáfora de la reseña, señalando el libro como “[una] pecera oceánica de recuentos, recortes y recuerdos” es necesario observar la segunda página del libro (Fig. 4), pues sirve como presentación secundaria –puesto que la portada es la primaria– de *La vuelta al día*.

En la Fig. 4 se repiten los mismos elementos tipográficos que en la Fig. 2, la única pero gran diferencia es la modificación del recurso iconográfico central, se excluyó el ciclo de los humanos y anfibios saltarines, sustituyéndose por una pecera que aglutina toda clase de recursos disímiles: un globo aerostático, un baúl, un caballo con cola de sirena, un par de peces, un gato, un toro, una ardilla, un lobo, una herradura y una cabeza de borrego. “La pecera oceánica” contiene la heterogeneidad animal y objetual que se “mueve” y amenaza con desbordarse por la “superficie”. La mezcla arbitraria de elementos que se desplazan en el aire, en la tierra y en el agua, y la colocación en un lugar privilegiado de un ser fantástico como el caballo-peze, señala las características lúdicas y fantásticas del paratexto, y también, la incorporación de recursos oníricos y surrealistas. En gran medida, las figuras 2 y 4 utilizan elementos de este tipo; la metamorfosis es una característica recurrente de las ilustraciones y la suma de lo humano y animal permite reinventar figuras míticas en nuevos contextos (v. “La mandrágora” p. 14 ed. 69).

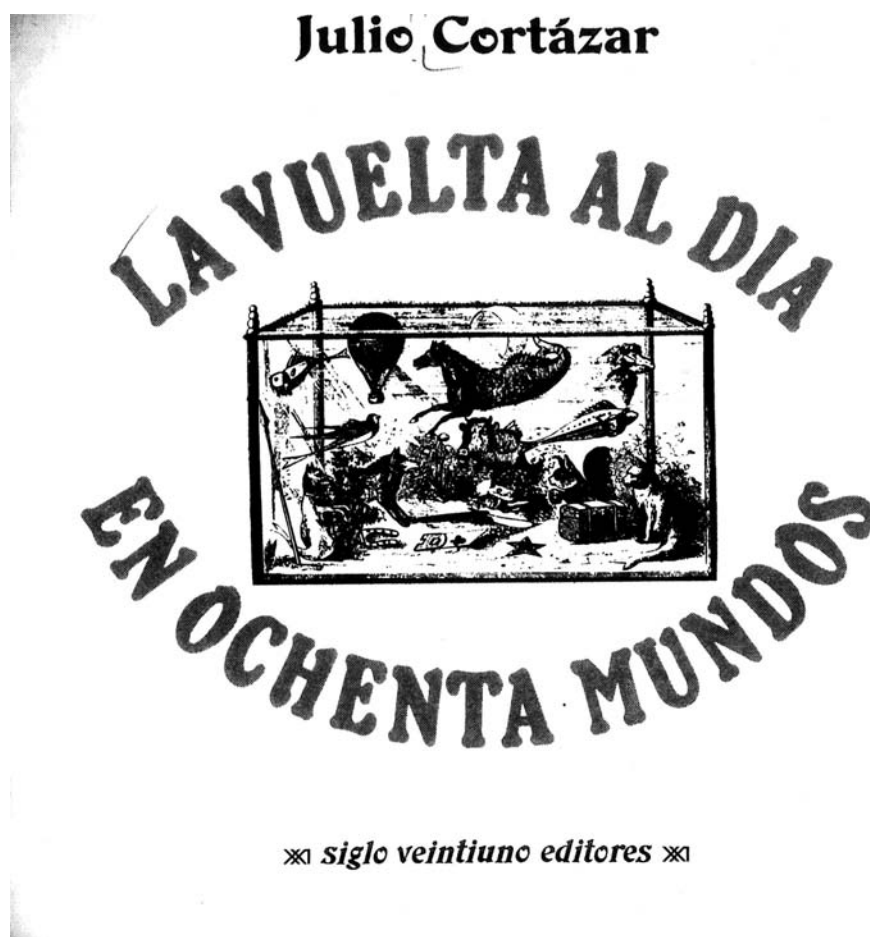


Fig. 4

La idea del viaje como sistema de composición se recupera plenamente en la portada de la segunda edición de *La vuelta al día* (Fig. 5). La ilustración de la cubierta es un trabajo de Grandville (1803-47); aquí se presenta la figura de un personaje que juega con “los mundos” en un acto malabar, mientras otro personaje de menor tamaño –parado sobre un mundo– observa las proezas del acto exhibicionista rodeado de varios mundos. Esta vez los elementos paratextuales como el nombre del autor, el título de la obra y la marca de la editorial no tienen características tipográficas significativas, sino que tratan de informar con precisión datos centrales de la obra sin recurrir a las estratagemas tipográficas de la portada de la edición original. Sin embargo, nuevamente, la figura de composición circular de “vuelta” se repite, y esta vez la idea propuesta por la misma obra se hace más explícita. Es decir, lo que suponemos son los globos terráqueos viajan y forman círculos pasando siempre por el mismo punto: las manos del malabarista. Esta vez los mundos

tienen una órbita marcada claramente y están iluminados de tal forma que podríamos señalar las distintas partes del día en cada uno de ellos. Como se ve, estamos ante la idea de que tenemos un solo día para recorrer los ochenta mundos, lúdicamente, como el personaje malabarista, aunque ahora los caracteres tipográficos del título del libro en lugar de rodear la imagen se encuentran en posición horizontal



Fig. 5

2.1.1.3. “Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunion”, “La vuelta al piano de Thelonius Monk”, “Vuelta al día en el tercer mundo” y “Viaje al país de los cronopios”

El viaje como tema principal, pretexto literario, recurso retórico o divertimento narrativo se manifiesta en los cuatro textos mencionados en el título de este subapartado. El carácter diverso de sus temáticas, tratamientos y estructuras formales es un claro ejemplo de los distintos vehículos en los que se manifiesta *el viaje* como sistema de articulación y composición. Desde el título, los cuatro textos destacan el desplazamiento como la actividad central, aunque nos damos cuenta hasta leerlos que el movimiento es sólo una metáfora y no existe como un recurso literal. Sin embargo, el objetivo central del libro, conducirnos a un viaje al día en ochenta mundos, se cumple cuando somos conducidos de la mano del narrador a distintos países, incluso a los territorios imaginarios del escritor.

En “Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunion” como en otros textos de *La vuelta al día*, el viaje está íntimamente vinculado con el tema de la memoria, que podemos considerar como una preocupación secundaria que el autor manifiesta en cuanto tiene oportunidad de hablar sobre su propia persona y su contexto histórico y literario. En este texto, los juegos y trampas de la memoria representan el eje central de la narración. Sobre todo, la memoria como género literario sin ser asumido como tal por temor de perecer ante la crítica implacable. En “Verano en las colinas” Cortázar hizo una breve narración de sus ratos cotidianos en Saignon, donde vivía durante el verano acompañado por el gato Teodoro W. Adorno y el obispo de Evreux, aquí señaló que escribiendo este breve texto autobiográfico, su mujer le preguntó si estaba escribiendo sus memorias; Cortázar que ya gozaba de fama y prestigio, lo negó.¹¹¹ Aunque líneas después se retractó y lo meditó: “¿Y por qué no un libro de memorias? Si me diera la gana, ¿por qué no? Qué continente de hipócritas el sudamericano, que miedo que nos tachen de vanidosos y/o pedantes”. Este reclamo se extendió en los textos de temáticas semejantes; la memoria, si no existe como género literario que deja constancia de las andanzas y reflexiones del escritor, sí se presenta como tema recurrente donde el narrador se asume como Julio

¹¹¹ V. “Verano en las colinas” en *La vuelta al día*, pp. 15-19. ed. 70

Cortázar y habla en primera persona.¹¹² “La memoria nos teje y atrapa a la vez con arreglo a un esquema del que no se participa lúcidamente; jamás deberíamos hablar de nuestra memoria, porque si algo tiene es que no es nuestra; trabaja por su cuenta, nos ayuda engañándonos o quizá nos engaña para ayudarnos”.¹¹³

En “Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunion”, Cortázar describió cómo en París su amigo Carlos Courau le narró cómo trasladarse de Atenas a Cabo Sunion, pues él hizo este viaje recientemente y recomendó a Cortázar la mejor manera de realizarlo. Meses después de la entrevista, Cortázar constató las palabras del amigo con la realidad. Sin embargo, las palabras de Courau le hacen establecer tres viajes; uno, el real pero ya transcurrido, el de Coreau; dos, el imaginario que Cortázar tuvo como expectativa; tres, el de Cortázar, también real y vivido de acuerdo con las instrucciones de Coreau. Cuando Cortázar regresó a París y contó *su viaje* se percató que el paseo narrado a Cabo Sunion no es el suyo, sino el descrito por Carlos. Al reconstruir sus recuerdos, su viaje es traslapado por los escenarios creados en su imaginación antes de estar en los escenarios reales.

Y además está el viaje de Atenas a Cabo Sunion, y sigue siendo la plaza de Carlos y el autocar de Carlos, inventados una noche en París mientras él me aconsejaba llegar con tiempo para encontrar asiento; son su plaza y su autocar, y los que busqué y conocí en Atenas no existen para mí, desalojados, desmentidos por esos fantasmas más fuertes que el mundo, inventándolo por adelantado para destruirlo mejor en su último reducto, la falsa ciudadela del recuerdo.¹¹⁴

De acuerdo con este proceso, Cortázar previó el viaje y sus detalles al conversar con Courau, y cuando llegó a Cabo Sunion proyectó los espacios previamente imaginados. Muchos meses después, al recrear ese viaje, recordó las imágenes construidas a partir del relato de Courau, no las de su experiencia personal. Existe, por lo tanto, una suerte de memoria de la imaginación, más inaprensible que la memoria común, que surge de nuestros recuerdos vividos, y desplaza aun a nuestros recuerdos más precisos. Este texto está acompañado de una ilustración y una cita textual de *Alrededor de la luna* de Julio Verne,

¹¹² “La memoria juega con su propio contenido un oscuro juego del que cualquier tratado de psicología aporta pruebas ejemplares. Arritmia del hombre y su memoria, que a veces se queda atrás y otras finge un espejo impecable que la confrontación parece desmentir con escándalo”.

¹¹³ Cortázar, p. 96 ed. 70

¹¹⁴ Cortázar, p. 98 ed. 70

imagen y texto literario ilustran la pérdida de gravedad en el espacio y cómo personas, animales y cosas flotan dentro del proyectil que los lleva a la luna. Nuevamente el viaje y sus circunstancias extraordinarias unen discurso visual y verbal.

“La vuelta al piano de Thelonius Monk” es una reseña *sui generis* del concierto del cuarteto de Thelonius Monk en Ginebra, en marzo de 1966, un año antes de la publicación de *La vuelta al día*. Este dato, aportado bajo el título del texto, es importante porque señala que el acontecimiento es contemporáneo del libro donde se incluye. Recordemos: “diversidad” y “actualidad” son los requisitos más importantes para la recepción exitosa de los almanaques. En este caso, concierto, reseña y obra publicada, producidos casi simultáneamente generan un efecto de actualidad artística e intelectual; así Cortázar se reconoce e identifica con las figuras de la música y el arte contemporáneos. Cortázar se involucró con la noticia, y junto a sus amigos y esposa se convirtieron en protagonistas del suceso.¹¹⁵ El concierto se convirtió en cruzar “un río, habrá otro tiempo, el óbolo está listo”, cuando se apagaron las luces, comenzaron los preparativos del contrabajo y Thelonius se sentó al piano; entonces ya estamos, junto a Cortázar “en la noche fuera del tiempo, la noche primitiva y delicada de Thelonius Monk”. Sin embargo, el tema del viaje, su articulación temática, simbólica y textual se encuentran en la siguiente metáfora:

Thelonius viaja vertiginoso sin moverse, pasando de centímetro en centímetro rumbo a la cola del piano a la que no llegará, se sabe que no llegará porque para llegar le haría falta más tiempo que a Phileas Fogg, más trineos de vela, rápidos de miel de abeto, elefantes y trenes endurecidos por la velocidad para salvar el abismo de un puente roto, de manera que Thelonius viaja a su manera, apoyándose en un pie y luego en otro sin salirse del lugar, cabeceando en el puente de su **pequod** varado en un teatro, y cada tanto moviendo los dedos para ganar un centímetro o mil millas [...]¹¹⁶

El contacto del músico con su instrumento es “el viaje”, sólo eso explica que músicos, espectadores y hasta lectores, estemos invitados a realizarlo, y sean concebibles paradojas donde el pianista “viaja vertiginosamente sin moverse”; “la nave” es el piano que

¹¹⁵ “[...] Claude Tarnaud que propone una **fondue**, su mujer y la mía que se miran consternadas pero después se comen la mayor parte, especialmente el final que siempre es lo mejor de la fondue, el vino blanco agita sus patitas en las copas, el mundo a la espalda y Thelonius semejante al cometa que exactamente dentro de cinco minutos se llevará un pedazo de la tierra” (Cortázar, p 23 ed. 70).

¹¹⁶ Cortázar, p. 28 ed. 70

se rodean, y la invocación a la novela de Julio Verne mencionando a Phileas Fogg y sus aventuras, nos muestra otras formas de “viajar”, en una suerte de desplazamiento místico porque el concierto se convierte en una ceremonia. Esta “reseña” de acercamiento poético a la ejecución de Thelonius no es la perspectiva de un especialista, pero sí de un gran conocedor de la música, que utiliza la metáfora del viaje para describir los elementos del concierto, porque Cortázar escogió este recurso para arroparlo y sistematizarlo bajo el sistema de composición que ya había establecido. Acompañado por la ilustración de *Veinte mil leguas de viaje submarino* titulado “Paisaje submarino de la isla de Crespo”, el texto vincula el viaje contrapunteándolo de forma muy extrema. Otra vez está marcado el contraste entre los elementos descritos en la realidad –o sea el concierto de Thelonius– y el viaje fantástico, a través de la imaginación o de la música, recreado por un lugar también extraordinario, como el paisaje donde viven medusas y pasean los buzos, rodeados de exótica flora submarina.

Sin embargo, existe otro elemento intertextual que vincula el piano de Thelonius con la obra central de Herman Melville, *Moby Dick*, *La ballena blanca*. La travesía del músico a bordo del piano Pequod, que es el nombre del barco donde viaja Ismael, el narrador y el atormentado capitán Acab, protagonista de la novela. Obviamente, la invocación de este nombre produce todavía más significados provenientes de la mejor novela de mítica persecución humana hacia una bestia indomable. Finalmente, el viaje del capitán Acab tras la ballena blanca es una búsqueda afanosa, una persecución imposible, fantástica, como el recorrido musical de Thelonius alrededor del piano. El Pequod de la novela de Melville es descrito así por el narrador:

Por más embarcaciones que hayáis visto en vuestras vidas: lugares de alta popa, gigantescos juncos japoneses, galeotas como latas de mantequilla, y todo lo demás, podéis creerme que nunca visteis una embarcación tan rara como este viejo “Pequod”. Era un barco de la vieja escuela, más bien pequeño con cierto aspecto gafo. Atezado y batido por las calmas y los tifones de los cuatro océanos, su viejo casco estaba bronceado como la tez de un granadero de Napoleón, veterano de Egipto y la Liberia. Su proa venerable parecía barbuda. Sus mástiles, cortados en la costa de Japón, donde perdió los primitivos en alguna galerna, se alzaban tiesas, como las columnas vertebrales de los tres famosos reyes de Colonia.¹¹⁷

¹¹⁷ Melville, pp. 70-71

La secuencialidad icónica creada por las ilustraciones de *La vuelta al día* se interrumpe al llegar a “Vuelta al día en el tercer mundo”, texto que impacta por la brutalidad de la noticia y la violencia de los hechos descritos y expuestos verbal y visualmente. El texto se compone de dos partes, dos largas citas textuales de informes sobre la condición de menores en distintos lugares del planeta; el primero se titula “Informe de un norteamericano sobre el drama de la infancia en Vietnam del Sud”, y el segundo “La desaparición de menores en Venezuela”. Nuevamente el viaje es metafórico, nunca viajaremos al tercer mundo –designado en dos puntos geográficamente distantes y opuestos–, sino que nos situaremos en dramas semejantes cuyo punto en común es la explotación infantil. El discurso cortazariano no existe aquí, porque se apropió del discurso ajeno proveniente de distintos contextos verbales. Pero el título sí es producto autor, y vincula los dos puntos geográficos y culturales hasta hacerlo uno, imprimiéndole un matiz de ironía. Cortázar y Silva asumieron estos textos como propios y adoptaron una posición crítica.¹¹⁸ La transcripción de los “informes” genera un efecto de “objetividad”; al mismo tiempo, la reproducción de la portada del informe –que contiene importantes elementos paratextuales como la fecha de edición, el lugar de la impresión y el departamento al que pertenece el texto– envía un mensaje de veracidad al discurso verbal (Fig. 5).

¹¹⁸ Dentro de la posición política de la vanguardia latinoamericana, Andrea Giunta observó el tema social como uno de sus presupuestos principales, esto les permitió a sus artistas crear un impacto en la sociedad de una manera contundente, a través de todos los medios que daban cabida a esta manifestación. La siguiente afirmación de Giunta es válida para el trabajo de Silva y Cortázar, quienes saben que sus libros-almanaque tuvieron una repercusión intelectual internacional, y que eso afectó a otros escritores y lectores que sólo pretendían literatura y divertimento en estos libros tan aparentemente lúdicos y despreocupados. La composición estética vanguardista de *La vuelta al día* respondió al mismo interés de denuncia social, con el agravante de que era casi un hecho que la obra tuvo un lugar distinguido como producción de un gran escritor latinoamericano y, por lo tanto, los informes provenientes de un contexto periodístico y legal iban a ser parte de un dominio público y literario –y quedaron para la posteridad. “En este sentido ellos no pretendieron avanzar a partir de las conquistas de un movimiento tradicional como el muralismo, sino desde todo el capital de experiencias acumulado por la vanguardia local. Un capital que no sólo los proveía de nuevas técnicas, sino también de un prestigio y un poder. El grado de centralidad alcanzado por los artistas y por las instituciones era tal que la expresión de sus posiciones podía alcanzar un impacto público sin precedentes: nunca como hasta entonces, habían llegado a tantas personas, ni los medios periodísticos habían difundido con tal intensidad sus acciones. La centralidad y el carácter público que habían alcanzado, fueron rasgos que los artistas politizados no desdeñaron”. Giunta, p.338

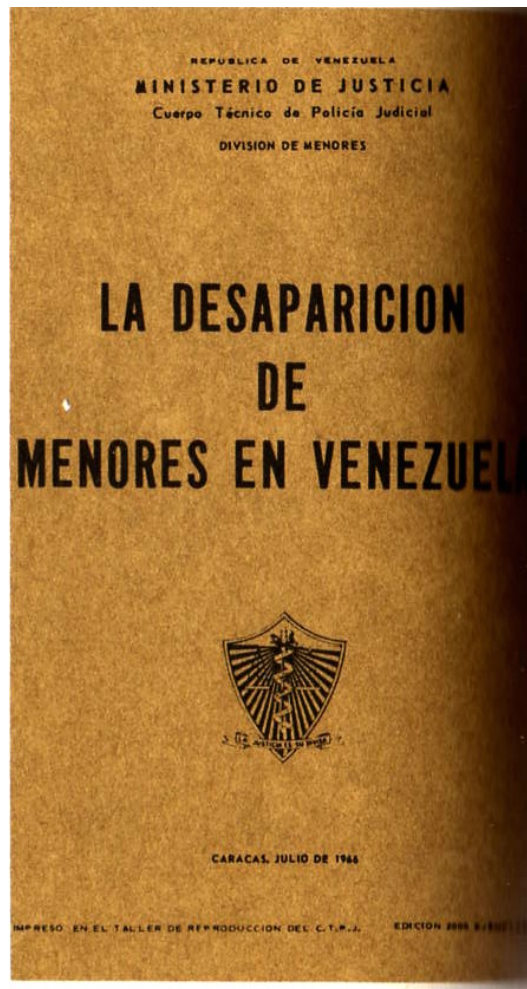


Fig. 5

En el informe sobre la infancia en Vietnam acentuó su efecto de crítica y denuncia al establecer cifras, fechas y nombres producto de una investigación periodística: “Nueva York, 22 de diciembre (A.F.P) Doscientos cincuenta mil niños muertos en Vietnam desde 1961, víctimas de la guerra. Más de setecientos cincuenta mil heridos, mutilados y quemados con napalm. Miles y miles de niños mueren de desnutrición y de enfermedades infecciosas en hospitales atestados y carentes de material necesario. Más de diez mil niños hacinados en orfanatos, privados de lo indispensable [...] Estas son las cifras que ofrece William Pepper, director del Centro de Estudios e Investigaciones sobre la Infancia, del Mercy Collage, institución católica del Estado de Nueva York”. La enfermedad y la guerra se alían para condenar a muerte a los infantes desprotegidos; el conflicto bélico y económico de Vietnam del Sud es ilustrado mediante fotografías que el reportero cede a la

revista donde se publicó el artículo y de las que también se apropian los coautores de *La vuelta al día*.



Fig. 7

La pobreza, la guerra y el desastre son las desgracias que confirma la fotografía (Fig. 7). Las víctimas de las consecuencias están en el centro de la foto, la madre descalza carga un bebé y arrastra un niño, ambos desnudos, seguidos de lejos por el soldado. El texto anuncia abiertamente el desenlace de los infantes: la muerte o la prostitución. Entre los subtítulos de los extractos informativos no hay un solo vínculo verbal, gráfico o tipográfico propuesto por los autores que los una, solamente el tema de la explotación infantil y la documentación visual e histórica tiende un puente entre ambos mundos: el tercer mundo y sus abrumadoras realidades. Los documentos reales extraliterarios confirman la estructura temática y textual organizada como un *almanaque*, estamos frente a la noticia inmediata del mundo –el informe del Ministerio de Justicia de Venezuela es de 1966– que seguramente

impactó de manera muy sensible a los lectores de la primera edición, en contacto directo con este tipo de mensajes.

Concluiremos este subapartado con la revisión de “Viaje al país de los cronopios”, relato inconoclasta sobre la forma de viajar de este conocido y difundido grupo humano. El texto se divide en dos relatos, “La embajada de los cronopios” y “El avión de los cronopios”; el primero narra cómo un matrimonio de cronopios se enteró de la existencia del país de los cronopios e inmediatamente decidió conocerlo, aunque atravesaron por toda una serie de requisitos engorrosos para salir de su propio país. El primer paso a seguir, por lo tanto, era visitar la embajada de los cronopios: “lo primero que sucede es que la embajada del país de los cronopios comisiona a varios de sus empleados para que faciliten el viaje del cronopio explorador, y por lo regular este cronopio se presenta a la embajada donde tiene lugar el diálogo siguiente, a saber: –Buenas salenas cronopio cronopio / – Buenas salenas, usted saldrá en el avión del jueves. Favor llenar estos cinco formularios, favor cinco fotos de frente”.

Después de llenar los formularios, la pareja cronopio hizo sus maletas, pero la aduana exigió un visado checoslovaco que obviamente ninguno había tramitado, esto retrasó el viaje, pero varios días después estuvieron listos para realizarlo. En “El avión de los cronopios” convivía una multitud de éstos, incluidos algunos famas y unas cuantas esperanzas que se cruzaron accidentalmente en este vuelo, porque eran pocos viajes al país de los cronopios y todos querían conocerlo; a bordo, el cronopio explorador y su mujer pasaron largas horas de espera retrasados por una escala inusual en Praga –para lo cual necesitaban la visa– y consumieron extraños y diversos alimentos y bebidas. Los lectores no llegamos a conocer el país de los cronopios, pero nuevamente tenemos presente el tema de la memoria, aunque ahora mucho más lúdica y desparpajadamente: “Desde luego, el cronopio viajero visitará el país y un día, cuando regrese al suyo, escribirá las memorias de su viaje en papelitos de diferentes colores y las distribuirá en la esquina de su casa para que todos puedan leerlas”. De manera juguetona y ligera tres ilustraciones ilustran el relato: un avión, una bicicleta y un inexplorativo cubano; estas imágenes sirven como elementos de transición de una a otra parte del relato, sin que medie ninguna articulación verbal aportada por el autor.

Distinto en intención crítica y tono narrativo-descriptivo, y diferente en la utilización de recursos estilísticos y retóricos de los textos presentados anteriormente, “Viaje al país de los cronopios” es el texto más irreverente dentro de su aparente irrelevancia. Es el único de los textos de este apartado sin temática “seria”, lo cual nos pone sobre aviso de su importancia en el libro y de los mecanismos que lo vinculan con una gran parte de la obra de Cortázar donde asumió el desparpajo como uno de sus recursos estéticos principales. Este viaje, aunque parece el menos riesgoso y con menores repercusiones críticas o artísticas, nos da cuenta de forma paródica de los múltiples contratiempos de los que somos víctimas cuando realizamos un viaje. Así, tomándolo con mucho sentido del humor, la pareja cronopio atravesó por toda una serie de requisitos absurdos con tal de llegar a su destino, mezclando las contrariedades impuestas por los formularios y visados con las respuestas cotidianas de los individuos ante los imprevistos. La suma de la fantasía y la cotidianeidad da coherencia y relevancia a un relato aparentemente secundario. Por último, debemos tener en consideración que este relato es una continuación de las *Historias de cronopios y de famas* que Cortázar ya había publicado; con este relato, Cortázar hizo un guiño a esta parte de su obra y estableció que los cronopios, habiéndose reconocido en todo el mundo, han llegado hasta el establecimiento de un nuevo país, la tierra de los cronopios, lugar fantástico y ubicuo, puesto que cualquier sitio puede albergarlos.

2.1.2. El collage

Así como el viaje es la figura de composición de *La vuelta al día*, el collage lo es de *Último round*, donde el concepto de “libro-almanaque” se sustenta con recursos diferentes a su predecesor, aunque también está representado como un sistema que opera en distintos estratos artísticos y de formato, generando posibilidades de “recreación” estética y literaria y produciendo efectos diversos. En las artes visuales reconocemos al collage como una técnica de construcción que recorta y une fragmentos preformados –de diversos orígenes estéticos, industriales o cotidianos– de obras u artículos preexistentes en un conjunto heterogéneo, por casualidad concordante o antagónico, casi siempre mezclados simultáneamente. Su existencia prevé que el observador tenga inquietud por saber de dónde

han sido extraídos los componentes que lo conforman e intenten dismantelarlo para crear otra entidad diferente. De acuerdo con Saúl Yurkievich en “Estética de lo discontinuo y lo fragmentario: el collage”, su existencia es muestra de las concepciones artísticas del siglo XX y de una nueva forma de organizar la mirada:

Disjecta membra, el collage presupone una poética basada en la discontinuidad y la disonancia, en las superposiciones aleatorias, en las contigüidades insólitas, en lo multiforme y multirreferente. Acumulación caótica, adicta a la estética de la profusión, ejerce la potencia implicativa; crea una dinámica anexionista, dinámica adhesiva, capaz de involucrar la agitada disparidad de lo real. A partir de efectos diferentes y efectos de conmutación, combina, en agrupamientos de integración parcial, componentes heterogéneos que, al no perder su alteridad, siguen remitiendo al contexto de origen. Prolífico popurrí, *patchwork* voraz, *puzzle* pletórico, el *collage* revela una prodigiosa capacidad de ensamblaje de conjuntos transitorios. Coexistencia de medios y modos distintos, de técnicas y protocolos adversos, pone en juego una combinatoria abierta que libera los signos de su pertenencia y su pertinencia habituales, los absuelve de las compatibilidades convencionales para establecer su propia contractualidad comunicativa. Al dismantelar la imagen de punto de mira fijo, al desquiciar las sucesiones cronológicas y topológicas, al desmembrar la figuración armónico extensiva, el collage reorganiza la visión, ocasiona una migración figurativa que redundo en trasmigración conceptual, propone otro esquema simbólico para representar el mundo.¹¹⁹

La convivencia de contextos plurales en el collage produjo una multitud de significados y propició una búsqueda constante para reinstalar los elementos extraídos a su lugar original. La reunión “casual” es la estrategia más común del collage; en los primeros momentos de su existencia generó la inquietud de no ser propiamente obra del autor, sino la apropiación de recursos “ajenos” y “transitorios”. En el terreno de las artes visuales, el collage no tuvo un orden lógico: la yuxtaposición privilegiaba acumular recursos arbitrariamente. Tampoco sus rupturas necesitaban ser explicadas pues su estructura se organizaba como un efecto continuo de contigüidad y autonomía. El collage es sobre todo un recurso estético del siglo XX, cuando la idea del “reciclaje” coincidió con la invasión de elementos industriales, combinándose con las estrategias artísticas de la alta cultura. Sin embargo, el collage se convirtió en una estética y un sistema organizador de un conjunto de

¹¹⁹ Yurkievich, p. 79

elementos –no siempre visuales– en distintas manifestaciones del arte, no sólo en las artes plásticas.

La categoría de collage no debe aplicarse con sentido restrictivo. Lo que importa no es autenticar los prototipos indiscutibles del género sino establecer un principio general de composición, reconocer su figura básica (figura de desfiguración, forma de la disformidad), esa figura abierta, combinable, que modela las artes del siglo XX, esa imagen diversa y dispersa que constituye el fundamento (deontológico y poético) de nuestra representación del mundo. El collage es el icono que vuelve visible a la estética de lo inacabado, discontinuo y fragmentario, su manifestación sensible. Corresponde a la desarticulación de los antiguos marcos de referencia, a la pérdida de la noción de centro, a la multiplicación de dimensiones y direcciones, a una relativización generalizada, a una situación constantemente sujeta a cambio, a crisis, a colapsos. Quebrados todos los continuos, se impone una concepción versificadora y desintegradora de la realidad que no puede sino promover una imagen desordenada y a menudo desesperada del mundo. Por carencia de un principio formal válido que asegure la integración unificadora, el arte se entrega a la heterodoxia estilística.¹²⁰

Como “forma de la disformidad” *Último round* incorporó “simbólicamente” –puesto que no era posible hacerlo en forma “real”– objetos o fragmentos de su época que poblaban y trastornaban la realidad. Las consecuencias de este mundo de “consumo” excesivo, generador de artículos de adquisición o deshecho que “rebotan” en todos los medios, tuvieron cabida en ambos libros, pero de una manera particular en *Último round* donde reproducirlos es una manera de “representarlos” en su contexto real.¹²¹ La multiplicidad de

¹²⁰ Yurkievich. p, 85

¹²¹ El ejemplo de las fotografías de Antonio Gálvez reproducidas en “Noticias del mes de mayo” en *Último round* (v. pp. 92-93, 97 ed. 70) es una demostración de la estética del collage. Primero, por el tipo de composición de la fotografía. La imagen nos muestra una pared tapizada al azar de propaganda política; cada una emite múltiples mensajes paratextuales, de igual manera verbal y visualmente. Cada una de estas propagandas pegadas arbitrariamente se convierte en acto consciente y artístico cuando son tomados por la lente del fotógrafo. Nosotros no estamos ante el collage original, sino ante su “reproducción”. Cuando la imagen de Gálvez es retomada por la obra de Cortázar y Silva e insertada como “ilustración” del contexto poético del texto “Noticias del mes de mayo”, su orientación crítica y temática original cambia dirigiéndose hacia donde pretendieron los autores de *Último round*. Entonces, como parte de un collage de denuncia intelectual, las fotografías de Gálvez se convirtieron en un discurso del que Cortázar y Silva se apropiaron para sus propios fines –aunque al final del libro se mencione el crédito del fotógrafo–; la presencia del collage está dentro y fuera de la imagen, creando sus propias articulaciones. Cortázar lo asume en los primeros versos del “poema”: “Ahora estas noticias/ este **collage** de recuerdos. / Igual que lo que cuentan/ son obra de un puñado de pájaros contra la Gran Costumbre”. El primer hecho que era circunstancial –la acumulación de propaganda colocada accidentalmente– se convirtió a través de dos tratamientos artísticos, primero del fotógrafo y luego del autor y diseñador de *Último round*, en la organización intelectual de collage.

elementos diversos, sin embargo, se combinó en este caso con un notable equilibrio formal, asumiendo que el principio rector de composición es la conciencia artística al utilizar los recursos extra literarios o pictóricos. De acuerdo con Erich Kahler, en *La desintegración de la forma en las artes*, el collage produce múltiples efectos, entre otros: “Plasman la coexistencia de los residuos abruptamente contrastantes de nuestra vida cotidiana, reliquias de la naturaleza con elementos tecnológicos, lo íntimamente familiar con lo ridículamente corrompido. Sentimos que están inmersas en un ambiente de melancólica ironía, de rebelión desorientada”.¹²²

Como hemos visto en el Capítulo I, la idea del ensamblaje provino de algunas nuevas estructuras planteadas durante las primeras décadas del siglo XX, como el collage que dio lugar a la experimentación libresca propiciando el surgimiento de los libros de artista. Estos al igual que los libros-objeto se caracterizaron por buscar que el lector participara reorganizándolos. El género de almanaque literario propuesto por Cortázar y Silva en *La vuelta al día* y *Último round* se basó en este principio de desmontabilidad y ensamblaje que trataron de llevar hasta donde las limitaciones editoriales lo permitieron. Es claro que este principio es más conservador en *La vuelta al día* cuyo formato se asocia más con un almanaque tradicional,¹²³ y se desarrolló de una manera más vanguardista y extrema

¹²² Kahler, p. 68

¹²³ No obstante, es claro que las figuras de composición en *La vuelta al día* repercuten y retroalimentan los recursos de *Último round* y viceversa. Un primer ejemplo es el texto “Turismo aconsejable” en *Último round*, que nos recuerda a su predecesor de *La vuelta al día*, “Vuelta al día en el tercer mundo”. En “Turismo aconsejable” advertimos la misma posición crítica y la utilización del recurso irónico en el título al reseñar un viaje del autor a la India, en el que al igual que en “Vuelta al día en el tercer mundo” se habla de la explotación y la miseria de los desprotegidos. Ilustrado por fotografías de la película “Calcuta” de Luis Malle, el texto tiene una estructura similar a su pariente cercano. (v. 143-127 ed. 70) Asimismo, en la introducción de *La vuelta al día*, “Así se empieza”, Cortázar reconoció sus influencias citando a los autores con las palabras que definirán el rumbo artístico y las aspiraciones estéticas de su libro. Por lo tanto, *La vuelta al día* puede considerarse un collage textual, en la medida en la que reproduce las palabras de otros, armando una suerte de rompecabezas con los discursos ajenos. La valoración de estas presencias verbales se encuentra en su organización que no se limita a la copia mecánica; así la elaboración de este conjunto pluritextual puede llegar a considerarse un mérito intrínseco del libro que aglutina declaraciones externas en las que el autor reconoce la tradición de la que proviene, a la que homenajea, y en la cual pretende insertarse: “Se habrá advertido que aquí las citas llueven, y esto no es nada al lado de lo que viene, o sea casi todo. En los ochenta días de mi vuelta al día hay puertos, hoteles y camas para los cronopios, y además citar es citarse, ya lo han dicho y hecho más de cuatro, con la diferencia de que los pedantes citan porque viste mucho, y los cronopios porque son terriblemente egoístas y quieren acaparar a sus amigos, como yo a Lester y a Man Ray y los que seguirán, Robert Lebel, por ejemplo, que describe perfectamente este libro cuando dice: ‘Todo lo que ve usted en esta habitación o mejor, en este almacén, ha sido dejado por los locatarios anteriores; por consiguiente no verá gran cosa que me pertenezca, pero yo prefiero estos instrumentos del azar’. Esta cita de Lebel continua describiendo que los “instrumentos del azar” son diversos en su naturaleza y que a manera de laboratorio los

en *Último round*, donde la estructura de dos pisos permitió e incitó desprender versos de poemas que podían ser recreados por el lector –como los ejemplos de “Poesía permutante”. Así, el collage se materializó, ya no sólo era parte de un sistema de composición, sino un recurso material virtualmente practicable por el lector. Lourdes Dávila habló de esta idea de ensamblaje en los libros: “[...] son una representación visual de cómo la fracturación de la realidad es el “producto” posmoderno de una fracturación “normativa” del lenguaje (visual y verbal) y viceversa. No obstante, esta aparente fracturación o disolución de fronteras no debe leerse en estos libros como la desaparición de una arquitectura formativa e informativa”.¹²⁴

Por lo tanto, la figura de composición del collage en este libro repercute en los distintos vehículos artísticos a través de los que se construyen sus mensajes. Si en *La vuelta al día* el sistema del viaje y la idea del ciclo que inicia y concluye en el mismo lugar era fundamental para situar el centro donde se cohesiona el orden narrativo y visual, en *Último round* no localizaremos un punto de unión, sino de disgregación que nos permita reestructurar el orden inacabado. En gran medida, este sistema de composición se propone como un bombardeo sin tregua a través de los recursos paratextuales implícitos y explícitos en el epitexto, apelando inmediatamente a nuestros sentidos.¹²⁵

2.1.2.1. Portada, contraportada e interiores: la estética de *Último round*. Elementos paratextuales

En la portada de *La vuelta al día* nos sorprendieron las transformaciones anfibio-humanas de los protagonistas iconográficos de una historia circular. Sin embargo, los elementos paratextuales eran básicos, y concluimos que tuvieron una función eficaz para cumplir su

somete a un “inventario sistemático”: Cortázar manifiesta –explícitamente en el discurso ajeno–, sus estrategias de composición, “yo hubiera necesitado más palabras, es seguro” (*La vuelta al día*, ed. 70 p. 9-11).

¹²⁴ Dávila, p. 14

¹²⁵ Aunque debemos reconocer una diferencia crucial entre estos dos tipos de figuras de composición. Si bien *La vuelta al día* propone el viaje es al mismo tiempo un principio temático, figurativo y compositivo en todos los niveles del libro, el collage en *Último round* funciona únicamente como una unidad operativa en los dos últimos niveles, pero no en el temático. El collage es recurso insistente y mantenido durante *Último round*, pero no es nunca un tema que se aborde a través de distintos tratamientos, como sucede continuamente con el viaje.

objetivo de cautivar a un virtual lector. En *Último round* somos asaltados por la excesiva cantidad de paratextos de la portada que como un golpe de vista literal y sin mediar tregua nos confunde desde la primera mirada; se nos exige privilegiar y jerarquizar para asimilar poco a poco cada uno de los mensajes emitidos. El primer rasgo distintivo que apreciamos en la portada y contraportada de *Último round* es la diversidad gráfica y tipográfica; con dieciocho caracteres tipográficos distintos en la portada y veintiuno en la contraportada, el efecto estético es diverso y atractivo, y aunque no analizáramos reflexivamente sobre el empleo de la multiplicidad tipográfica, notaríamos las diferencias entre el tamaño de la letra, el uso plural de las cursivas y negritas, y la citas en otros idiomas (v. fig. 8 y 9).¹²⁶

La respuesta a la explotación de esta estrategia visual la encontramos en las palabras del responsable del diseño del libro, Julio Silva, quien al ser interrogado sobre la tipografía llamativa en *Último round*, declaró: “si después metía una la ilustración allí donde había tantas ilustraciones en el interior era redundante”. Para la portada los autores seleccionaron sólo una imagen en el centro, un lugar estratégico para causar resquemor y curiosidad: la foto que ilustra el texto “La muñeca rota”. En la contraportada también hay una imagen al final de la última columna, la jaula de El obispo mandrágora de Evreux, mascota de Cortázar –imaginaria o real, quien sabe– durante sus estancias en Cazeneuve.¹²⁷ Así, Cortázar y Silva justificaron utilizar la variedad tipográfica como recurso paratextual al diferenciar los discursos de la portada y contraportada: “La idea era entrar en el libro desde la tapa, empiezas a leer y estás ya en libro. Cuando ves la tapa ya estás en leyendo, ve a página tal y cual, porque para encontrar una imagen que totalice todas es muy difícil. Jugamos al frente”.¹²⁸

¹²⁶ Francés, italiano e inglés en citas de Jean Cocteau, Italo Calvino y Gary Snider en la tercera columna de *Último round*.

¹²⁷ En las primeras líneas de “Verano en las colinas” de *La vuelta al día*, Cortázar declara: “Anoche acabé de construir la jaula para el obispo de Evreux, jugué con el gato Teodoro W. Adorno, y descubrí sobre el cielo de Cazeneuve una nube solitaria que me hizo pensaren un cuadro de René Magritte, **La bataille de l’Argonne**”. Con la reproducción de la jaula *supuestamente* construida por Cortázar en la contraportada de *Último round* se establece un vínculo literario y emocional entre la descripción de las actividades del autor en Cazeneuve – en *La vuelta al día*– y los recuerdos que reconstruye para *Último round* (v. “La entrada en religión de Teodoro W. Adorno”), y se hace un reconocimiento de la continuidad cronológica y temática entre ambos libros.

¹²⁸ De “Papeles y palabras, trazos y testimonios”.



Fig. 8

Como en *La vuelta al día*, en la portada de *Último round* destacan tres paratextos básicos jerarquizados al mismo nivel: el nombre del autor, el título de la obra y el logotipo editorial. Se mantuvo el orden establecido en *La vuelta al día* y se privilegió el título como el elemento más fuerte y atractivo. Estos elementos se reprodujeron igual en la segunda edición, aunque existió una variante significativa con respecto a la organización gráfica de la portada: la alineación de discurso verbal en la edición del 69 tuvo tres columnas separadas por una línea, mientras que la portada de la edición de bolsillo se constituye por dos columnas separadas por un espacio en blanco, como consecuencia de reducir el formato. En la edición del 72, sin embargo, se respetó íntegra la siguiente frase de Lenin situada como una especie de cintillo abajo del título, tal y como aquí la citamos: *Hay que soñar, pero a condición de creer seriamente en nuestro sueño, de examinar con atención la vida real, de confrontar nuestras observaciones con nuestro sueño, de realizar escrupulosamente nuestra fantasía.*

La temática del sueño como forma de concretar los ideales se repitió en distintos textos e incluso en otro discurso de la portada titulado “La revolución no es un juego”, donde de manera irónica se señaló reiteradamente el nexo entre sueño y acción; otra vez nos encontramos ante un discurso de reclamo revolucionario, aunque manejado más explícitamente por la voz enunciativa: “Joven amigo: ¿Se siente revolucionario? ¿Cree que la hora se acerca para nuestros pueblos? En este caso, proceda CON SERIEDAD. La revolución no es un juego. Cese de reír. NO SUEÑE. Sobre todo NO SUEÑE. Soñar no conduce a nada, sólo la reflexión y la seriedad confieren la ponderación necesaria para las acciones duraderas”. Las dos citas utilizan las mismas palabras, sueño y seriedad, pero en el contexto de cada discurso, la autoría de la primera frase nos pone sobre aviso de la ideología del personaje, y el anonimato de la segunda –en el estilo de un discurso de filiación pseudo popular– nos alerta sobre la intransigencia de un medio difusor de ideas verbal y mecánico que repite una y otra vez los mismos preceptos con una prosa que golpea rítmica y tipográficamente.

De acuerdo con Adriana Bocchino en “*Ultimo Round: una bisagra teórica en el desarrollo intelectual de Julio Cortázar*”, el sueño como motivo de composición de la portada y algunos interiores proviene de la estética del surrealismo, sobre todo del precepto de Bretón quien propuso revolucionar el arte para cambiar el mundo. Pensamiento es acción, sueño es acción, por lo tanto: “Cortázar se ubica en esta misma coordenada: insiste en la reunión de “sueño” y “realidad”, tal como es propuesto por Lenin desde una cita en la tapa de *Último round*. La cita de Lenin podría bastar para ubicarse en un ángulo diferente de aprehensión de lo real, pero sucede que, como para los surrealistas, en este Cortázar, el slogan por sí mismo, por lo que tiene de estético, supera lo real”.¹²⁹

La portada y contraportada, una mezcla heterogénea de fragmentos de diversos tópicos y géneros expuestos con tipografía diversa, estableció el recurso del collage con sus múltiples repercusiones intertextuales. En la contraportada se mantuvo la estrategia de colocar un texto en forma de cintillo –como en la cita de Lenin en la portada–; esta vez titulado “Trabajos de estiramiento” (v. Fig. 9). Asimismo, a manera de almanaque que resalta la “actualidad” de los sucesos, la contraportada subrayó el vínculo contextual entre el libro de Cortázar y la crítica literaria en la parte inferior izquierda de la primera columna,

¹²⁹ Bocchino, p. 302

con el texto irónicamente titulado “Las grandes biografías de nuestro tiempo”, donde puede leerse ‘...el escritor Julio Cortázar, un pequeño burgués con veleidades castristas’, afirmación de Ramiro de Casabellas, Primera Plana, junio de 1969. Este fragmento remite al ensayo “Acerca del intelectual latinoamericano”, una larga disertación que el autor incluyó aquí como el vehículo más inmediato para dar a conocer sus criterios literarios entre el público latinoamericano, pues el artículo fue publicado previamente por la *Revista de la Casa de las Américas* en 1967 (v. ed. 72, pp. 265-280).

Hasta el momento, las variaciones tipográficas nos han demostrado que “la tipografía es el arte de ayudar a leer” –según palabras de Julio Silva–, y su uso eficaz puede generar una composición altamente estética –también amena y lúdica para la mirada lectora– pues cada una de las tipografías delimita gráficamente el lugar de cada texto y de su importancia. Como vimos en el uso plástico del collage, yuxtaponer elementos no es un defecto en la obra, sino que representa una de sus principales características; la conjunción repercute durante el ensamblaje haciendo evidentes los límites que ocupan las texturas y proporciones de los “objetos” reunidos. Esto *simula* el producto “hecho a mano”, pues se aprecian a simple vista los “zurcidos” del autor. Este es uno de los efectos derivados de la composición *collage* de *Ultimo Round*, los textos parecen “armados” de las diversas composiciones discursivas; en lugar de disimular los “bordes” se estilizan para acentuar la idea de una acumulación accidentada.

Un singular recurso paratextual salta a la vista en la contraportada acentuando este artificio. Bajo el texto “Para las esperanzas, siempre ávidas de certidumbres” hay tres fragmentos en inglés que parecen extraídos de la sección periodística del Aviso Oportuno. Uno destaca por una situación inusual, está encerrado en un círculo trazado “a mano”, como si hubiera sido seleccionado, pero no es una oferta de empleos sino un aviso de Neuróticos Anónimos, dirigido “a personas sensibles, inteligentes, ansiosas y un poco solitarias”. El círculo que rodea el texto, completamente fuera de los recursos tipográficos comunes, lo destaca gráficamente; así, el texto retoma los elementos de un discurso común –la parodia de neuróticos anónimos– enmarcado en la estructura del producto popular con sus delimitaciones visuales y culturales –el aviso oportuno–, generando un recurso paratextual altamente eficaz porque el contrapunto proveniente del mundo cotidiano y no de un contexto intelectual.



Fig. 9

El último ejemplo del collage que destacaremos está en el interior de *Último round*, pues después de descubrir la existencia de los dos “pisos” y localizar el índice, nos encontramos la imagen de Julio Cortázar cinetizado por Pol Bury (v. Fig. 10). Aunque no podemos afirmarlo contundentemente –puesto que carecemos de pruebas para ello– suponemos que la fotografía de Cortázar existía antes de ser manipulada con este experimento. Esta imagen es ejemplo de una estética basada en la fractura y la descomposición y funciona como una compleja metáfora visual; al dialogar con el discurso literario nos permite apreciar el planteamiento de una estética visual y verbal que explota los recursos de lo discontinuo y la distorsión. En primera instancia, observamos el rostro de Cortázar fragmentado en 16 secciones que parecen estar en “movimiento” y *simulan* girar en dirección a las manecillas del reloj; así, el ojo de Cortázar a punto de desaparecer es el

punto central de tensión. Nos queda claro que el propósito del autor de la imagen es provocar un doble y paradójico efecto de reconocimiento y extrañeza. El espectador mira un rostro familiar y, al mismo tiempo, *des-colocado*. Al observarla desmantelamos el rostro y nos esforzamos por re-organizar sus componentes. Esta imagen explica el desafío artístico e intelectual de *Último round* al privilegiar el acto de la mirada en la composición estética, pues el espectador y lector deben articular por su propia cuenta los ejercicios visuales o verbales.¹³⁰

Por último, debemos señalar que la afirmación de Silva –con respecto al uso eficaz de la tipografía– se convierte en una respuesta completa y cierta. La selección cuidadosa de sólo dos imágenes en la portada y contraportada nos exige e incita vincular los elementos paratextuales con los textuales, y como si fuera una especie de ventana o de vestíbulo de una casa nos deja conocer los gustos del dueño, sus principales componentes y su posición crítica ante el mundo. Por ejemplo, los “avisos clasificados” nos remiten burlonamente al número de página donde localizaremos el “servicio”. Estar en la portada es estar en el libro, porque los textos de la portada y contraportada *son* literatura, lista para activarse en cuanto comencemos a recomponer el discurso textual.

2.1.2.2. Montaje verbal y tipografía. Apollinaire y Mallarmé

Las figuras literarias de Apollinaire y Mallarmé son indispensables para entender cómo evolucionó el collage de figura de composición de *Último round* hasta concretarse en una poesía experimental cimentada en los presupuestos estéticos que destacaban los efectos fónicos, rítmicos y plásticos en un intento de (re)invención de los recursos y estructuras retóricas gastadas. Aunque para 1969 las prédicas de estos autores resultaban un poco anacrónicas, para Cortázar la inquietud de seguir sus pasos no desapareció, sobre todo en un género donde no fue reconocido y nunca abandonó del todo, según nos muestran estos testimonios. Cortázar homenajeó a estos dos autores recreando su estética con una

¹³⁰ Debemos considerar que la existencia de imágenes de Cortázar señalan quizá su (auto) representación visual, también en *La vuelta al día* hay una imagen de Cortázar que comparte la página con Julio Verne. La inclusión de su propia imagen resulta significativa en la medida en la que no sólo tiene una función ilustrativa, sino extraliteraria y paratextual, puesto que pone en contacto al autor con su contexto, y también es una *metáfora visual* que encierra el principio de composición del libro *para y por* quien lo concibió.



Fig. 10

pretensión de dinamizar palabra, verso, y estructura, y de acuerdo con estos poetas, liberar a la poesía de las ataduras de forma del pasado, lo cual implicó que incurrieran en la evolución tipográfica y la búsqueda de un estilo telegráfico.¹³¹

Primero, debemos recordar que Apollinaire fue profundamente influenciado por Marinetti, al grado de que el poeta se identificó con la estética cubista y se convirtió en su primer propagandista y difusor en el terreno poético. La primera consecuencia de este acontecimiento es el intento de Apollinaire por trasladar las técnicas cubistas al discurso verbal, así emprendió una búsqueda afanosa por *espacializar* la poesía. Su principal

¹³¹ Hasta donde fue posible de acuerdo con sus propias limitaciones y percepciones, pues él se formó en una tradición poética previa a la de Apollinaire y Mallarmé.

principio de composición era el collage al recrearse en la discontinuidad, con sus novedosos instrumentos para ser reconstruido. De acuerdo con Yurkievich, Apollinaire: “Absuelve el verso de la puntuación y de la métrica, y aprovecha de todas las libertades textuales: de composición, de asociación, de asociación, de dirección, de extensión. [...] Luego, Apollinaire introduce las técnicas ideográficas y abre por completo el poema a la intromisión, a la contaminación de los discursos de afuera que irrumpen como representantes de la bulliciosa contextualidad extraliteraria, de la estrepitosa polifonía metropolitana”.¹³²

Las técnicas ideográficas que revolucionaron la escritura poética tuvieron su origen en la contigüidad entre el arte verbal y visual tan celebrado en la vanguardia. La visualización del poema y el reconocimiento de cada uno de sus componentes jugó un papel central en la lectura de los poemas ideográficos, no sólo al crear efectos doblemente plásticos –los que crea el sonido y la metáfora, y los que articula la imagen gráfica–, sino porque permitió delimitar “el área” del poema, algo impensable en la poesía tradicional. Los caracteres tipográficos, por lo tanto, están distribuidos en forma aparentemente irregular y operando en diferentes niveles, y los espacios vacíos creados entre ellos generan y potencializan las más diversas asociaciones. *La textura visual* del poema, un concepto literario y tipográfico de filiación vanguardista, varía infinitamente si el poema está escrito a mano, con los tipos de una máquina mecánica o con los revolucionarios caracteres tipográficos de la época, así como *su proyección gráfica y sonora* depende de la distribución del verso en el espacio si éste, además de verso, es el límite de una figura.

Para Umberto Eco, la obra de Mallarmé evitaba que un solo sentido se impusiera de golpe. La utilización del espacio en blanco también empleado por Apollinaire, contribuyó a darle a la composición espacial del texto poético un sentido indefinido y a cargarlo de múltiples sugerencias; este tipo de obra, por lo tanto, “se abre” a la libre interpretación del lector y de sus aportaciones emotivas e imaginativas. Si en toda lectura poética existe –según Eco– un mundo personal intentando adecuarse al mundo del texto, en el texto poético vanguardista éste pretende estimular el mundo personal del intérprete para que involucre sus potenciales emocionales y estéticos, siempre justificados por la “sugerencia” del

¹³² Yurkievich, pp. 82-83

autor.¹³³ Páginas después, Eco describe la estructura del *Livre*, la obra inconclusa de Mallarmé, que consiste en el ejemplo *teórico* de la obra abierta.¹³⁴ Así, sus páginas no debían seguir un orden fijo, podrían ser intercambiables en diversos órdenes y niveles de acuerdo con reglas de *permutación*. El *Livre* estaba conformado por una serie de fascículos independientes –no encuadernados, que le darían el estándar de libro convencional–, y la primera y última página de un fascículo eran parte del mismo pliego que pondría su principio y fin: “en su interior, jugarían hojas aisladas, simples, móviles, intercambiables, pero de tal modo que, en cualquier orden que se colocaran, el discurso poseyera un sentido completo”.¹³⁵ Por un lado, la competencia del “intérprete” queda a salvo de ser enjuiciada, porque en aún en la mínima exploración de sus componentes la estructura de las frases y de las palabras hacía posible la validez discursiva y lógica de cada cambio de orden, casi siempre efímero pues era susceptible de una (re)construcción, provocando nuevas circunstancias de continuidad.

2.1.2.3. Poesía permutante. “Homenaje a Mallarmé”, “Viaje infinito” y “Homenaje a Alain Resnais

La necesidad de *espacializar* el texto poético de Apollinaire y la concepción del *Livre* de Mallarmé son cimientos fundamentales para sostener los principios que regulan la *poesía permutante* de Cortázar, en la segunda planta de *Último round*.¹³⁶ La invocación de ambos poetas explica y legitima la propuesta de la poesía cortazariana y la influencia de recursos provenientes de las estéticas vanguardistas utilizadas en las artes plásticas. En la introducción titulada “Noticia” Cortázar nos relata el origen y los lugares donde fue concebida la inquietud de la escritura de estos versos y sus “partes combinables” de acuerdo a su estética de “movilidad”. Según esto, comenzó “los juegos” –como hace llamar

¹³³ v. Eco, pp. 79-80

¹³⁴ v. Capítulo I, p. 55

¹³⁵ Eco, p. 85

¹³⁶ Cortázar señaló que la “planta baja” era el mejor lugar para la ubicación de su *Poesía permutante*, quizás porque permite cierta movilidad e invita con más firmeza a desprender los versos de las páginas. Este efecto quiso ser igualado en la edición de bolsillo al confinar la *Poesía permutante* hasta el final del tomo I, probablemente porque esta ubicación nos brindaba la oportunidad de hacer prescindibles los versos y por lo tanto nos señalaba la posibilidad de desprenderlos del libro.

a sus poemas— en la casa de Octavio Paz en Delhi y en una oficina de las Naciones Unidas de febrero a marzo de 1967, cuando Paz redactaba sus *Topopoemas*, y los concluyó en distintos aviones que favorecieron la reproducción de sus “barajas armadas”. De acuerdo con “el principio general” observado por Cortázar al elaborar la poesía permutante: “consistió en escribir textos cuyas unidades básicas [...] puedan ser permutadas hasta el límite del interés del lector o las posibilidades matemáticas. El poema se vuelve así circular y abierto a la vez; barajando las estrofas o unidades, se originan diferentes combinaciones; a su turno, cada una de éstas puede ser leída desde cualquiera de sus estrofas o unidades hasta cerrar el círculo en uno u otro sentido”.¹³⁷

Cortázar materializó su poesía permutante al situar los versos en páginas diferentes para hacer posible su combinación, pero no utilizó el recurso de Mallarmé que sugería la existencia de varios fascículos; Cortázar deseaba que sus textos se imprimieran en páginas desprendibles o sueltas, pero tuvo que conformarse con presentarlas en la segunda planta, considerándolas como “persianitas” que se prestan a abrirlas o cerrarlas en búsqueda de un nuevo orden del poema.¹³⁸ Cortázar nos advierte: el orden en el que está impreso el poema no es el mismo que el de su escritura original.

Cada unidad básica se enlazara impecablemente con todas las otras ordenadas por el azar o la voluntad del lector. Sintácticamente la cosa no es muy fácil, incluso por motivos pedestres; por ejemplo, si una de las unidades básicas contiene términos, imágenes o rimas que se repiten en otra unidad básica, hay que eliminarlos en uno de los dos casos, porque su eventual contigüidad volvería imperfecto o monótono el desarrollo; así, cada unidad básica exige algo por completo diferente que a la vez debe ser parte de la unidad total del poema.

¹³⁷ Cortázar, pp. 272-273 ed. 72

¹³⁸ Al respecto es importante también citar aquí otra figura fundamental del arte del siglo XX, el escultor Alexander Calder, famoso creador de “móviles” y “estables”. Calder nació en 1898 en Filadelfia. A comienzo de la década de los años 30’, Calder inició sus experimentos en el campo de la abstracción. Ocupa la mayor parte de su obra la creación de móviles, denominados como un modelo abstracto que tiene piezas móviles, impulsadas por motores o por la fuerza natural de las corrientes de aire. Sus partes giratorias crean una novedosa experiencia visual de dimensiones y formas en constante cambio. El término fue inicialmente sugerido por Marcel Duchamp para una exhibición de 1932 en París sobre ciertas obras de Calder, quien se convirtió en el más grande exponente de la escultura móvil. En este caso, el móvil de Calder, al igual que la Poesía permutante de Cortázar, son un subgénero que va en contra de aquello que impone el género del que originalmente se desprende. Por ejemplo, la escultura y la poesía más tradicionales exigen e imponen la inmovilidad como una característica principal; en cambio, Calder y Cortázar buscan otra experiencia sensorial de la escultura y la poesía, el movimiento y la mutación. Así, el espectador o lector pueden observar la misma obra en permanente cambio, gracias al capricho del viento o de la voluntad del lector.

HOMENAJE A MALLARMÉ

*donde la boca que te busca
sólo te encuentra si está sola
bajo las crueles amapolas
de esa batalla en plena fuga*

*para que el ojo enajenado
vea en la flor un mero signo
allí donde cualquier camino
devuelve al mismo primer paso*

*como el caballo que denuncia
con el terror frente a su sombra
el simulacro de esa forma
que el hombre viste de hermosura*

*y el juego en el que cada espejo
miente otra vez lo ya mentido,
y con los ecos del vacío
tañe la música del tiempo*

Fig. 11

Sin embargo, a pesar de la instrucción de que leamos en hojas sueltas el poema, la línea interrumpida que delimita gráficamente el espacio de los versos nos recuerda la línea de los objetos de “recortar” y “pegar” de los libros para niños, o bien, las partes desprendibles de la caja de cereal o de los cupones de un premio. Cortázar nos hace una invitación tácita: recortar los versos, mezclarlos y armar un poema que es nuestro por una parte, puesto que es nuestra voluntad “armarlo”, y creación del autor por otro. Nos sugiere trabajar con hojas sueltas y establecer toda clase de combinaciones; aunque también nos señala sobre las estructuras tradicionales de los versos: cuartetos de endecasílabos (con rima consonante o asonante) y de eneasílabos con rima asonante (todos ellos dentro del esquema ABBA). El origen del título de poesía permutante no sólo se debe a su principio de composición y recomposición, sino también a que Cortázar utilizó sus tiempos libres para escribir estos versos durante sus viajes realizados a lo largo de treinta y cinco años.

Una posible combinación de “Homenaje a Mallarmé” nos permite advertir las características gráficas y tipográficas del poema (v. Fig. 11). Así, podemos visualizar una de sus muchas combinaciones de una manera cercana a la sugerida por Cortázar. Advertimos entonces que no existen signos de puntuación ni mayúsculas que determinen el orden de los versos, lo cual brinda completa libertad para que el lector pueda *permutar* el texto basándose su criterio y no obedeciendo mecanismos comunes como los elementos tipográficos.

El poema titulado “Viaje infinito”, también parte de la poesía permutante puede ser estructurado de la siguiente manera: *para el que con su incendio te ilumina, / cósmico caracol de azul sonoro, / blanco que vibra un címbalo de oro, / último trecho de la jabalina // sí, portulano, fuego de esmeralda, / sirte y fanal en una misma empresa /cuando la boca navegante besa / la poza más profunda de tu espalda, // suave canibalismo que devora / su presa que lo danza hacia el abismo, / oh laberinto exacto de sí mismo / donde el pavor de la delicia mora // la mano que te busca en la penumbra / se detiene en la tibia encrucijada / donde el musgo y coral velan la entrada / y un río de la luciérnagas alumbra, // agua para la sed del que te viaja / mientras la luz que junto al lecho vela / baja a tus muslos su húmeda gacela / y al fin la estremecida flor desgaja // ante un espejo que denuncia / o acaso altera las siluetas.*

Sin embargo, aquí el tema del poema es reconocible a pesar de las múltiples combinaciones que puedan existir; el viaje infinito es un viaje erótico y los versos nos muestran el avance de este viaje a través del cuerpo del amante con sus estaciones mas o menos explícitas, que podemos articular de acuerdo con el orden que cada quien elige sobre la descripción del cuerpo humano o del acto erótico. Concluir el poema con los últimos dos versos puede resultar una combinación tradicional o previsible tomando en cuenta que todas las estrofas anteriores siguen el viaje del amante por cuerpo y los dos últimos versos son un circunstancial de lugar que puede colocarse al principio o final sin alterar el ritmo y sentido de las otras estrofas que tienen una articulación temática y/o descriptiva.

Concluiremos con “Homenaje a Alais Resnais”: *por un zaguán en el que hay una puerta / cerrada, que vigila un hombre // tras un pasillo y una puerta / que se abre a otro pasillo, que / sigue hasta perderse // más allá de una puerta y un pasillo / que repite las puertas hasta el límite / que el ojo alcanza en la penumbra // hasta una alcoba en la que espera / una mujer de blanco / término de un largo recorrido // donde la luna multiplica / las rejas y las hojas // en una operación combinatoria / en la que el muerto boca abajo / es otra indagación que recomienza // desde un pasaje que conduce / a la escalera que remonta / a las terrazas.* Según esta organización del poema, estaríamos ante la descripción de una estancia, desde el zaguán hasta la terraza, atravesando una puerta, un pasillo, la alcoba, tal y como lo hicimos en los ejemplos anteriores, tratando de seguir el orden que parece más lógico; el objetivo de la poesía permutante, sin embargo, no es fomentar las asociaciones comunes, ni producir las imágenes recurrentes de la poesía, sino buscar las combinaciones más ilógicas que generen diversos efectos sonoros y de sentido, aunque la estructura tradicional de los versos nos lleve a manera de *puzzle* a una organización visual figurativa donde reconocemos tema e imagen de otros sistemas de figuración implícitos y explícitos.

2.2. Cortázar y la cultura pop

Así como en la primera parte de este segundo capítulo revelamos las figuras de composición de *La vuelta al día* y *Último round* y encontramos la presencia insistente de los recursos del arte vanguardista como los principios centrales que las construyen, en este capítulo nos detendremos a revisar con cuidado cada uno de los recursos que Cortázar y Silva incorporaron de otra corriente artística surgida durante el XX, el *pop art*. Exploraremos aquí la noción de pop art en sus dos manifestaciones principales, como fuente de la tradición folklórica latinoamericana y como concepto reconstruido y reinventado desde sus raíces norteamericanas, para ser revalorado y convertido en instrumento de crítica de los autores contra el imperialismo. Además, al apropiarse de algunos los íconos del pop art, se corrobora nuestra hipótesis planteada en el primer capítulo: *La vuelta al día* y *Último round* son libros-almanaques con sólidos cimientos de inspiración popular. Así, iniciamos este apartado acercándonos a los planteamientos del pop art norteamericano y estableciendo sus vínculos con el dadaísmo, movimiento del que heredó un gran número de características (aunque sus autores no confesaron explícitamente esta influencia, ni su fuerte arraigo, a pesar de sus vínculos subterráneos). Después, revisaremos los temas plásticos principales que generaron un importante corpus iconográfico y los ejemplificamos en el contexto de *La vuelta al día* y *Último round*.

Según los especialistas, el pop art, manifestación cultural de occidente, surgió durante los años sesenta. Nueva York, la capital cultural de los EEUU y centro geográfico de este movimiento, poseía las condiciones para su florecimiento, como las exigencias capitalistas de la sociedad industrial; además, conjugaba factores políticos, económicos y culturales como el progreso, el desarrollo de los medios de comunicación y el culto a las estrellas de Hollywood. El pop art analizó artísticamente esta complejidad, visualizó un patrón del absurdo de las modernas conquistas industriales y los límites de una sociedad de masas y medios de comunicación.

De acuerdo con el historiador y crítico de arte Klaus Honnef, el término “cultura popular” no fue resultado de tradiciones culturales locales, ni tampoco surgió estrictamente del mismo pueblo, sino que fue producto de la creciente industrialización de las sociedades occidentales, un regulador de sus contextos y mecanismos. La “cultura pop” orientó las

expectativas de individuos urbanos con capacidad de consumo, detectó posibles modificaciones de los estados de ánimo y representó comportamientos estereotipados y colectivos.¹³⁹ Sus promotores fueron creadores profesionales que trabajaban por cuenta ajena y convinieron sus conceptos individuales fundiéndolos con las expectativas de grupos particulares.¹⁴⁰

Como hemos visto en el capítulo I y el primer apartado del II, el dadaísmo combinó textos e imágenes –por ejemplo, slogan y panfletos revolucionarios– en los carteles publicitarios; el arte popular y la cultura cotidiana se fusionó en collages, cuadros con textos, fotografías, películas, assemblages, obras de teatro y performances. Sus estrategias de composición, en las que jugó un papel central el azar y/o la conciencia estética del artista, tuvieron influencia radical en el pop art y el happening a finales de los años cincuenta.¹⁴¹ Al escandalizar al mundo artístico presentando la obra de arte como un objeto hallado por casualidad, puesto en esa categoría por decisión del autor, el *ready made* entró a la historia ultrajando la estética convencional. El *ready made* como un precursor del pop art mostró que el arte podía convertirse en algo cotidiano y viceversa.¹⁴² Duchamp no estaba tan interesado en el atractivo estético de los productos o en el análisis de su estética banal, sino en utilizarlos como instrumento para demostrar, en lugar de ilustrar, los conflictos culturales entre las esferas sociales problemáticas y sus instituciones artísticas insatisfechas. El ataque a las jerarquías del mundo artístico y objetivo condujo, partiendo del efecto de la confrontación de Duchamp, a un principio artístico del pop art donde el

¹³⁹ En este punto también coincide Tilman Osterwold, según él, *pop art* no es un término estilístico, sino un término genérico para designar fenómenos artísticos relacionados de forma muy concreta con el estado de ánimo de una época identificada con diferentes elementos superficiales de una sociedad. El pop art equilibró las eufóricas perspectivas de progreso de una época y las catastrófico-pesimistas. Los adjetivos “hermoso, bueno, auténtico”, se convirtieron en palabras huecas intercambiables ante la creciente comercialización dentro de la realidad social. Las reglas de la civilización condicionaron las imágenes de los hombres y las cosas, la naturaleza y la técnica: “Pop es una consigna ingeniosa, irónica y crítica, una réplica al slogan de los medios de masas cuyas historias hacen historia, cuya estética condiciona los cuadros y la imagen de la época, y cuyos clichés “modelo” influyen en las personas”. Tilman Osterwold, *Pop Art*, p. 6

¹⁴⁰ V. Honnef, Klaus. *Pop Art*, p. 20

¹⁴¹ El caso del dadaísta Max Ernst es significativo porque formó su universo artístico a partir de ilustraciones populares, tal como sucede con el *ready made* de Duchamp. Ernst puso en tela de juicio los métodos de composición tradicionales, trivializándolos: “El engrudo y las tijeras sustituyeron al pincel y al color, y las revistas ilustradas se convirtieron en el medio en el que se desarrollaba el arte. El dadaísmo había situado de forma ostensible el arte de la burguesía en su punto de mira, sobre todo aquél basado en la formación y el buen gusto”. Honnef, p. 16

¹⁴² Recordemos los escándalos duchampianos generados alrededor de las presentaciones de su obra. En 1912 por la presentación de *Nu descendant un escalier* en el Salón des Indépendants de París, y en 1917 por la presentación de *Fontaine*, el célebre urinario, en la exposición “Independence” (v. apartado 2.2.1).

mundo cotidiano de los productos de consumo es el director, y la máquina se convierte en instrumento de articulación –y especulación– artística.¹⁴³

La profesionalización del diseño gráfico en los años sesenta fue una de las conquistas tecnológicas que catapultaron el éxito del pop art. A través del diseño gráfico se combinaban atributos específicos de un producto; al ser empleados con inteligencia por el diseñador influyeron de forma soterrada pero persuasiva en el consumidor. El diseño publicitario de objetos cotidianos en los ámbitos de la vivienda, el consumo y el medio ambiente atrajo a los artistas; la masificación de los aspectos personales de la vida diaria constituyó un reto para ellos y para su propio sentido de la existencia y de su arte. Los artistas “perfeccionaron” a su vez el diseño de artículos de consumo y los procesos fotográficos de apropiación. El lenguaje visual se correspondió, por primera vez de forma significativa y comercial en la historia del arte, con un desarrollo del lenguaje coloquial donde el slogan publicitario se convirtió en literatura y los textos de los redactores publicitarios se emanciparon artísticamente. La música, el cine y otras artes reaccionaron de un modo similar.

El pop art se alimentó ideológicamente de la predisposición de una nueva generación que buscó en el arte un lenguaje expresivo arraigado en el “underground”. La conducta de esta generación era heterodoxa y provocativa, buscaba conmocionar y alterar lo cotidiano. A su manera, como el arte vanguardista, también buscaban la ruptura de los tabúes y poner punto final a la mojigatería. Este proceso puso en marcha la inversión de los valores en las relaciones humanas y cuestionó el tradicional reparto de papeles: la educación antiautoritaria, la emancipación de la mujer, las nuevas estructuras profesionales y la liberación de la sexualidad; todos esos conceptos se reconstruyeron con arreglo a esta “revolución cultural”.¹⁴⁴ Surgieron nuevos vehículos de comunicación impresa: periódicos

¹⁴³ Nos detendremos largamente en Duchamp y la elección de la máquina como objeto estético en el siguiente subapartado: 2.2.1. El arte-máquina de Marcel Duchamp y Raymond Roussel en “De otra máquina célibe”.

¹⁴⁴ El surgimiento del pop art también se explica en la posición desenfadada de la cultura norteamericana frente al arte, como una sociedad joven, desprejuiciada y económicamente poderosa con estándares de apreciación estética diferentes a las de Europa o América. La mezcla del eclecticismo y la disposición de los medios de masas explican esta posición. Según Osterwold, el artista americano era “divertido, irónico, serio, caprichoso e ingenuo” capaz de generar una obra artística que manifestaba una aparente falta de respeto hacia la convención. Adjetivos como “inalterado, definitivo y eterno” fueron poco tomados en serio; así su confrontación no estuvo dirigido a sus principios, sino a los sentimientos comunes que inspira la obra de arte histórica. Prosigue Osterwold: “para el artista americano de los sesenta, consciente de su valía, la sumisión a los valores fijos hubiera significado una afrenta contra su propio orgullo” (v. Osterwold, p. 88).

marginales, fan-magazine, pósters, carteles, integrados en un gigantesco mundo de consumo, regidos por complejos y sistemáticos procesos de comercialización.

Este movimiento prosperó con la difusión y el consumismo de la música pop, con la que estuvieron vinculados sus principales autores: artistas como Peter Blake, Richard Hamilton y Andy Warhol diseñaron carátulas de discos para grupos de música pop, entre ellos los Beatles y los Rolling Stones.¹⁴⁵ Surgió un interés focalizado por los objetos que hacían cómoda la existencia, reduciéndolos a estereotipos y marcas. Los objetos del mundo del consumo se convirtieron en símbolos de una época, hicieron historia y fueron parte de una nueva cultura de masas. Entre los representativos de su posteridad como corpus iconográfico están los pirulíes, los helados, las tartas, el Seven-up, la Pepsi, la Coca-Cola, la pasta de dientes, la sopa en conserva y los cigarros: insignias de una forma de vida programada para el bienestar. El acercamiento generado por el dadaísmo entre la cultura popular y cultura de alto nivel se convirtió en una fusión aceptada por todas las capas sociales: esto puso al arte producido por la alta cultura a disposición de las masas. Probablemente esta reacción de engolosinamiento tenga su precedente inmediato como oposición del expresionismo abstracto de los años cuarenta y cincuenta, un arte elitista, inmediatamente confrontado por las nuevas exigencias de la cultura de masas.

La nueva sociedad reclamaba un contacto más directo y un impacto verbal legible e inmediato, demandando de las nuevas expresiones artísticas un “realismo” que correspondiera a su entorno, para que el consumo se diera sin intermediarios. Los artistas, a disposición de los magnates del consumo, percibieron la necesidad de imágenes chillantes y extravagantes, mostrando el confort del mundo industrial aparentemente feliz. Así, el pop art encontró una nueva y concreta coincidencia entre la forma y el contenido. El artículo de consumo era el objetivo de la búsqueda estética, sin convencer al espectador del valor artístico de la obra del autor, pero para persuadirlo de obtenerlo bajo la promesa de alcanzar la felicidad.

El pop art atravesó por cuatro movimientos, pues los artistas se enfrentaron a los diversos desafíos sociales de su época y a su propia evolución artística. La primera, considerada como la fase pre-pop, tiene como representantes a Rauschenberg y Johns,

¹⁴⁵ V. Osterwold, p. 8

quienes la iniciaron al separarse del Expresionismo Abstracto. La segunda fase es la de apogeo del pop art. La mayor parte de la producción artística se desarrolló en los años cincuenta, donde cobró gran importancia el diseño publicitario; de esta etapa son los autores más representativos y principales creadores de la iconografía del imperio norteamericano: Andy Warhol, Roy Liechtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Tom Wesselmann y Robert Indiana. La tercera ocurrió a mediados de los años sesenta, el pop art se extendió, se modificó artística y estilísticamente. Se extendió desde la Costa Oeste y Canadá, trasladándose después a Europa donde tiempo atrás Inglaterra tenía su tradición pop. La última etapa esta determinada por un realismo radical y mordaz, desarrollada sobre todo en EU, cuya mirada se convierte en un movimiento internacional apoyado por políticas comprometidas.

El inusual éxito económico de los artistas representantes del pop art y la aparente frivolidad de sus manifestaciones propiciaron la desconfianza de quienes determinaban el estatuto artístico de las obras, y una crítica que lo descalificaba como movimiento artístico. Sus adversarios lo acusaban de falta de “impulso revolucionario”. Señalaban que como expresión y exaltación de los valores de la época procedían directamente de la burguesía. El crítico Selz declaró que los artistas pop representaban “el espíritu del conformismo y de la burguesía”; mientras que Milton Kramer afirmaba que el pop art no se diferenciaba en nada del arte de la publicidad. El pop art fue señalado de ser el principal defensor de la banalidad y la vulgaridad, y dicho sea de paso, ninguno de estos críticos erraba en sus consideraciones. Como una manifestación descarada del poder, del dinero y de una belleza (casi siempre femenina) estereotipada, el alarde se convirtió en obviedad y cayó en una objetividad superficial. Aunque como rasgo positivo debemos reconocer que el desparpajo y la soltura de sus representantes era auténtica y no sólo una actitud de rebeldía fingida (para los artistas pop ser o no incluidos en la historia del arte como un movimiento serio de trascendencia estética no era una grave preocupación, evidentemente involucrados en el mundo del consumo, en la historia inmediata).

Entre los críticos que recelaron de estas producciones industriales se encuentran Max Horheimer y Theodor W. Adorno, quienes creían que este arte representaba un inteligente instrumento de represión soterrada, fabricada por quienes detentaban el poder

económico y político para seducir a los individuos y conducirlos a una suerte de “fantasía” que engañaba la realidad y los alejaba de su conciencia espiritual.

Sin embargo, a pesar de la validez de los argumentos de sus detractores, el pop art posee una ambigüedad abiertamente declarada por sus representantes. Si bien sus obras son un homenaje al poder económico y político del imperio norteamericano y sus imágenes nos dan constancia de los símbolos de la época, la felicidad efímera del consumo, la belleza cliché de las estrellas de Hollywood y la ostentación del poder industrial, al mismo tiempo, también representan, para una mirada externa y crítica, la exposición de la frivolidad, de la falta de valores reales y de la soberbia y desmesura de una cultura. A pesar del poco tiempo transcurrido entre el pop art y nuestros días, sus límites se perfilaron muy rápido dirigiéndose a un envejecimiento prematuro que desembocó en su decadencia. Casi han pasado cincuenta años desde su época de apogeo, y sin menospreciar el gran bagaje icónico que nos ha legado, los valores que el pop art representó se han modificado visible, radical y vertiginosamente, dejándonos aún más claro su efímera naturaleza. Hoy conocemos el final trágico de las estrellas holliwodenses convertidas en mito a través de la imagen, y la fluctuación de la moneda norteamericana deja entrever las debilidades del imperio. A pesar de esto, el pop art se difundió con gran éxito mundial e incidió en los principios culturales, ideológicos y políticos de su sociedad y sus artistas.

Esta introducción y descripción de los planteamientos estéticos, críticos y culturales del pop art nos permite entender como Cortázar y Silva retoman estos principios estilísticos e iconográficos y se apropian de ellos para recontextualizarlos y reinventarlos en *La vuelta al día* y *Último Round*, evidentemente dándole a esta iconografía un sentido opuesto al que tuvo originalmente.

2.2.1. El arte-máquina de Marcel Duchamp y Raymond Roussel en “De otra máquina célibe”

En “Así se empieza”, capítulo introductorio de *La vuelta al día*, Cortázar invoca por primera vez a Marcel Duchamp como una de las figuras protagónicas de su discurso; así deben tenerlo presente sus lectores, al lado de figuras como Man Ray, Robert Lebel, Lester

Young y Antonin Artaud. En la última página del texto “Julios en acción”, Cortázar establece la tríada Jules Verne, Jules Laforgue y Julio Cortázar, y comienza tangencialmente un homenaje a Duchamp que se inicia con la reproducción de “Molino de café” y la siguiente cita: “La misma tarde (11/12/1966), después de trabajar en este texto, decidí visitar una exposición dedicada a Dadá. El primer cuadro que vi al entrar fue el *Nu descendant un escalier*, enviado especialmente a París por el museo de Filadelfia”.¹⁴⁶ De esta segunda invocación duchampiana debemos resaltar varios detalles. En principio, cabe señalar que en contadas ocasiones Cortázar fue tan preciso al referir sus actividades, menos aún se digna otorgarnos simultáneamente la fecha de escritura del texto y de la exposición. Ésta nos revela la influencia del azar y la coincidencia en la composición artística: Cortázar visitó una exposición dadaísta y vinculó su tríada julística con la propuesta estética de Duchamp; al mismo tiempo, la fecha de escritura del texto nos revela su contigüidad cronológica con *La vuelta al día* y nos revela nuevamente el objetivo del libro-almanaque: ser contemporáneo de sus lectores.

Por otra parte, la reproducción de “Molino de café” nos mete directamente sin preludios en el centro de la obra duchampiana y legitima su presencia, pues el año de producción de esta obra coincide con las ilustraciones que Duchamp hizo de tres poemas de Jules Laforgue, el poeta citado en este texto. Por lo tanto, “Molino de café” es una obra cercana a la época cubista de *Nu descendant un escalier*, obra que marcó un momento crucial en el desarrollo de la estética de Duchamp y, por lo tanto, del curso de su apreciación estética y su valorización durante la primera mitad del siglo XX (sin olvidar las repercusiones y secuelas causadas en la segunda).¹⁴⁷ En 1912, cuando Marcel Duchamp presenta *Nu descendant un escalier* en el Salon des Indépendants, en París, es rechazado y obligado a retirar su obra.¹⁴⁸ A pesar de múltiples coincidencias y coqueteos con otros movimientos (dadaísmo y surrealismo) y de su innegable influencia y contribución al arte

¹⁴⁶ V. Págs. 17-20 ed. 67.

¹⁴⁷ “Molino de Café” (1911) es un óleo relevante de las primeras obras de Duchamp. A principios de este año conoce a Francis Picabia a Guillaume Apollinaire, en esta época el autor anuncia lo que será el cubismo espléndido y los recursos de composición de *Nu descendant un escalier*. Asimismo, “Molino de Café” es un antecedente conceptual de lo que posteriormente serían otros molinos *Broyeuse de chocolat* “Molino de Chocolate” (1914) y “Molino de agua”, ambos partes de la gran maquinaria que representa *Le grand verre* (*El gran vidrio*).

¹⁴⁸ V. Apéndice 1, Fig. A.

moderno, Duchamp se caracterizó por actuar solo, desmarcándose de otras tendencias hasta el final.¹⁴⁹

En contraste con el rechazo de la academia de París, también en 1912, presentó con éxito en el “Armory Show”, en Nueva York, el mismo cuadro. Duchamp permaneció en Norteamérica y se entrevistó con el pintor parisino Francis Picabia y conoció mas tarde al fotógrafo y pintor Man Ray. Juntos se convertirían en los propulsores del dadaísmo en tierra norteamericana. En 1915, los tres artistas confrontarían los términos tradicionales del arte, promoviendo temas como el insulto y la conmoción. En esta coyuntura radica principalmente una de las raíces del pop art. En 1917 en la exposición “Independence”, tendría origen otro de los momentos definitivos del arte del siglo XX, Duchamp presentaría un urinario (titulado “fuente”) firmándolo con el seudónimo Richard Mutt. Esta idea de suprimir los planos de realidad y copia, sacando de contexto el objeto cotidiano y producido industrialmente para colocarlo en la realidad del arte, y no como objeto representado, fue radical para la época e influyó contundentemente después en Andy Warhol.

Las repercusiones de la enunciación e invocación de los principios estéticos duchampianos en *La vuelta al día* nos generan dos deducciones. La primera consiste en el paso del tiempo y la revaloración de la crítica señalada discretamente por Cortázar. La primera exposición del cuadro *Nu descendant un escalier* rechazado por la crítica de París data de 1912. Cincuenta y cuatro años después, cuando Cortázar visitó a la exposición Dadaísta, ya se reconoció la importancia del artista y se le dotó de un gran prestigio involucrándolo principalmente con el movimiento dadaísta, a pesar de que visiblemente el cuadro tiene una tendencia de adscripción más bien cubista. El reconocimiento y su jerarquía estética se establecen en la misma ciudad donde fue rechazado por primera vez. La segunda idea, proviene de la información aparentemente irrelevante proporcionada por Cortázar; él señala “*Nu descendant un escalier* es el primer cuadro que vi” designándole una importancia superior, seguramente porque conocía el rechazo inicial de la crítica

¹⁴⁹ Después de episodio del rechazo cubista por su *Nu descendant un escalier*, núm. 2, Duchamp asumió naturalmente su independencia artística con las siguientes palabras que quizás definieron una posición estética mucho menos comprometida con un grupo y por eso más autónoma y más retadora, porque se convirtió en la posición crítica de un solo individuo: “Esta historia me ha ayudado a liberarme del pasado, en el sentido más personal de la palabra. Me dije, bueno, pues si es así no tiene objeto que entre en un grupo, no habrá que contar más que con uno mismo, estar solo”. V. www.encadenados.org/n37/patino_2.htm

francesa por el cuadro, y porque independientemente de sus características de estilo y forma, *Nu descendant un escalier* es como *La vuelta al día* y *Último round*, una obra iconoclasta; así, Cortázar puso a la altura de la obra duchampiana su propia obra.¹⁵⁰

Sin embargo, si la obra duchampiana es la enunciación de un complicado conjunto de significaciones en esta primera invocación de Cortázar, se convertirá en un completo marasmo de invitaciones, sugerencias y divertimentos en el texto “De otra máquina célibe” de *La vuelta al día* que “desarmaremos” como un rompecabezas en este apartado. Sin nunca enunciarla ni mucho menos reproducirla en este capítulo, tras una breve indagación averiguamos que la obra duchampiana implícita en el diálogo Cortázar/Duchamp es *La mariée mise à nu par ses célibataires, meme*, traducida al español como *La novia desnudada por sus solteros, aún* perteneciente a *Le grand verre*, la obra maestra de Duchamp.¹⁵¹ El título de Cortázar “De otra máquina célibe” responde a la expresión “máquina célibe”, designación que Duchamp emplea para describir uno de los propósitos centrales del proyecto de *Le grand verre*. De la misma forma –como veremos más tarde–, en la misma sensibilidad y en el mismo tenor, el escritor Raymond Roussel describiría también sus “máquinas célibes” en *Impresiones de África* y *Locus Solus*, sus obras medulares. Una máquina célibe es por antonomasia una máquina inútil, con funciones absurdas o incluso carentes de funcionalidad, pero ostentosamente especializada, ridícula y frecuentemente hilarante.

Le grand verre tiene una obra-apéndice, su manual de instrucciones: la *Boite verte* (1934), conjunto de escritos, cálculos y reflexiones para consultarse al mismo tiempo que se observaba *Le grand verre*. Como en las obras abiertas de Eco, el artista nos da una explicación de la composición estética formada por dos etapas: una plástica y otra intelectual. El acto creativo es digno entonces de un análisis y de una recomposición. De

¹⁵⁰ *Nu descendant un escalier* precede *Le grand verre* en la preocupación por la representación del movimiento y el ritmo, temas que serán centros de reflexión en *La mariée mise à nu par ses célibataires, meme*, según el mismo Duchamp confirmará: “Mi objetivo apuntaba a la representación estática del movimiento –una composición estática de indicaciones estáticas de las diversas posiciones adoptadas por una forma en movimiento– prescindiendo del intento de crear efectos cinemáticos mediante la pintura”. Huertas, Daniel. “El límite soñado, Arquitecturas del vidrio no construidas, reflexiones desde el siglo XXI: las vanguardias artísticas”, pp. 4-5

¹⁵¹ Duchamp dedicó a la creación de esta obra ocho años, de 1915 a 1923. Título indescifrable e intraducible, fue retitulado en español como *La novia desnudada por sus solteros aún*, por Carlotta Hesse para la publicación de los escritos de Duchamp en una edición de Gustavo Gili, en Barcelona.
V. Apéndice 1, Fig. D

acuerdo con Duchamp “el *Verre* no tenía que mirarse en el sentido estricto de la palabra. Había que consultar el libro y verlo conjuntamente. La conjunción de ambas cosas le quitaba todo aquel aspecto retiniano que no me gusta nada. Era muy lógico”.¹⁵² De acuerdo con Octavio Paz, *La Boite verte* es un conjunto de comentarios sobre lo qué debe significar *Le grand verre*. Esto revela que el interés de su autor no sólo es plástico sino también crítico y filosófico.

Sin duda, en el texto “De otra máquina célibe” subyacen los significados puestos en juego por Duchamp en *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*.¹⁵³ Según Octavio Paz en su libro dedicado a Marcel Duchamp, *Apariencia desnuda*, toda obra es una máquina de *significar*, y es el espectador quien la pone en movimiento e interpreta sus significados potenciales. Los *ready-made* y *Le grand verre* reclaman una “contemplación activa, una participación creadora”, tal como las obras de Cortázar analizadas aquí, que pueden ser interpretadas como una gran parodia de *Le grand verre*, hecha por Cortázar a través de su “máquina célibe” para leer *Rayuela*. Paradójicamente, la máquina convencional que hace al hombre perder su individualidad, al entrar en el juego de la parodia y del arte se convierte en un gesto único, en una reflexión del hombre y su contexto. En el caso de *Le grand verre*, Paz reflexiona sobre los propósitos duchampianos:

El gran vidrio es una pintura infernal y bufona del amor moderno o, más claramente, de lo que el hombre moderno ha hecho con el amor. Convertir al cuerpo humano en una máquina, inclusive si es una máquina productora de símbolos, es peor que una degradación. El erotismo vive en las fronteras de lo sagrado y lo maldito. El cuerpo es erótico porque es sagrado. Ambas categorías son inseparables: si el cuerpo es mero sexo e impulso animal, el erotismo se transforma en monótona función de reproducción; si la religión se separa del erotismo, tiende a volverse árida preceptiva moral.¹⁵⁴

La idea central de *Le grand verre*, entonces, es la anulación del erotismo humano para ser suplantado por el mecanismo del artificio. Al igual que en varios artistas plásticos vanguardistas, la imagen femenina es susceptible de diversas modificaciones. Deja ser un

¹⁵² Huertas, Daniel. p. 7

¹⁵³ Se compone de los siguientes elementos: “El Ahorcado Hembra” (en la parte superior de la composición), “Los testigos oculistas”, mostrados como tres círculos en el lado derecho de la mitad inferior de la pintura.

¹⁵⁴ Paz, *Apariencia desnuda*, p. 84

objeto poético y se convierte simplemente en un objeto, comercial o mecánico.¹⁵⁵ Duchamp asume la crítica hacia la máquina con absoluta conciencia estética: la máquina es la concreción de las frágiles aspiraciones del hombre moderno. Desde finales del siglo XIX, el individuo estuvo fascinado con la comodidad, el prestigio y la certeza proporcionados por la máquina –hasta llegar a creer que podía ser remplazado por ésta. Duchamp, a diferencia de los futuristas, no era un adepto al culto de la máquina. En *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* existe ya la sospecha escalofriante de que la máquina puede hacer poco en la resolución de los problemas del hombre contemporáneo. La sospecha está confirmada en el siglo XXI: ante la inminencia de las catástrofes de este siglo, las máquinas son un triste espectáculo, siempre rebasadas por necesidades mayúsculas y por la insaciable y voraz ambición humana. Según Octavio Paz, las máquinas son grandes productoras de desperdicios y sus desechos aumentan en proporción matemática a su capacidad productiva. La presencia de las máquinas duchampianas son “los duplicados de un juego de palabras: su funcionamiento insólito los nulifica como máquinas. Su relación con la utilidad es la misma que la de retardo y movimiento, sin sentido y significación: son máquinas que destilan la crítica de sí mismas”.¹⁵⁶

Esta crítica se vuelve mordaz por las estructuras que utiliza Duchamp para *representar* a la novia siendo desnudada por sus solteros. Recordemos que la novia está contenida y figurada por un corsé o malla metálica, que la sujeta. La crítica ha sospechado una violencia implícita en el desnudo de la soltera, a medio vestir y rodeada por sus “solteros”. De acuerdo con Robert Lebel, el desnudo “representa el mismo papel que el antiguo desollado de los libros de anatomía: es un objeto de investigación interna”.¹⁵⁷ Es muy curioso que una obra inspirada en un acontecimiento dramático con claras alusiones sexuales y con una idea implícita de violencia sea la detonadora de la “otra máquina célibe”, la cortazariana, descrita en un tono diametralmente opuesto, pero con una intención tan ambigua como la planteada por Duchamp. Pues al percibir que el tema del texto de Cortázar no es una descripción de su *ars poética*, sino una aproximación hilarante del fútil

¹⁵⁵ Es decir, la objetualidad de la figura femenina deja de ser una metáfora y se convierte en una lectura literal del papel de la mujer en la sociedad. Crudo y desenfadado este nuevo “rol” estético de la feminidad también se aprecia en algún momento de la obra cortazariana de *La vuelta al día* y *Último round* (v. el apartado 3.3.2.1. “La muñeca rota” y las figuras de Allen Jones).

¹⁵⁶ V. *Apariencia desnuda*, p. 20-21.

¹⁵⁷ *Apud.* Paz, p.22

objeto que nos ayuda a ejecutar la lectura de *Rayuela* –redundante si recordamos que ya habíamos recibido instrucciones de lectura en el tablero de dirección de *Rayuela*. En este artefacto encontraremos inmediatamente el aspecto paródico del pensamiento cortazariano, pues dibujado tras el humor, descubre su propio arsenal crítico, porque su reflexión en torno a su máquina es una reflexión y una crítica sobre sí mismo y su obra.

Cortázar inicia su texto con dos epígrafes dedicados a la obra de Raymond Roussel, la primera de Michel Foucault y la segunda de Roger Vitrac.¹⁵⁸ La cita de Foucault nos pone sobre aviso: las máquinas célibes son producto del lenguaje, y a través de su mecanismo guardan su propio secreto de funcionamiento, son su propia explicación y metáfora. Como construcción verbal conoceremos la máquina célibe de Cortázar, porque su descripción es visual y verbal, pero no es una representación ni una instalación a la manera de *Le grand verre*. En la introducción de su texto, Cortázar juega con el encuentro supuesto de Duchamp y Roussel a bordo de del *Lyncée*, el barco imaginario donde viajan los protagonistas de *Impresiones de África*, el poema novelado de Raymond Roussel. Luego Cortázar afirma y nos desilusiona un poco tardíamente; en realidad, Duchamp y Roussel nunca se conocieron, ni tampoco desembarcaron en Buenos Aires, aunque es visible, por las coincidencias biográficas cortazarianas, rousselianas y duchampianas que después este viaje imaginario se convierte en una metáfora (la mayor parte de los viajes en *La vuelta al día* acaban siendo metafóricos, según ya hemos visto en la primera parte del capítulo II).

Es en este punto donde sale a la escena discursiva Juan Esteban Fassio, dibujante argentino y fundador del Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires. Este personaje tuvo una inverosímil personalidad que nos incita a veces a considerarlo imaginario, hasta que su foto reproducida en *La vuelta al día* nos convence de su realismo. Él y Julio Cortázar se conocieron en Argentina en 1962 a través de Francisco y Sara Porrúa.¹⁵⁹ Durante ese encuentro, Fassio les mostraría planos de su autoría de una máquina para leer *Impresiones de África* (v. Apéndice 1, Fig. C y D). De acuerdo con Francisco

¹⁵⁸ “Fabriquées à partir du langage, les machines sont cette fabrication en acte; elles sont leur propre naissance répétée en elles-mêmes; entre leurs tubes, leurs roues dentées, leurs systèmes de métal, l’écheveau de leur fils, elles emboîtent le procédé dans lequel elles sont emboîtées”.

“Fabricadas a partir del lenguaje, las máquinas son esta fabricación en acto; son su propio nacimiento repetido en ellas mismas; entre sus tubos, sus brazos, sus ruedas dentadas, sus sistemas metálicos, el ovillo de sus hilos, guardan el procedimiento dentro del cual están guardadas”. Foucault, Michel. *Raymond Roussel*, Traducción de Patricio Canto, p. 80

¹⁵⁹ V. Foto de J.E.F. en Apéndice 1, Fig. E

Porrúa, Fassio fue técnico de dibujo que trabajó para el Ministerio de Obras Públicas en Buenos Aires, vivió en una casa con su madre, en el barrio del Once en Buenos Aires y cuando Porrúa fundó la editorial Minotauro en 1955, Fassio se ocupó del diseño de las carátulas por un tiempo.¹⁶⁰ Según confiesa Porrúa, para Fassio la patafísica “era parte de su vida”, y esto es fácilmente demostrable por el artículo denominado “Alfred Jarry y el Colegio de Patafísica”, autoría del dibujante. Alfred Jarry, autor de *Ubu Rey* y precursor del Dadaísmo, fundaría la Patafísica, disciplina que estudia las leyes que rigen las excepciones y explica el universo complementario o, descrito menos ambiciosamente, refiere el universo visible o que debemos ver. De acuerdo con el legado de Alfred Jarry en *Gestos y opiniones del Doctor Faustroll, Patafísico*, concluido en 1898 y publicado cuatro años después de la muerte de Jarry, todo descubrimiento científico se produce por azar.

A partir de esa obra se funda el Colegio de Patafísica, definiéndose como una “sociedad docta e inútil dedicada al estudio de la soluciones imaginarias”.¹⁶¹ Sin embargo, el Colegio de Patafísica sobrevivió a Jarry, fundándose el 11 de mayo de 1948 como una parodia del prestigioso *Collège de France*. El *Collège de Pataphysique* tuvo ilustres adeptos como Raymond Queneau, Jacques Prévert, Max Ernst, Eugene Ionesco, Joan Miró, Marcel Duchamp, etc. Esto explica la existencia y fundación del Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires, en abril de 1957, cuyo representante principal fue el Proveedor Juan Esteban Fassio. Y esto también explicaría el membrete de la Rayuel-o-matic, la “máquina célibe” fassiana y cortazariana:

INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS PATAFÍSICOS DE BUENOS AIRES
CÁTEDRA DE TRABAJOS PRÁCTICOS ROUSSELIANOS
Comisión de Rayuela
Subcomisiones Electrónica y de
Relaciones Patabrownianas¹⁶²

Según Cortázar, años más tarde de la creación “conceptual” de una máquina para leer *Impresiones de África*, Fassio se concentró en idear la Rayuel-o-matic, ignorando que por esos años Cortázar también estaba concentrado en los trabajos de Duchamp y en la obra

¹⁶⁰ V. “Conversación de Paco Porrúa sobre Julio Cortázar y J.E. Fassio”.

¹⁶¹ V. “Alfred Jarry: patafísica, virtualidad y heterodoxia” de Adolfo Vázquez Roca

¹⁶² El título del instituto está enmarcado en un rectángulo, mientras que el resto del texto usa la tipografía de una máquina mecánica (v. *La vuelta al día*, p. 83 ed. 67).

de Raymond Roussel. La coincidencia en los intereses literarios explica la metáfora. Duchamp y Roussel: sí viajaron juntos en el *Lyncée* y sí desembarcaron en Argentina, a juzgar por el intercambio de materiales patafísicos y la conexión Fassio/cortazariana.

Un doble impulso abierto convergía poco a poco hacia el vértice austral donde Roussel y Duchamp volverían a encontrarse en Buenos Aires cuando un inventor y un escritor que quizás años atrás también se habían mirado desde lejos en algún café del centro, omitiendo presentarse, coincidieran en una máquina concebida por el primero para facilitar la lectura del segundo. Si el *Lyncée* naufragó en las costas africanas, algunos de sus prodigios llegaron a estas tierras y la prueba está en lo que sigue, que se explicará como en broma para despistar a los que buscan con cara solemne el acceso a los tesoros.¹⁶³

Después de su encuentro con Fassio en Buenos Aires, Cortázar regresó París, donde recibió los *documentos*, es decir, los diseños de la máquina para leer *Rayuela*. Nuevamente, encontramos una referencia subyacente de *Le grand verre* y la *Boite verte* duchampianos cuando Cortázar afirma que después del membrete: “seguían diversos diagramas, proyectos y diseños, y una hojita con la explicación general del funcionamiento de la máquina”. Así, Cortázar nos señala la necesidad de reflexionar sobre el acto creativo cortazariano y sobre la actividad “estética” de la creación de la máquina, obra de Fassio. Según Cortázar, Rayuel-o-matic es una designación un tanto frívola a juzgar por la confesión declarada de su origen: un producto sudamericano (v. Fig. 12). Básicamente, la Rayuel-o-matic está conformada de dos partes. En una vista exterior y sin funcionamiento tiene la apariencia de un mueble común con dos puertecitas que se abren por en medio en la parte superior. Esta parte contiene una estructura con numerosas divisiones, en estas gavetas se encuentran los capítulos de *Rayuela*. Bajo esta gaveta, que tiene la apariencia de un radio gigante, hay siete botones, enlistados de la letra A a la G (v. Apéndice, Fig. F). De acuerdo con el diseño de Fassio que reproduce Cortázar, el botón A inicia el funcionamiento a partir del capítulo 73;

¹⁶³ Cortázar, *La vuelta al día*, p.81 ed. 67

el b funciona cuando la lectura se ha interrumpido reiniciándose nuevamente en el capítulo

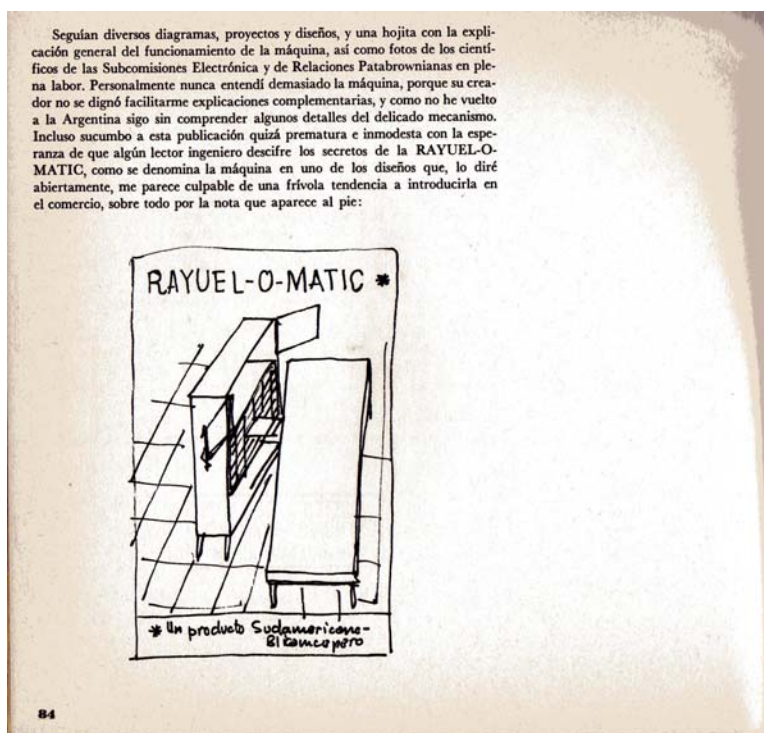


Fig. 12

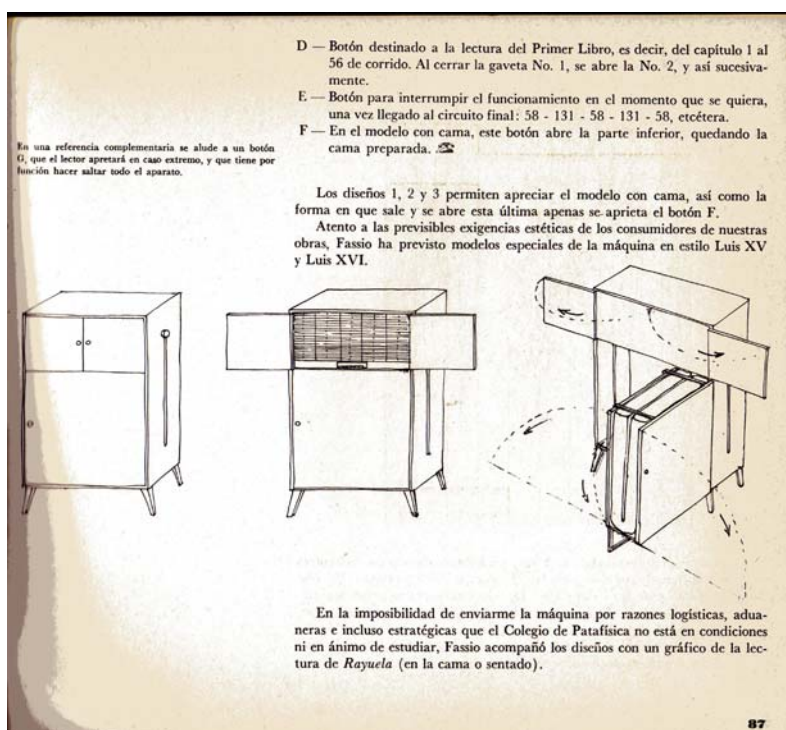


Fig. 13

16; el c suelta todos los resortes, inhibe el sistema eléctrico y permite que el lector elija la gaveta de su gusto; el d está para interrumpir el funcionamiento de la máquina; el f sólo existe en el modelo que trae sofá portátil y el g sirve para hacer saltar todo el aparato (v. Fig. 13).¹⁶⁴

De las innovaciones mecánicas que Fassio recrea para la lectura mecánica de *Rayuela*, quizás la más jocosa e irreverente es la incorporación de la cama, parte del mismo mueble, como una especie de sofá plegable, pues según Cortázar: “*Rayuela* es un libro para leer en la cama a fin de no dormirse en otras posiciones de luctuosas consecuencias”. Como el modelo reproducido en la Fig. 13 es poco agraciado y bastante ordinario, Cortázar dice que “atento a las previsibles exigencias estéticas de los consumidores de nuestras obras”, Fassio “ha previsto modelos especiales de la máquina en estilo Luis XV y Luis XVI” (v. Apéndice, Figs. G y H).¹⁶⁵ Como toda máquina, sus resultados pueden ser predecibles, sujetos de un análisis estadístico; en este caso, Fassio completa su obra con un *supuesto* gráfico de la lectura, cerrando el capítulo “De una máquina célibe” con el ácido y corrosivo comentario cortazariano: “De la lectura surge una proyección gráfica bastante parecida a un garabato, aunque quizás los técnicos puedan explicar algún día porque los pasos se amontonan tanto hacia los capítulos 54 y 64. El análisis estructural utilizará con provecho estas proyecciones de apariencia despatarrada; yo le deseo buena suerte”. El diagrama genera un efecto burlón de “seriedad” que aporta datos ciertos, basados en un análisis presumiblemente científico, incluso en la gráfica se pueden advertir los ejes “el lado de acá” y “el lado de allá” (v. Apéndice 1, Fig. I).

“De otra máquina célibe” permite una lectura frívola, superficial y divertida, puede ser leído como una gran broma. Pero sus constantes alusiones a Roussel y Duchamp difícilmente nos dejarán en esta cómoda posición. Detrás de la risa producida por la “lectura mecánica” de *Rayuela* comenzamos a descubrir sus vínculos subterráneos y su indirecta relación con las grandes obras artísticas y literarias del siglo XX: *Le grand verre*,

¹⁶⁴ Los detalles de composición verbal y visual de “De otra máquina célibe” fueron cuidadosamente estudiados por Cortázar según podemos ver en la carta dirigida a Francisco Porrúa el 20 de diciembre de 1960 (v. Apéndice 2, IV).

¹⁶⁵ No es extraña la coincidencia entre los “muebles” estilo Luis XV y Luis XVI de la Rayuel-o-matic, con los elementos de composición de *La mariée mise à nu par ses célibataires, meme*, sobre todo con el “Molino de chocolate” que ocupa el lugar central del dominio de los solteros. Según Octavio Paz “A pesar de su posición y de su tamaño, sus funciones son más bien reducidas. Está compuesto por un “chasis Luis XV”, unos rodillos, una “corbata” rematada por “cuatro puntas muy puntiagudas en cada lado”, p.60 (v. Inferior, Apéndice 1, centro de la fig. B).

Impresiones de África, *Locus solus*, etc. Así como en *Rayuela* había un “tablero de dirección”, y una máquina “célibe”, el autor de *Impresiones de África* redactó su *Comment j’ai écrit certains de mes livres*, texto póstumo y legado muy importante para la “posteridad”, donde reveló el sistema de composición de sus obras principales; según el escritor, desde joven esperaba un éxito contundente con su obra y al final de su vida: “A falta de otra cosa, me refugio en la esperanza de obtener alguna audiencia póstuma a través de mis libros”. Este método podría servir a jóvenes escritores, y es descrito como un juego, donde el azar y el ingenio establecen afinidad estética con Duchamp y, colateralmente, sobre el concepto de composición de Cortázar (v. “poesía permutante”, por ejemplo).

Siempre tuve el propósito de explicar de qué modo había escrito algunos libros míos (*Impressions d’Afrique*, *Locus Solus*, *L’étoile au front* y *La poussière de soleils*). Se trata de un procedimiento muy peculiar. Y en mi opinión tengo el deber de revelarlo, ya que me parece tal vez los escritores del futuro podrían usarlo con provecho.

Desde muy joven escribía relatos breves sirviéndome de este procedimiento. Escogía dos palabras casi semejantes (al modo de los metagramas). Por ejemplo, *billard* (billar) y *pillard* (saqueador, bandido). A continuación, añadía palabras idénticas, pero tomadas en sentidos diferentes, y obtenía con ello frases casi idénticas.¹⁶⁶

Si no podemos afirmar que el procedimiento rousseliano es la base del *ars poética* cortazariana, sí podemos arriesgarnos a hacer algunas conjeturas al respecto. En principio, el uso del azar que Roussel proponía como el mejor instrumento de hacer literatura, juntando palabras de uno y otro contexto en una suerte de collage vanguardista. En segundo lugar, el *procedimiento* se merece una reflexión aparte. Pues en su época y en consecuencia de la alteración del estado mental del autor de *Comment j’ai écrit certains de mes livres*, el documento representa una visión y posición crítica ante la posteridad que él creyó alcanzar a través de su obra. Quizás el procedimiento vale tanto por el método literario que confiesa como por la actitud retadora ante la crítica y sus lectores. Cortázar se distingue en estos libros por asumir una actitud semejante, se inserta en el contexto de la literatura de su época y deja un “instructivo” para leer *Rayuela*, haciendo una parodia de su lectura mecánica a través de la Rayuel-o-matic. Broma sarcástica, contenida en otra obra iconoclasta –*La*

¹⁶⁶ Roussel, Raymond. *Cómo escribí algunos libros míos*, p. 25

vuelta al día–, la Rayuel-o-matic pretende la participación del lector y su divertimento e incluso potencializa su capacidad de destrucción (recuérdese, el botón G sirve para hacer volar el aparato). “De otra máquina célibe” al igual que otros textos de *La vuelta al día* también tiene un colaborador, Juan Esteban Fassio. Cortázar concede abiertamente el crédito de la autoría de la máquina al dibujante, establece la comparación entre Duchamp, el hacedor de máquinas célibes, J. E. Fassio, y el inventor del procedimiento, Raymond Roussel. Y se caracteriza a sí mismo como autor de su propio procedimiento. De acuerdo con Michel Foucault en su libro dedicado al estudio de la obra de Roussel, quizás el procedimiento no fuera un instrumento de revelación, sino un medio de ocultamiento, apenas develado para sugerir nuevos secretos.

También es posible que la revelación de *Comment j’ai écrit certains de mes livres* carezca de todo valor que no sea el propedéutico, que constituya una especie de mentira saludable, verdad parcial que señala tan sólo que es menester buscar más lejos y por corredores más profundos; la obra estaría entonces construida sobre todo un andamiaje de secretos que se gobiernan unos a otros sin que ninguno de ellos tenga un valor universal o absolutamente liberador. Al dar una clave a último momento, el último texto sería algo así como un primer retorno hacia la obra con una doble función: abrir, en su arquitectura más exterior, ciertos textos, pero indicar que éstos requieren para sí y para los otros una serie de claves-llaves que abrirían, cada una, su propia caja, y no la otra caja más pequeña, más preciosa, más protegida que está contenida en ella.¹⁶⁷

Digamos que de alguna manera, como los collages, el método de Roussel no busca la originalidad, sino se basa en la recomposición de palabras preexistentes, en el encadenamiento del verso convertido en prosa –aunque ilegible a veces– sin que necesariamente se siga una lógica discursiva o narrativa. Según Roussel, el procedimiento *poético* está emparentado con la rima, y consistía en la creación imprevista debida a combinaciones fonéticas. El resultado es una suerte de imágenes aleatoriamente dislocadas provenientes de un texto cualquiera. Tal y como ocurre en la “poesía permutante” cortazariana, la idea de la composición estética de Roussel es la sorpresa y la vida efímera de la composición susceptible de ser reelaborada a cada momento. La ostentación de este método, como los diseños de la *Boite verte* duchampiana y los *documentos* de la Rayuel-o-

¹⁶⁷ Foucault, p.16-17.

matic, también son una clara ostentación de sus autores frente al contexto contemporáneo y sobre el sitio que pretenden ocupar en la posteridad.

El lenguaje de Roussel se abre de entrada a lo ya dicho, que acoge bajo la forma más desordenada del azar: no para decir mejor lo que se dice, sino para someter su forma al segundo azar de una destrucción explosiva y, con todos estos trozos dispersos, inertes, amorfos, hace surgir, dejándolos en su lugar, la más inaudita de las significaciones. Lejos de ser un lenguaje que trata de comenzar, es la figura segunda de las palabras ya habladas: es el lenguaje de siempre, trabajado por la destrucción y la muerte. Por eso su negativa a ser original es esencial en él.¹⁶⁸

En este sentido podemos decir que el arte de Duchamp puesto en toda su complejidad en *Le grand verre*, el *Comment j'ai écrit certains de mes livres* de Roussel y la Rayuel-o-matic cortazariana nos revelan el espíritu de la época: la develación del método. Según Octavio Paz en *Apariencia desnuda*, el *procédé* revela el objetivo de la crítica contemporánea “en el instante en que reflexiona sobre sí misma”.¹⁶⁹ Según esto *Le grand verre* es una pintura de ideas, un mito crítico. Con el *ready-made* nace la ironía moderna y con autores como Joyce y Duchamp, ésta se vuelve contra sí misma. No es por eso extraño que Cortázar revele los mismos procesos de autocrítica. La idea de la Rayuel-o-matic es una crítica que atenta sobre su propia creación buscando no sólo la broma, sino la destrucción de un sistema buscado y planteado por su autor. La ironía moderna se concentra en “De otra máquina célibe” retomando la tradición para luego burlarla. La propuesta de la Rayuel-o-matic no es por lo tanto ingenua, ni mucho menos inocua para la obra de Cortázar y para su lector. La propuesta duchampiana de la ambigüedad vuelve a invocarse, mezclándose con la biografía cortazariana, la patafísica argentina y la insidiosa presencia Rousseliana, para cerrar el círculo del azar y las “afortunadas” y “pertinentes” coincidencias que vuelven a este texto una suerte de “ensamblaje” crítico e interpretativo de materiales, técnicas y formas estilísticas diversas.

Al final, la mejor virtud “De otra máquina célibe” como material literario es la licencia de trasgresión que se permitió Cortázar al escribirlo, reproducirlo y exhibirlo. Se permitió bromear y llevar la broma hasta el límite de ser considerado muy poco serio, o en

¹⁶⁸ Foucault, p. 29

¹⁶⁹ Paz, p. 90

el peor de los casos de parecer *poco* crítico y no ser entendido por la misma crítica a quien el texto estaba dirigido. La metáfora de la creación de Rayuel-o-matic no se queda en el texto sino que lo trasciende. Fassio y Cortázar se conocen en Buenos Aires donde imaginariamente coincidieron Roussel y Duchamp, pero las últimas dos coincidencias nos hablan de la existencia de un vínculo subterráneo al que sólo llegamos cuando hemos indagado el trasfondo de sus autores. En primer lugar, la fascinación ejercida por Julio Verne sobre Raymond Roussel, a quien sí conoció y rindió homenaje en su *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Roussel y Cortázar coinciden, por lo tanto, no sólo en la creación de las máquinas célibes, sino en el homenaje verniano.¹⁷⁰ En segundo, debemos precisar que el viaje de la Rayuel-o-matic no acabó cuando Fassio entregó los documentos a Cortázar, sino cuando una vez reproducidos, llegaron a través de *La vuelta al día*, como uno de sus textos más irreverentes, a la editorial mexicana siglo XXI. La Rayuel-o-matic, por lo tanto, no podría tener cabida en otro libro de Cortázar; en el contexto de *La vuelta al día* es donde cobra su carácter jocoso e irrumpe con plenitud a través de los efectos producidos por los recursos que explotan los sistemas de composición.

2.2.2. Warhol y Litchestein en “El marfil de la torre”

En el capítulo anterior descubrimos los vínculos implícitos y explícitos de la presencia e influencia vanguardista en “De otra máquina célibe”, en este pretendemos encontrar los nexos entre otro artista fundamental e iconoclasta del siglo XX, Andy Warhol. La aparente frivolidad artística de Warhol parecería distanciarlo de su influencia más directa, la de Duchamp y, por lo tanto, de las propuestas estéticas retomadas por Cortázar en *La vuelta al día* y *Último round*. Sin embargo, al observar el ejemplo de “El marfil de la torre” de

¹⁷⁰ Como muestra de la admiración que Roussel experimentaba por el escritor Julio Verne reproducimos sus palabras: “También quisiera rendir homenaje en las presentes notas al hombre de incommensurable genio que fue Julio Verne. // Mi admiración por el es infinita. // En algunas páginas de *Viaje al centro de la tierra*, *Cinco semanas en el globo*, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *De la tierra a la luna*, *Alrededor de la luna*, *La isla misteriosa* y *Héctor Servadac*, Verne se ha elevado a las cimas más altas que pueda alcanzar el verbo humano. // Tuve la inmensa dicha de que me recibiera en Amiens, donde yo hacía el servicio militar, y me cupo en suerte el honor de poder estrechar la mano que había escrito tantas obras inmortales. // Bendito sea este incomparable maestro por las horas sublimes que he pasado a lo largo de toda mi vida leyéndolo y releuyéndolo sin cesar”. Roussel, p.6

Último Round, entenderemos la conexión entre el representante central del movimiento pop norteamericano y las búsquedas estéticas cortazarianas, pues coincidieron en dos momentos aparentemente poco relevantes de *Último round* y *La vuelta al día*.

Como hemos visto en el apartado 2.2., los artistas del pop art representaron en su obra los objetos que suplantaban la individualidad. El objeto comercial (entiéndase la coca-cola, la mantequilla o la sopa) es el protagonista de la estética popular. Así, sus principales representantes evidencian el problema de la escasa comunicación en la sociedad abrumada por su tecnología y por su falta de conciencia del entramado social. Esta característica es fundamental para entender la propuesta del pop art norteamericano: en la medida que proyectó sus aspiraciones y deseos, ignoró la existencia de las clases sociales marginales, distantes del consumismo. Y algo todavía más grave: se excluye de este mecanismo de la mercadotecnia al resto de las culturas incapaces de entender la superficialidad del dinero y del poder que el pop art ostentó. Ante esta exclusión, según lo veremos a través de los ejemplos de Cortázar, el resultado es la risa o el rechazo; es decir, el efecto producido en los sectores marginales es la incompreensión de un sistema artístico diseñado específicamente para funcionar en un estrato social y cultural determinado.

Como lo hemos dicho, no se trata de un arte original ni revolucionario, por lo contrario, en sus composiciones dominó la reiteración compulsiva de la imagen y la apropiación para reinsertarla en un nuevo contexto. Andy Warhol (1928-1987) se inició en el mundo de la publicidad y del cómic, sin embargo, pronto descubrió las inmensas posibilidades plásticas de las imágenes comerciales que reprodujo con toda precisión: envases de las sopas *Campbell's* o Brillo, botellas de Coca-Cola, billetes de dólar, coches, retratos de personajes famosos, estrellas cinematográficas (Marilyn Monroe, Liz Taylor), cantantes (Elvis Presley) y personajes anónimos envueltos en refriegas callejeras, disturbios policiales y en asuntos de violencia y muerte.

Las obras realizadas a partir de 1962 por el procedimiento fotomecánico de la serigrafía (*silk screen*), basadas en el concepto de la repetición, generaban una sensación de irrealidad y de artificialidad, reflejo del modo de vida americano, mecanizado y deshumanizado. Más tarde, la serigrafía en manos de Warhol se transformó en un medio flexible; aplicando toques de color con el pincel Warhol se consideró a sí mismo como una máquina, y en lugar de hablar de pinturas prefirió hablar de “productos industriales”. Su

principal objetivo era que cualquiera pudiera hacer sus pinturas. Aunque escandalosa en esa época, su mejor declaración fue: “la razón por la que pinto de esta manera es porque quiero ser una máquina”. La idea de la mecanización del hombre, concepto que al principio sólo era metáfora con las “maquinas célibes” duchampianas, cobró con Warhol un matiz aún más desenfadado porque pretende destruir la idea de “arte individual” por un “arte fabricado”. Además, Warhol propuso que el trabajo en equipo es fundamental para la realización del arte. En 1963 trasladó su estudio al número 231 de la calle 47 Este, que empezó a ser conocido como “The Factory”. La metamorfosis de Warhol –y su significado para la historia del arte– fue espectacular: de artista privado a jefe de una fábrica de trabajadores del arte donde se producían obras como en una cadena de montaje.

La contextualización de la obra warholina es central para entender porqué Julio Cortázar y Julio Silva recurrieron a los recursos del pop art norteamericano al analizar y cuestionar la realidad social y política latinoamericana. Ambos autores no sólo utilizaron los recursos visuales propios de esta tradición, poniendo en el centro de su discurso visual los objetos reproducidos por el pop art americano, sino también asignaron un discurso verbal que reinterpretaba estos símbolos, descifrados con ciertos significados en su contexto original. Un elemento que Cortázar y Silva respetaron del pop art original es la trivialización de los elementos representados. Para los autores argentinos, la cultura popular (sobre todo la que proviene de origen norteamericano) está determinada por elementos cotidianos trasminados por una cultura ajena a través del bombardeo del mercado extranjero. En ese sentido, respetan la idea artística de Warhol: no sólo convertir el arte en algo trivial y vulgar, sino trivializar y vulgarizar el acto artístico. No sólo incorporar al arte los productos en serie y los mecanismos de los medios de comunicación, sino también producir consecuentemente el arte como un producto de masas. Warhol convirtió lo inferior en superior y viceversa, además hizo descender el “arte culto” elitista a los fondos de lo cotidiano, mientras que los fenómenos de la subcultura adquirían dignidad al ser presentados en sociedad.

En *Último round*, Silva y Cortázar reproducen la imagen de un dólar frente al texto titulado “El marfil de la torre”. El billete está de lado derecho ocupando la mitad de la página, mientras los dos textos, una cita cuyo origen es un acta oficial de la UNCTAD de 1968 y una breve reflexión de Cortázar sobre la condición del escritor latinoamericano, se

encuentran en la parte inferior izquierda. En minúsculas, el primer texto dice: “En el año 1959, los Estados Unidos obtuvieron de América Latina 775 millones de dólares de beneficios por concepto de inversiones privadas, de los cuales reinvirtieron 200 y guardaron 575 (De un acta oficial de la UNCTAD. Conferencia de Nueva Delhi, 1968). El poema de Cortázar: “SIN EMBARGO/ *el escritor latinoamericano/ debe escribir tan sólo/ lo que su vocación le dicte/ sin entrar en cuestiones /que son de la exclusiva competencia/ de los economistas*” (v. Fig. 14).

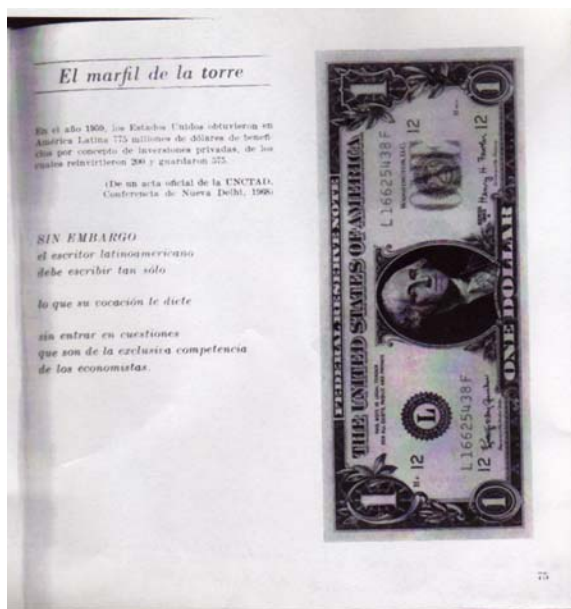


Fig. 14

La reproducción del billete norteamericano nos remite sin ninguna dificultad al la obra *80 two dollar bills* de Andy Warhol (1962, serigrafía sobre lienzo, 210 x 96 cm.), una de las imágenes más recordadas del pop art, donde la representación de dólares multiplicados ostentosamente nos hace comprender la magnitud del imperio a través de su abrumadora acumulación. La imagen no da lugar a interpretaciones erróneas: la inminencia del dinero es inequívoca. Sin embargo, esta imagen establece una confrontación –hasta el momento disimulada o ignorada– entre los valores materiales del contexto económico y los valores espirituales y estéticos del arte (v. Fig. 15).



Fig. 15

Entre los símbolos producidos y propagados por el pop art, el dinero fue un símbolo de la época especialmente llamativo. Principalmente, porque la fe en el progreso de los años sesenta se desarrolló a partir de la confianza en el poder económico de occidente. El dólar se convirtió en sinónimo de supremacía y derecho a la libertad. Era la representación de que todo tiene un precio en la cultura moderna; la llave que permitía acceder y disponer de las cosas (y las personas) que hacen la vida digna de ser vivida. El dólar pasó a ser el remedio universal contra las frustraciones y debía compensar las decepciones; encarnaba el sueño americano. En Norteamérica creció hasta ser un icono que gozó de una comercialización similar a la de la Coca-Cola, desde la alfombra, pasando por la camiseta y la toalla, hasta el cenicero. Los artistas comenzaron a tratar este estilizado símbolo de la época de un modo crítico, descubriendo su mediocridad inflacionaria, como en el caso de Warhol al reproducirlo hasta el infinito. Mostrando su poderío, pero también lo efímero y fortuito de su circunstancia, sujeto a los vaivenes impredecibles de la economía mundial.

En este caso, el tratamiento del icono en *80 two dollar bills* expresa una valoración estética y artística ambigua; porque también la multiplicación del dólar-moneda es degradante. Todo el complejo icónico ligado a su imagen se vuelve inseguro en el cuadro. El dólar tiene un valor abstracto que garantiza la seguridad; pero, por otro lado, como

billete es sólo apariencia, a pesar de que como icono constituye el emblema de Norteamérica (como es emblema la bandera, también representada por los artistas del pop art). Para los norteamericanos, el dinero y la nación son los elementos dominantes que lo unen y abarcan todo: Norteamérica como concepto y forma de vida, metáfora e identidad nacional y social que relaciona al individuo con la comunidad.

En el caso de Cortázar, la imagen del billete se reproduce de una manera todavía más realista que en el ejemplo de Warhol, casi como fotocopia del original. Sin embargo, esta vez la presencia del dólar tendrá sentido sólo cuando se confronta con ambos textos verbales, también vinculados mutuamente. La declaración de la UNCTAD nos revela cifras objetivas, la presencia del dinero y su consecuente omnipotencia es suficiente para expresar el estado desigual entre economías; no obstante, el autor asume el discurso, se expresa en primera persona y manifiesta su parecer, revelándose. El sentido de estos dos elementos, imagen y texto, producirá la crítica ante el sistema económico y frente a la actitud de los intelectuales latinoamericanos. El principio de composición de Warhol y de Cortázar es el mismo, oponerse a una problemática mediante el realismo atroz, y utilizar como estrategia de composición la reunión aparentemente espontánea del dólar americano. En la obra de Warhol el dólar parece fragmentado; en “El marfil de la torre” se reproduce en un tamaño casi aplastante, contundente y aún más grande que las palabras de protesta del autor.

Por lo tanto, Cortázar y Silva retoman los elementos más comunes de la cotidianeidad. El dólar, recurso icónico forjado en el pop art, mantiene una gran parte de su significación al ser aplicado por Cortázar, pero los textos verbales lo modificaron en el símbolo de un imperio que degrada y consume la vida latinoamericana. Como símbolo de un imperio enriquecido a costa de millones de vidas empobrecidas, la interpretación del dólar se transformó con la declaración de la UNTAEC y la cita de Cortázar, reafirmado por su prestigio literario, *visto como* un escritor latinoamericano por sus lectores. La diferencia de la tipografía en ambos textos verbales creó la composición visual; así, diferenciaremos rápidamente la información y los significados generados. En el caso del dólar cortazariano, los autores añadieron una sutil estrategia de composición para el texto visual: omitieron el título, no era necesario.

2.2.3. ¿Campbell's's soup can I o une vrai vie d'homme?

Entre el corpus iconográfico que más inspira curiosidad en *La vuelta al día*, encontramos en la página 38 de la edición original una imagen aparentemente desvinculada de cualquier efecto de composición visual y desconectada del texto verbal al que supuestamente ilustra: “Para una antropología de bolsillo”. Se trata de una reproducción del envase de la loción para después de afeitarse de la marca *Old Spice*. Acompañada por la leyenda *une vrai vie d'homme!!!*, slogan del producto, la imagen nos intriga y seduce simultáneamente. Es común encontrar en almanaques este tipo de propaganda, sólo contextualizándolo así entenderemos que funcione como ilustración para un libro, aún de la naturaleza de *La vuelta al día*. Evidentemente, a diferencia del análisis y del compromiso social y político señalado por su autor en el caso de “El marfil de la torre”, aquí la reproducción del comercial nos genera hilaridad, sobre todo, sumándolo al discurso verbal que trata de convencer al consumidor de su eficacia: *¡Qui'est formidable une vie d'homme! C'est formidable de retrouver chaque matin la fraîcheur tonique de son Alter Shave Old Spice, Oui, toutes les femmes vous le diront: c'est formidable un homme Old Spice!* (v. Fig. 16).

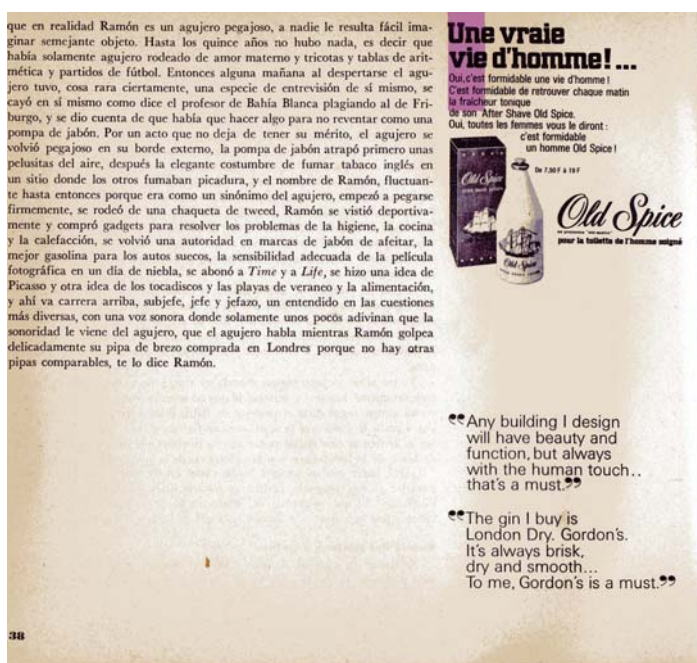


Fig. 16

Sin duda, el efecto de la broma cortazariana se genera al descontextualizar la imagen y dislocar el discurso visual. Este recurso del “collage” vanguardista se aprecia claramente en este ejemplo. Una imagen de origen comercial, diseñada por un personaje anónimo, es insertada en el libro-almanaque, sin perder su carácter publicitario. Ser un hombre *Old Spice*, buscado y adorado por las mujeres sólo por utilizarlo, es una estrategia convencional de mercadotecnia de los productos de aseo personal, pero en este nuevo contexto dislocado pierde este sentido para tornarse gracioso y falso, porque vacuas y falsas son sus promesas. Al exponer una debilidad humana, la vanidad, se vuelve algo más increíble y disparatado.

Evoquemos otra imagen convencional del pop art, el cuadro *Campbell's soup can I* que dislocó la imagen comercial para trasladarla al contexto estético. Cuando Andy Warhol expuso sus cuadros de sopas enlatadas marca *Campbell's* en julio y agosto de 1962 (un total de 32 ejemplares), las presentó de la misma forma en que entonces se anunciaban las conservas en el supermercado: unas junto a otras y con idéntica distancia, de conformidad y con las nociones de la época sobre *produc placement*. La composición estética trastocó un punto de vista estético orientado a lo comercial –y viceversa. La paradoja era que estos cuadros no estaban en el supermercado, sino en la Ferus Galery, un establecimiento comprometido con el pop art. Cada cuadro tenía el costo de cien dólares, aunque el original estaba valorado en 29 centavos. En este caso, como lo hemos referido antes, el proceso de reproducción era mecánico, una mezcla de serigrafía, pintura y un proceso de estampación, realizado manual y mecánicamente. Sin aparentemente ninguna diferencia entre ellas, cada lata tenía un detalle decisivo, pues cada una representaba un sabor diferente, que lo hacía más irónico (evidentemente no se trataba del sabor real de la sopa, sino sólo de su representación), y paradójico en su contradictorio realismo, porque todos los sabores podían ser localizados en el supermercado.

El acto estético no estaba sólo en la reproducción de las latas de sopa, sino en el paralelismo implícito impuesto por el artista: galería de arte vs supermercado. Para Warhol el contexto social donde se revelaba una obra de arte era tan significativo como el objeto en sí, creando una suerte de *shock* escenográfico y estético. *Campbell's soup can I* (pintura acrílica, serigrafía sobre lienzo, 92 x 61 cm.) es una versión posterior y ampliada de la lata de sopa de tomate (v. Fig. 17).

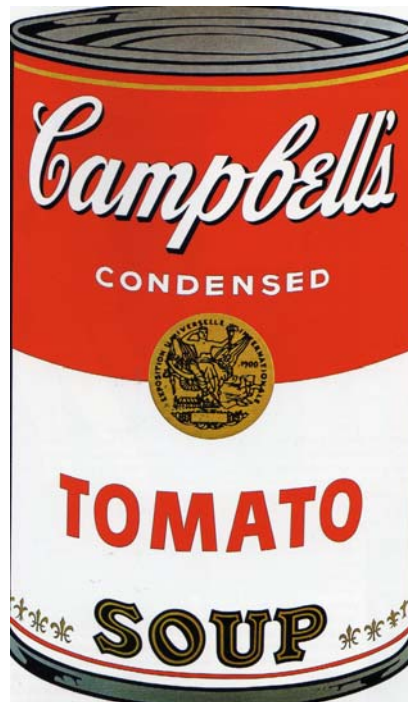


Fig. 17

Con la exposición de sus *Botes de sopa en conserva Campbell's*, Andy Warhol organizó una compleja escenificación de un producto de marca reconocido. Visualizó los hábitos del gusto previsible del consumidor, al margen de todos los factores creativos que hacen posible una gastronomía y su desarrollo. El bote vive más bien de su envase que del contenido, el exterior garantiza el interior; la posibilidad de intercambiar las preferencias “individuales” dentro de la imagen unitaria y su anunciada gama de variedades, son la base de su capacidad para imponerse. Tiempo después se produjo otro efecto: Warhol se convirtió en un estandarte implícito de las sopas *Campbell's*, y las sopas *Campbell's* representan una gran parte –si no es que la más importante y significativa– de la obra warholina.

En el caso de la loción *Old Spice*, sin la importancia histórica semejante de las sopas *Campbell's* de Warhol, observamos un efecto contrario. Si Warhol llevó la sopa *Campbell's* a la exposición, en *La vuelta al día*, Cortázar lleva el icono de *Old Spice* a la obra literaria, sin ninguna intención aparentemente más trascendental que “ilustrar” un texto. Como el diseño no viene a cuento y es perfectamente impertinente, causa hilaridad,

sobre todo a los lectores del siglo XXI, a quienes nos parece anticuado el diseño del envase *Old Spice* (efecto normal y pretendido por la publicidad, que busca un consumo inmediato e identificar a una generación). El anuncio también representa su vacuidad, su mentira. Esto ocurre tiempo después con la reproducción de la sopa *Campbell's* despegada, así desaparece el brillo del envase metálico, perdiéndose el efecto de su original diseño perfecto (v. Apéndice 1, Fig. H). Mediante el tamaño del cuadro y el claro estilo representativo, se transforma este proceso tan poco espectacular en un suceso dramático y “romántico”, capaz de sugerir al observador asociaciones de fragilidad negativas e incluso melancólicas. La ambigüedad del objeto reside sobre todo en el anonimato de su masificación y la individualidad; lo eleva, tanto en lo semántico como en lo estético, a un balance personal crítico y problemático: ¿Qué es “bueno” y “hermoso”? En el proceso creativo de Warhol se mezclan –de un modo indefinido– el concepto y la sensualidad, la estética libre y la función ligada al objeto.

Otro detalle casi obvio pero digno de mención es la popularidad de los productos. Para cualquiera, la lata de sopa *Campbell's* es una de las imágenes más reconocidas, tan vulgar como los envases de Cola-Cola. En ambos casos se advierte que el envase es presentado frontalmente para hacer visible el logotipo de su empresa. En el caso de la botella de *Old Spice* aunque la presentación del producto ha cambiado por una botella más “vanguardista”, obedeciendo los caprichos de la moda, el slogan permanece inmutable, con un propósito fijo: ser reconocido por los consumidores a lo largo de diferentes y cambiantes generaciones. La reproducción del icono sugiere una uniformidad mecánica repetida en los miles de casos que tienen un objeto similar, una representación banal y cotidiana del espíritu de nuestro tiempo. La apariencia similar al dibujo de reproducciones publicitarias, incluso de apariencias fotográficas, no molestan al pintor, que pretende provocar e incluso ridiculizar la sociedad de consumo.

Como se ha visto, la reproducción del envase de *Old Spice* puede pasar desapercibida, podemos ignorarla y hasta considerarla un detalle intrascendente. De los ejemplos visuales considerados en esta tesis, es el único caso donde no existe una vinculación con el discurso verbal, ni directa ni indirecta, ni implícita, ni explícita. No hay una explicación del autor sobre su existencia, ni alusión a su presencia. Sin embargo, un análisis retrospectivo del pop art nos indica de dónde puede provenir el hecho de la

reproducción de este icono que de ninguna manera podemos considerar completamente ingenua ni gratuita. Como los recursos del pop art utilizados en este apartado, veremos que su repetición invierte los valores propuestos por el pop art original, los toma como instrumento de denuncia (“El marfil de la torre”), o como en este caso, los lleva al punto más alto del ridículo. Sea cual fuere la intención de los autores, el efecto es el mismo, una reconfiguración de los significados de un icono considerado inamovible, un collage sobre un collage reconocible y de sólida reputación visual.

2.2.4. Tango y Box: la intelectualización del folclor

En el capítulo anterior revisamos las influencias del pop art en *La vuelta al día* y *Último round*, en este apartado examinaremos la incorporación del recurso popular proveniente de las raíces culturales latinoamericana, específicamente, del folclor argentino convencional, generador de diversos estereotipos. El tema de lo popular en la obra de Cortázar siempre estuvo sugerido, pero en los casos que analizaremos a continuación la recurrencia a lugares y nombres representativos y significativos de la cultura nacional argentina cobra un protagonismo superior al de cualquier otro caso en la narrativa cortazariana.¹⁷¹ Dedicados abiertamente a hablar sobre las glorias populares del hombre argentino común, los capítulos “Gardel” y “El noble arte” se comparan con la actitud manifestada por los autores del pop art: la ostentación de lo más encomiable que produjo la música popular y el deporte nacional durante el siglo XX. A su manera, Luis Ángel Firpo, el boxeador protagonista del texto “El noble arte” y Carlos Gardel, el máximo representante del tango –casi huelga decirlo–, son los iconos más importantes de la Argentina del siglo XX, no sólo reconocidos en su país, sino grabados en la memoria colectiva que los identifica como poseedores de los rasgos más “auténticos” de la argentinidad.

Icónicamente, Cortázar y Silva trasladaron a *La vuelta al día* una parte fundamental de su propia concepción de la identidad argentina, con la pretensión de darle un lugar en su

¹⁷¹ En cuentos como “Torito” o incluso en la misma *Rayuela*, donde la presencia de Argentina se confronta con los elementos europeos.

obra e identificar al público latinoamericano con un escritor siempre criticado por su “europeización”; al mismo tiempo, Cortázar y Silva se reconocían e igualaban con estas grandes figuras. El recurso no era nuevo: lo había hecho el pop art al reproducir el mundo holliwodense. Por lo tanto, el mensaje era claro por lo menos en un sentido: si el mundo industrializado de Norteamérica podía tener sus figuras míticas, el arte latinoamericano podía también explotar este recurso y ufanarse de sus propias glorias nacionales. A pesar de la coincidencia entre la sensibilidad y gusto de los artistas pop y Cortázar, en el caso del segundo, su inclinación por la cultura pop generó otros significados en el discurso, íntimamente ligado al contexto literario, y quizás por ello más profundo. Al reconocer sus raíces estéticas, artísticas y literarias, Cortázar mencionó escritores europeos, no latinoamericanos; cuando Cortázar reconoce su bagaje latinoamericano, no invoca al “arte académico”, sino a los valores musicales y deportivos. En Norteamérica, el fenómeno estaba asimilado y era celebrado, en Latinoamérica este acto era escandaloso y desafiante.

El propósito era igualar el arte popular con el arte académico y apuntalar la idea de un libro-almanaque provisto principalmente de elementos populares. Como ejemplo de lo “popular” en Latinoamérica no había mejor libro para contener estos textos subversivos, retadores y con una gran conciencia de “nacionalidad” que no ostentó Cortázar en su obra convencional. El carácter iconoclasta de los libros se convierte en el mejor pretexto para contener estos textos “diversos” y configurar la concepción estética del almanaque; finalmente, la pluralidad de la obra permitía pasar de estos temas a otros de orden muy diferente.

Otra característica que no debemos ignorar es que al describir la historia e importancia de Firpo y Gardel, Cortázar está estableciendo su propia biografía y su construcción cultural de los valores nacionales. Evidentemente, no podemos esperar que su acercamiento a estos temas populares sea ingenuo y virginal, pues como en los casos anteriores de las influencias del pop art norteamericano, los recursos populares son retomados y reformulados a partir de un nuevo contexto. Y como en otros casos, lo verdaderamente llamativo es el profundo conocimiento e interés del autor en estos temas, expuestos abiertamente a un público que reconoce su importancia y también debe reconocerlo como un experto en la materia. El matiz biográfico permite a Cortázar establecer una clara posición frente a su construcción cultural y su posición política frente

al imperio norteamericano, indirectamente protagonista de estos textos –particularmente en “El noble arte”, como veremos después. Es claro que entre “De otra máquina célibe” y estos textos hay una diferencia abismal entre las referencias culturales, el objetivo estético y las alusiones a parentescos subterráneos que vinculan al autor con los grandes artistas y escritores de la vanguardia. Por ejemplo, la diferencia en el tono amable, cordial y nostálgico de “El noble arte” respecto a “El marfil de la torre”, también hace variar su valor literario. “El marfil de la torre” es un juego aparente, pero cargado de complejidad temática. El estilo sencillo y más directo de “El noble arte” y “Gardel” permiten una lectura rápida, amena y de fácil identificación entre el lector y los iconos representados. Con esto queremos señalar que así como existe pluralidad textual y genérica, también existen diferencias sensibles y significativas de calidad estética de los textos que integran *La vuelta al día* y *Último round*.

No desdeñamos que la incorporación de los textos provenga de las raíces vanguardistas cortazarianas. Recordemos que al incorporar fragmentos de periódicos, los dadaístas pretendían aparentar no ser cultos y no basar la estética occidental en su vertiente puramente académica, para incorporar otros elementos diversos que generaran un discurso de ruptura. Los escritores y artistas del siglo XIX y XX rechazaron el patrimonio cultural de Occidente, excluyendo –por lo menos superficialmente– los avances de la racionalidad y el bienestar burgueses; y en algunos casos hicieron escarnio del desarrollo industrial y urbano por parecerles deshumanizante.

Sin embargo, hay quien opina desde un punto de vista antropológico, como Ernesto García Canclini en el libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* que las vanguardias –y algunas manifestaciones artísticas anteriores– fueron detonantes de procesos incesantes y variados de hibridación cultural y social; desde este punto de vista se enfatiza clausurar la pretensión de establecer identidades “puras” o “auténticas”. La consecuencia de este fenómeno es el rechazo de los consumidores del arte y la cultura de las maneras heterodoxas de hablar la lengua, hacer música o interpretar las tradiciones. En el siglo XX, por lo tanto, las artes se relacionan con otras, y la producción de la cultura perdió sus fronteras ganando en comunicación, conocimiento y, en el caso particular de Cortázar, de entretenimiento. Para todos aquellos que no somos afectos al box ni al tango, ni pertenecemos generacionalmente a este periodo, la lectura de estos dos textos

con sus implicaciones literarias, históricas y sociológicas, dichas con una nueva retórica inventada a partir del mundo cotidiano de la época, significa una nueva revelación que nos hace reinventar nuestros mitos casi olvidados, o por lo menos, dormidos.

2.2.4.1. “Gardel”

El texto “Gardel” de *La vuelta al día* se publicó en la revista *SUR*, de Buenos Aires, hacia finales de 1953, según refiere Cortázar en el texto. Cortázar introduce el tema de la argentinidad diciendo que hasta hace poco el único recuerdo de su país era la vista de los gorriones que pasaban por su ventana, sobre la Rue de Gentilly. Pero después unos amigos le trajeron una victrola y unos discos de Gardel; pues según él, a Gardel hay que escucharlo en la victrola, como lo oyó su público contemporáneo, a través de la radio. Luego, Cortázar enumera los éxitos musicales de la mancuerna Gardel-Razzano: *La cordobesa*, *El sapo* y *la comadreja*, *De mi tierra*. Cita también *Mi noche triste*, *La copa del olvido*, *El taita del arrabal*. Después hace una diferenciación entre el Gardel de los primeros éxitos, el autor de *Flor de Fango*, acompañado de pocos instrumentos, acaso la guitarra, distinto del Gardel de *El día que me quieras*, con voz sostenida por la orquesta que lo “incita a engolarse y a volverse lírico”. Quizás para nosotros *El día que me quieras* es la canción más famosa, también título de una obra cinematográfica (rodada en los Estudios Paramount en Long Island, Nueva York, en enero de 1935 y estrenada en julio del mismo año en Buenos Aires). Después dice Cortázar, en el momento más descriptivo y representativo de su invocación gardeliana:

El Gardel de los años veinte contiene y expresa al porteño encerrado en su pequeño mundo satisfactorio: la pena, la traición, la miseria, no son todavía las armas que atacarán, a partir de la otra década, el porteño y el provinciano resentidos y frustrados. Una última y precaria pureza preserva aún del derretimiento de los boleros y radioteatro. Gardel no causa, viviendo, la historia que ya se hizo palpable con su muerte. Crea cariño y admiración, como Legui¹⁷² o Justo Suárez,¹⁷³ da y

¹⁷² Legui, cuyo nombre original era Irineo Leguizamo, considerado el mejor jinete rioplatense del siglo XX, nació el 20 de octubre de 1903, en el pueblo de Arerunguá, en el departamento de Salto, en el noroeste de Uruguay. Corrió su primera carrera a los 13 años con 35 kilogramos como aprendiz en el hipódromo el Salto,

recibe amistad, sin ninguna de las turbias razones eróticas que sostienen el renombre de los cantores tropicales que nos visitan, o la mera delectación en el mal gusto y la canallería que explican el triunfo de un Alberto Castillo¹⁷⁴. Cuando Gardel canta un tango, su estilo expresa el del pueblo que lo amó. La pena o la cólera ante el abandono de la mujer son pena y cólera concretas, apuntando a Juana o a Pepa, y no ese pretexto agresivo total que es fácil de descubrir en la voz del cantante histérico de este tiempo, tan bien afinado con la historia de sus oyentes.¹⁷⁵

Según Cortázar “cuando Gardel canta un tango, su estilo expresa el del pueblo que lo amó”. Esta misma idea la sostienen Jorge Luis Borges en el prólogo del libro sobre Carlos Gardel autoría de Carlos Zubillaga, y Saúl Yurkievich en su artículo “Tiempo de Tango”. Aunque primero debemos precisar la diferencia entre la milonga que critica Cortázar en la cita anterior, cuyo representante central es Alberto Castillo, y el tango como estructuras musicales diferentes, orígenes históricos distintos y características temáticas casi opuestas.¹⁷⁶ De acuerdo con los rastros de la historia del tango, los payadores y

montando a la yegua “Mentirosa”, resultando vencedor. Su mejor temporada fue en el año 1944 en la cual ganó 144 carreras y se consagró ganador del clásico Gran Premio Carlos Pellegrini en 10 oportunidades, del Gran Premio Jockey Club en 7 ocasiones consiguiendo además 11 Copas de Oro y 18 pollas de potrillos o potrancas. Logrando en total alrededor de 500 clásicos a lo largo de su extensa carrera. Murió en 1985 en Buenos Aires, a los 82 años. Cabe resaltar el vínculo afectivo y amistoso que lo unió con Carlos Gardel, según cuentan los biógrafos del cantante y según se revela en la siguiente carta fechada en los años 1928 y 1929, enviada por Gardel a Legui: “Mi querido e inolvidable amigo Legui: ya te creías que te había olvidado, ¡qué esperanza!, vos me conocés haragán, pero no mal amigo, y ya sabés que te quiero y no te olvido. Yo he seguido desde aquí tus éxitos, pues me han causado mucha alegría, como que los festejo como si fueran míos”.

¹⁷³ Justo Suárez, célebre boxeador de los años 30's cuya carrera es fundamental para la historia del deporte argentino. Aportaremos ficha bibliográfica más tarde, en el apartado 2.2.3.2. “El noble arte”.

¹⁷⁴ Alberto Castillo (7 de diciembre de 1914–23 de julio de 2002) fue un prominente cantor de tango y actor argentino. Nació como Alberto Salvador De Lucca en el barrio porteño de Mataderos, hijo de inmigrantes italianos Salvador de Lucca y Lucia di Paola, hace su debut profesional en los años 1930 y comienza una exitosa carrera en 1941. Una gran interpretación del tango de Alfredo Pelala “Recuerdo”. Con su innato sentido del ritmo y su tendencia a engolar la voz, Castillo se hace un nombre de principal intérprete de los géneros musicales afro-argentinos de candombe y de milonga. Uno de sus más exitosos registros fue *Cien Barrios Porteños*, a tal punto que los presentadores lo anunciaban como el “Cantor de los cien barrios porteños. Desde 1946, Castillo aparece en muchos filmes argentinos. En la película argentina *Luna de Avellaneda*, un Castillo ficticio es llamado de urgencia para ayudar en un parto durante una kermés en un club de barrio. En dicha película el tema de cierre es *Siga el Baile* cuya versión fue hecha por Jaime Roos. Ya retirado, tuvo una breve incursión para grabar nuevamente su candombe “Siga el Baile”, con la banda argentina *Los auténticos decadentes*.

¹⁷⁵ Cortázar, *La vuelta al día*, p. 89 ed. 67

¹⁷⁶ Técnicamente, la milonga y el tango están en compás de 2/4, las 8 semicorcheas de la milonga están distribuidas en 3+3+2 en cambio el tango posee un ritmo más “cuadrado”. Las letras de la milonga suelen ser picarescas, evidentemente distintas de las letras de dolor del tango. El origen de estas formas musicales es muy discutido y probablemente la milonga urbana provenga de un cruce de la forma campera con el tango

milongeros anteriores a Gardel habían canturreado casi en voz baja, con una entonación que oscilaba entre lo cantado y lo oral; sin embargo, Gardel es quizás el cantante que dejó ese desgano para soltar toda la voz. Borges también considera que una de las características musicales que hicieron de Gardel una leyenda fue la colaboración de sus letristas, quienes encontraron en la voz de Gardel el instrumento ideal para la expresión del despecho masculino.

Fue también el primero que acometió con toda deliberación lo patético. Los letristas escribieron tangos para él, que le permitieron, como ya he dicho, un sollozo o una queja final. Los versos eran casi siempre sentimentales y a veces rencorosos; Gardel los cantaba con cierta indiferente premura y una que otra vez con cinismo, salvo en el caso de los últimos. Cuidaba mucho sus grabaciones; no se resignaba al error, excepto en la versión definitiva, en la que deslizaba alguno, para dejar en los oyentes una impresión de espontaneidad. Muerto el hombre la perdurable voz sigue cantando y conmoviendo.¹⁷⁷

Una vez registrado para siempre e inmortalizado en la victrola, advertimos en Gardel ese rasgo de perfeccionismo, la desgarradura final de la canción popular que expresa con la retórica de la época el abandono de la mujer, y con el mismo dolor la magnifica para luego maldecirla. Musicalmente, el tango parece una forma fija. Para los ojos profanos su danza constituye casi una liturgia, y para quienes se integran en él implica un proceso de iniciación. La danza del tango no invita a la relajación, sino a la tensión y concentración de quienes miran y de quienes lo ejecutan. Y como en todas las danzas, hombre y mujer asumen roles casi atávicos, la mujer el rol de seguidora fiel y servidora del hombre; éste, debe ir siempre adelante y nunca retroceder. En el ritmo del tango la pareja parece unirse y desunirse en una elegancia discreta, fina e inmutable: “Este *pas de deux* de enlace o de abrazo propicia la perfecta función de la pareja. Su postura de base se mantiene, mujer y hombre no se separan, bailan mejilla contra mejilla, los perfiles paralelos, los torsos pegados, el cuerpo plegado, las rodillas flexibles”.¹⁷⁸

primitivo de los suburbios de Buenos Aires y Montevideo. La milonga campera es ligera –aunque no tanto como la milonga urbana–, se interpreta con guitarra y no tiene coreografía.

¹⁷⁷ Zubillaga, p. 10

¹⁷⁸ Yurkievich, “Tiempo de tango”, p. 225.

Según Yurkievich no sólo Gardel, sino el tango como género musical “encarna un modo de vivir, una mentalidad, los valores, actitudes y comportamiento de una colectividad. Todo lo vivido –todo querer, hacer, sufrir–, toda circunstancia, todo deseo, toda traba, toda carencia son asumidos y expresados por el tango. Éste es más bien quejumbroso, balada de perdedor, elegía del tiempo ido, burlona constancia del fracaso. Por ese sesgo pasa su fuerte impronta existencia”.¹⁷⁹ Es posible que Gardel sólo pueda ser comprendido así, en el vértice del dolor, en el recuerdo colectivo de un sentimiento generalizado, adecuado para un tipo de ánimo específico y una dolencia también muy particular. Como es a la vez música, baile, palabra y canto constituye en sí un complejísimo universo del cual Cortázar sólo quiso asumir un fragmento: el que es biográficamente significativo para el personaje; el fragmento gardeliano elegido por Cortázar es el de la canción *Mano a mano* con Letra de Celedonio Esteban Flores y Música de Carlos Gardel y José Razzano (la primera versión discográfica es de 1923).

Cortázar resume la historia del tango en unas cuantas líneas. La letra es redonda por la descripción anécdota amorosa y por la síntesis de sentimientos paradójicos y encontrados. La historia es trilladísima, un hombre que tomó a una mujer de la calle para ser luego abandonado por ésta en búsqueda de una mejor posición social. En el párrafo que Cortázar reproduce en *La vuelta al día*, el autor dice que “el cantor no expresa cólera ni despecho”, también describe que el cantante “defenderá la honradez esencial de su antigua amiga”. Y le deseará lo mejor, insistiendo: “*que el bacán que te acamala tenga pesos duraderos,/ que te abrás en las paradas con cafishios milongueros/ y que digan los muchachos ¡es una buena mujer!*”.

Sin embargo, si revisamos la letra completa encontraremos una versión diferente, pues la estrofa que Cortázar reproduce no concluye la historia ni mucho menos reproduce la cólera, el despecho, el machismo y la contradicción de sentimientos al evocar el pasado y vaticinar el futuro de la mujer simultáneamente amada y despreciada. La letra de esta canción popular, como otras de despecho similares en Latinoamérica, no apunta como dice Cortázar a la reivindicación social y moral de la mujer, sino por lo contrario, a un destino trágico, la caída deseada por el hombre dolido por el engaño. Sin llegar a maldecirla, el cantante lanza los dos versos más amargos y arrebatados donde deja claro no el futuro que a

¹⁷⁹ Yurkievich, p. 255

ella le espera, sino el futuro que él le desea: “Y mañana cuando seas descolado mueble viejo/ y no tengas esperanzas en el pobre corazón” y entonces el se asume como el héroe de la historia, él que va a sacar la cara por “la vieja amiga”: “si precisás una ayuda si te hace falta un consejo,/ Acordate de este amigo que ha de jugarse el pellejo/ Pa’ayudarte en lo que pueda cuando llegue la ocasión.”¹⁸⁰

Podemos sacar conclusiones de la letra de este tango, sobre todo a la luz del siglo XXI y tras la reproducción casi íntegra de los sentimientos masculinos que expresa la canción popular actual, pero aquí lo más importante es señalar la apreciación de Cortázar, dice que *Mano a mano* es “un tango casi contemplativo, de una serenidad que hemos perdido sin rescate”. No sabemos si lo dice por la letra o por la música, pero el nivel de agresividad no es para nada contemplativo, aunque sí representativo de un tipo de canción popular, los rasguídos de la guitarra melancólica y la voz dolorida del cantante son perfectos vehículos del tipo de “contemplación” al que muy probablemente Cortázar se refería. Seguramente, Cortázar invocó esta canción de Gardel como la herencia de una música más auténtica, significativa del “momento más hermoso de Gardel para muchos de nosotros definitivo e irrecuperable”. Faceta que implica también el momento histórico coyuntural en la vida de Gardel y su mancuerna con Razzano, el verdadero Gardel antes del cine.

Cortázar se despide de esta remembranza gardeliana con una anécdota de Jane Bathori y Gardel, insinuando nuevamente como lo hace durante toda *La vuelta al día* de la “cultura almidonada” que no admite la mezcla de lo culto y lo popular. Dice haber coincidido con Jane Bathori¹⁸¹ en un restaurante de la rue Montmartre a quien le habló de su afecto por Gardel. Ella le confesó haberlo encontrado durante un vuelo, y que entre otras alabanzas, la cantante y pianista expresó del cantante argentino: “Et quelle voix”. Con esta cita no podemos más que sonreír ante el orgullo ensalzado, inflamado y apasionado de Cortázar ante su ídolo musical. Reproducimos, finalmente, la foto más común de Gardel, la sonrisa más reproducida en libros y mantenida en el imaginario colectivo. Aquella que lo

¹⁸⁰ La versión completa de la letra *Mano a mano* puede leerse en el Apéndice 2, sección I.

¹⁸¹ Jane Bathori (Junio 18877-Enero 1970). Fue una cantante de ópera francesa. Nació en París, Francia y fue una muy importante estrella de ópera. Originalmente estudió piano, hizo su debut en 1898, en un concierto en honor a Paul Verlaine. Durante la temporada de 1899-1900 hizo su debut como mezzosoprano en Nantes. Durante la ocupación alemana en Francia, en la segunda guerra mundial, vivió en Buenos Aires. Luego, regresó a París para dirigir a jóvenes cantantes.

hizo galán de muchas generaciones, y cuya reproducción se debe sin duda a ese motivo, no olvidarnos de Gardel.



Fig. 18

2.2.3.2. “El noble arte”

La importancia de la pelea sostenida por los boxeadores Luis Ángel Firpo y Jack Dempsey el 14 de septiembre de 1923 y transmitida por la Estación de Rocky Point en el Ring de Polo Grounds de Nueva York ha trascendido, independientemente de su valor deportivo, por un conjunto de características emocionales, históricas, socioculturales, e incluso, culturales. En su texto “El noble arte”, Cortázar describe cómo siendo niño vivió intensamente la pelea a través de la radio, pues tal como aún lo siguen haciendo los grandes eventos deportivos de nuestra época –hoy frente a una televisión de brillante resolución–, estas transmisiones radiofónicas reunían a familias enteras preparadas para recibir el desenlace deportivo.¹⁸² En esa época, cuenta Cortázar: “yo tenía nueve años,

¹⁸² Aunque la percepción de nuestro estado de ánimo es más bien ambigua. Nuestra historia latinoamericana, y para ser precisos, nuestra historia deportiva mexicana, que nos deja siempre al borde del “casi”, nos prepara para un estado de ánimo exaltado. Nunca hemos llegado a cuartos de final en la Copa del Mundo y siempre el

vivía en el pueblo de Banfiel, y mi familia era la única del barrio que lucía una radio caracterizada por una antena exterior realmente inmensa, cuyo cable remataba en un receptor del tamaño de una cajita de cigarros pero en la que sobresalían brillantemente la piedra de galena y mi tío, encargado de ponerse los auriculares para sintetizar con gran trabajo la emisora bonaerense que retransmitía la pelea.¹⁸³

Luis Ángel Firpo, el héroe nacional argentino protagonista de este encuentro deportivo, tenía para ese entonces 27 años, había acumulado en su meteórica carrera 25 victorias (23 por nocaut) y sufrido sólo 2 derrotas. El 10 de diciembre de 1917 comenzó su carrera como profesional. Medía 1.88 mts., y pesaba 98 kilos. Un periodista norteamericano lo bautizó con el apodo de “El toro salvaje de las pampas” al verlo en combate sangrando profusamente y manteniéndose en pie. Apenas tres años atrás del combate con Dempsey que haría historia, el 30 de abril de 1920 se convirtió en Campeón Sudamericano, al dejar el nocaut en el primer round a Dave Mills, en Santiago de Chile, adonde llegó caminando por el camino de los arrieros por falta de dinero. Firpo nació el 11 de octubre de 1894 en Junín, provincia de Buenos Aires, Argentina. Su familia se trasladó a Buenos Aires cuando tenía 9 años y a los 20 comenzó a entrenarse con boxeadores amateurs. En total, el récord de Firpo es el siguiente: ganó 31 peleas, tuvo 7 empates y sufrió 4 derrotas. Firpo siguió boxeando un tiempo más y se retiró en 1936, cuando colgó los guantes ya era millonario. Murió el 7 de agosto de 1960, a los 66 años.

Por su parte, su también histórico contrincante, Jack Dempsey, tenía entonces 28 años y llevaba cuatro de reinado; su historia de victorias es también –o aún más–

segundo tiempo es mejor que el primero y éste es nuestro único consuelo. Cada cuatro años vivimos el martirio y a la vez el inevitable momento de sentarnos frente al televisor con la esperanza, al principio remota y luego cada vez más firme, de esta vez sí pasar de cuartos. Esa extraña sensación de un vacío en el estómago que se acrecienta a medida que el partido avanza hace que todo nuestro cuerpo se estrese y genere una adrenalina rara, desconcertante, casi dolorosa. Y cuando perdemos viene la depresión colectiva, los ojos llenos de lágrimas del mexicano derrotado en la pantalla que para colmo está viendo todo el mundo. Nos volvemos a decir “lo intentamos”. Esa sensación de rabia y masoquismo delirante que sólo pueden crear estos eventos masivos que despiertan un nacionalismo irracional e inauténtico, se repite invariablemente, cada cuatro años. Esa sensación es la misma que Cortázar describe en este texto, mucho más dolorosa y humillante puesto que sucedió en la infancia de Cortázar y marcó toda una época en la historia del deporte nacional. Aunque una revisión panorámica de la historia del deporte latinoamericano nos arrojaría con precisión el mismo resultado: victorias arrebatadas en el último momento por decisión incomprensible de un juez y el otorgamiento de la victoria a un representante del deporte norteamericano o europeo.

¹⁸³ Cortázar, *La vuelta al día*, p. 69 ed. 67

brillante, pues fue campeón de los pesos pesados entre 1919 y 1926, de los 84 combates disputados a lo largo de su carrera venció en 61 peleas (51 por nocaut), perdió 6 y empató 9. Tres años antes de su combate con Firpo, el 4 de julio de 1919 se coronó campeón del mundo de los pesos pesados, tras vencer al norteamericano Jess Willard. Aunque Willard era favorito, Dempsey lo masacró derribándolo 7 veces en el primer asalto y logrando el triunfo en el tercero. Dempsey nació el 24 de junio de 1895 en Manassa, Colorado (Estados Unidos) y falleció el 31 de mayo de 1983, a los 88 años.

Era de esperarse que con estos contrincantes en los puntos más importantes de sus carreras se diera un combate histórico; “la mejor pelea del siglo”, según Cortázar. La versión de la prensa dice que la noche del 14 de septiembre de 1923 en el Polo Grounds, estuvieron presentes algunas celebridades como el famoso cowboy de Hollywood, Tom Mix y el coronel Theodore Roosevelt. Era la primera vez en 25 años que se hacía una pelea de campeonato mundial pesado en Nueva York.

La narración dice que en cuanto sonó la campana, Dempsey saltó de su banco en busca de su rival, lanzando, apenas estuvo en distancia, un *hook* de izquierda al mentón. Este golpe no dio en el blanco, pero inmediatamente colocó un *hook* de derecha al cuerpo, y Firpo se dobló, cayendo sobre sus rodillas. Levantado enseguida el desafiante, Dempsey volvió a la ofensiva y con un *hook* de izquierda que tocó en el mentón, hizo que Firpo trastabillara y cayese, levantándose cuando el referee le había contado apenas el primer segundo. El cuanto el desafiante cayó nuevamente en guardia, Dempsey siguió atacando de una manera decidida descargando varios golpes con ambas manos. Un *hook* de derecha en la mandíbula provocó el tercero de los *knock-down* de Firpo que volvió a levantarse sin esperar a que el referee le contase.

A partir de ese momento el campeón combatió furiosamente y con una derecha que tocó en plena mandíbula y una izquierda que cayó sobre el mentón, derribó nuevamente al desafiante. Tampoco tardó éste en levantarse. Ya en guardia, Firpo se lanzó furiosamente sobre Dempsey “como un tigre”, golpeándolo con ambas manos y haciéndolo caer con una derecha en la mandíbula. Dempsey pasó por entre las cuerdas del ring y cayó sobre los que estaban junto a éste. Cuando volvió al tablado estaba visiblemente *groggy* y sangraba por la boca. Firpo se lanzó inmediatamente sobre el campeón descargándole algunas derechas antes de que sonase la campana. Esta

descripción coincide con el momento cúspide de la carrera boxística de Firpo, la salida de Dempsey disparado del ring y cayendo entre los asistentes, narrado así por Cortázar:

Yo entonces no podía comprenderlo, pero esa noche en el Polo Grounds se enfrentaron el más grande de los campeones que haya dado el peso máximo con una especie de pared de ladrillos dotada de un lento movimiento hacia delante que hasta ese momento había barrido con todos sus contendientes. La pared de ladrillos comenzó haciendo algo increíble: despidió a Dempsey por entre las cuerdas, lo tiró sobre las máquinas de escribir de los reporteros (sí, joven amigo, en ese entonces se llevaban las maquinitas al ringside), y si no hubiera ocurrido que el árbitro era yanqui y además perdió la cabeza, en ese mismo momento Firpo hubiera sido campeón del mundo pues el marqués de Queensberry, papá de Bosie Douglas, tenía bien establecido que un boxeador defenestrado ha de volver por propia cuental al ring, y en cambio treinta manos levantaron a Dempsey que estaba “groggy” y lo devolvieron cariñosamente a la lona donde la campanilla lo salvó porque esa noche el buen Dios estaba con la star spangled banner por donde se lo mirara.¹⁸⁴

Y efectivamente, si se hubiera hecho justicia, reglamentariamente, Firpo hubiera sido el campeón de este combate, porque la penalización exigía que no regresara al ring después de ser despedido de manera tan humillante. Sin embargo, Dempsey regresó al ring; al reanudarse el combate, Firpo lanzó un *swing* de derecha que Dempsey paró con el hombro y enseguida el campeón tocó en el mentón con un *hook* de izquierda. Tras esto colocó dos golpes de derecha e izquierda en el cuerpo, y Firpo, más intensamente por la boca, se mostró *groggy*. El campeón vio llegada entonces la oportunidad de concluir, y forzó el combate cuanto le fue posible.

Después de estos momentos el combate se complicó para el argentino, Firpo se puso de pie rápidamente, tratando de ganar distancia, pero Dempsey lo persiguió, obligándolo a ocupar el centro del ring, y allí, con un corto *hook* de izquierda y *uppert-cut* de derecha, ambos colocados en el mentón, derribó al desafiante definitivamente. De la boca de Firpo brotaba la sangre abundantemente. Cuando el referee Galleher, inclinado sobre él, acababa de anunciar el octavo segundo, el desafiante trató de levantarse, pero sólo consiguió girar sobre sí mismo hasta quedar de espaldas. El

¹⁸⁴ Cortázar, *La vuelta al día*, p. 70. ed. 67

combate había terminado. Cortázar, por supuesto, describe la derrota mucho más entrañablemente, haciendo de la narración del combate, pura y llanamente, literatura.

Sí, Firpo tuvo su hora inmortal de tres minutos y además reglamentariamente ganó la pelea, pero no con esa manía que tiene la verdad de suplantar a la ilusión, en los otros tres minutos Dempsey demostró hasta que punto era capaz de resistir un uppercut seguido de un viaje de ida y vuelta al ringside, y empezó a demoler la pared de ladrillos hasta no dejar que un montoncito en el suelo junto con quince millones de argentinos retorciéndose en diversas posturas y pidiendo entre otras cosas la ruptura de relaciones, la declaración de guerra y el incendio de la embajada de los Estados Unidos. Fue nuestra noche triste; yo con mis nueve años, lloré abrazado a mi tío y a varios vecinos ultrajados en su fibra patria.¹⁸⁵

Desde el punto de vista de la prensa, sin embargo, la descripción de la pelea fue más sucinta: todo duró 3 minutos y 52 segundos. Firpo cayó 7 veces en el primer asalto y 2 en el segundo. La caída que permanecerá para siempre en la historia fue cuando Dempsey voló literalmente fuera del ring. Y, aunque todos los cálculos indicaron que estuvo afuera del cuadrilátero durante 17 segundos, el réferi le permitió regresar al ring, pese a que es sabido que es ilegal que un boxeador expulsado del ring vuelva y continúe el combate. Otro detalle, no invocado por Cortázar quizás por descuido o por no restar gloria al héroe argentino es que el día de la pelea, Firpo tenía una lesión en el extremo inferior del húmero izquierdo, el códilo interno. De hecho, el médico de la Comisión de Boxeo de Nueva York, William Walter, aconsejó que la pelea no se hiciera. La derrota de Firpo también es explicable debido a la cantidad de peleas resueltas en un lapso muy breve y al estrés provocado por una larga serie de exhibiciones que lo tuvieron saltando de tren en tren. Firpo nunca apeló por una revancha, pero el monto que recibió por esta pelea ascendió a \$156,250 mientras que Dempsey se llevó \$509,000.

De cualquier manera, el recuerdo de Cortázar y de los millones de argentinos que escucharon la pelea a través de la radio y la expulsión de Dempsey del ring, difícilmente se hubiera conservado intacto si no hubiera sido reforzado, inmortalizado y conservado

¹⁸⁵ Cortázar, *La vuelta al día*, p. 70. ed. 67

por la imagen de este encuentro, reproducido en *La vuelta al día* y en la mayoría de los medios impresos o electrónicos que hablan del tema. La litografía de George Wesley Bellows (1882-1925) es todo un símbolo de aquella pelea. Está en la Galería Nacional de Arte de Washington y perteneció a la familia Mellon: mide 45.9 por 56.8 cm., y se llama, como no podía ser de otra manera, “Dempsey and Firpo”. Una reproducción gigante de la obra fue uno de los atractivos del célebre restaurante de Jack Dempsey, en el corazón de Manhattan.

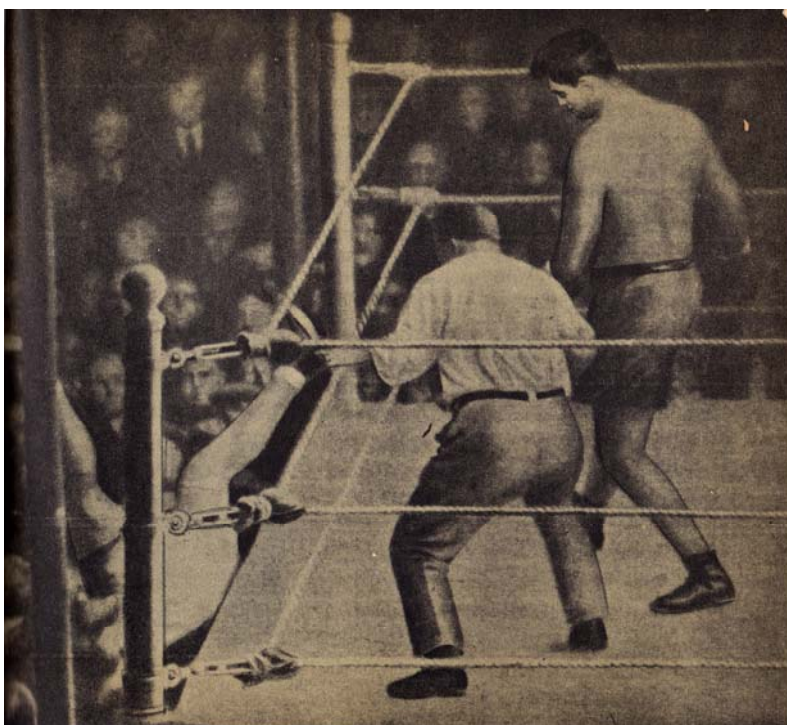


Fig. 19

Es que todavía hoy, esa pelea está considerada la más extraordinaria y electrizante de la historia del boxeo neoyorkino, e independientemente de lo que signifique para los norteamericanos, es la prueba fehaciente del triunfo virtual de Firpo sobre Dempsey para la conciencia argentina. Nada puede ser más representativo en *La vuelta al día* donde Cortázar ha mostrado su menosprecio y repudio por el abuso imperialista de los Estados Unidos, que la caída del súper campeón Dempsey del puño fulminante de un argentino. Pero nuevamente, tenemos una relación de ambigüedad,

porque por una parte Firpo logra conquistar la gloria deportiva por unos segundos sobre la derrota del imperio (representado esta vez por Dempsey y su caída), pero por otra, ese logro tan representativo para Latinoamérica le es arrebatado por un acto de poder: finalmente la pelea es en Nueva York; por lo tanto, el tema deportivo aborda no sólo un asunto de conciencia nacional, sino de crítica del abuso no sólo en la economía de un país poderoso sobre otro vulnerable, sino en la derrota deportiva que cala hondo en el inconsciente colectivo.¹⁸⁶ Históricamente, el mérito de Firpo es irrefutable, a partir de él, el boxeo se oficializó en la Argentina y el 14 de septiembre, en memoria del dramático y glorioso combate, se celebra el Día del Boxeador.

29 años después del combate, con 38 años cumplidos, Cortázar explica en *La vuelta al día*, en el texto que nos ocupa, “El noble arte”, que en 1952 escribió en su “piecita” de País, entre mate y mate, el cuento “Torito”: “con lágrimas de orgullo junto a los rings de barrio, con noches de vicarias apoteosis. Fue como oler la trementina de los linimentos, oír los anuncios rituales, todo desde tan lejos en las últimas gradas del recuerdo”. “Torito”, incluido en el volumen *Final del juego* (1956), describe la meteórica carrera de un boxeador argentino con una carrera similar a la de Firpo, y con un encuentro similar al de Firpo y Dempsey en Nueva York.

Narrado en primera persona por el personaje protagonista, el cuento tiene el siguiente epígrafe: “*A la memoria de Jacinto Cúcaro, que en las clases de pedagogía del Normal “Mariano Acosta” allá por el año 30, nos contaba las peleas de Suárez*”.¹⁸⁷ Sin embargo, este cuento más que remitirnos a la historia del legendario Firpo, está basada en la biografía del boxeador Justo Suárez, mejor conocido como el Torito de Mataderos, que como el personaje del cuento tuvo una infancia de pobreza y murió antes de llegar a los treinta. Si Firpo se hizo leyenda gracias a su enfrentamiento con Dempsey, Justo Suárez trascendió en la historia del deporte nacional por su carrera boxística y su conmovedor drama personal. Si Firpo es la estrella deportiva

¹⁸⁶ v. 2.2.2. Warhol y Litchestein en “El marfil de la torre”

¹⁸⁷ Justo Suárez, mejor conocido como el Torito de Mataderos, nació en ese barrio de Buenos Aires en 1909. Peleó profesionalmente desde 1928 hasta 1935. Realizó 29 peleas, ganó 24, perdió 2, empató 1 y otra fue sin decisión. En 1930 logró ser el Campeón Argentino de peso Liviano, arrebatándole el título a Julio Morocchoa, en una pelea que concentró a 55,000 personas. Y el 19 de agosto del mismo año, en el Queensboro Stadium de Long Island City batió por nocaut técnico, al minuto del sexto round a Bruce Flowers. Luego vino la pelea en que Billy Petrolle derrotó a Suárez y truncó su carrera, hundiéndolo en tinieblas. Falleció el 10 de agosto de 1938, cuando sólo contaba con 29.

de los años veinte, Justo Suárez es de los años treinta, con su fama forjada como la de cualquier otro ídolo popular: de boca en boca, de emoción a emoción, de verdad a leyenda.

Justo Suárez reunía todas las condiciones: en primer lugar, su humilde extracción social, su infancia pobre, 24 hermanos, lustrador, vendedor de diarios, mucanguero (mucanga era la grasa liviana que bajaba por las canaletas de los mataderos); en segunda, poseedor de buena estampa con coraje ilimitado dentro del ring, carisma popular (sí, el afiche de su sonrisa nos recuerda a la de Gardel); tercero, la etapa fugaz de la felicidad, de la estrella del momento, su matrimonio joven con una telefonista, Pilar Bravo, su arribo deportivo a Estados Unidos, ascenso social vertiginoso e inevitable, ropa importada; cuarto, su final trágico, la caída estrepitosa, el abandono de su mujer, la miseria, la tuberculosis y la postración física y moral, que Cortázar se encargará de describir en “Torito” con las palabras del desaparecido, con un discurso inigualablemente perfecto en el apego al habla popular y al argot deportivo.

En “Torito” Cortázar reproduce impecablemente y sin mutilaciones la anécdota vital del boxeador, los combates del hombre popular convertido progresivamente pero rápidamente en estrella deportiva, su matrimonio con Pilar Bravo y su abandono, la presencia de su madre que escucha sus combates por radio, la tos impertinente provocada por la tuberculosis, el combate definitivo: la pelea con Moroccoa, histórico combate por el título de campeón nacional; tras la pelea ganada por puntos, Suárez saltó a la fama internacional. Como el cuento comienza a narrarse en retrospectiva, Torito recuerda en cama su infancia pobre y sus combates, y nos recuerda su estado de salud desde el primer párrafo de su historia: “Pa peor para la tos. Después te vienen con el jarabe y los pinchazos. Pobre la hermanita, el trabajo que le doy. Ni mear solo puedo. Es buena la hermanita, me da leche caliente y me cuenta cosas. Quién te iba a decir, pibe”.¹⁸⁸ En el cuento de Cortázar el detalle de la hermana cuidándolo al final de sus días es importantísimo por coincidir con la biografía de Justo Suárez, a quien lo

¹⁸⁸ Cortázar, *Cuentos completos I*, p. 360

acompañaría la miseria total y la presencia incondicional de su hermana tras la derrota con Víctor Peralta quien le quitó el título, su muerte se produjo tres años después, el 10 de agosto de 1938, en un hospital de Cosquín.

Y aunque hoy a muchos nos pueda parecer que la fama de Suárez fue una exageración, Cortázar revela que Justo Suárez fue protagonista inspirador de un tango citado por el personaje en su lecho de muerte: *de mataderos al centro, y del centro a Nueva York...* Y efectivamente, Justo Suárez también tuvo su lugar en la historia del tango con la canción “Muñeco al suelo” de cuya letra es autor Venancio Clauso y cuya música es obra de Modesto Papávero. El verso que cita Cortázar en el cuento pertenece a la estrofa que dice: *De mataderos al centro, y del centro a Nueva York, / seguís volteando muñecos con tu coraje feroz*. La letra de este tango no sólo nos revela los nexos de la música popular y el boxeo, sino la importancia comercial y la trascendencia del personaje.¹⁸⁹

Cuentan las crónicas de la época que cada pelea suya era una fiesta, los camiones iban desbordantes de admiradores incondicionales, ruidosos y espectaculares, con sus matracas, bocinas y bombas de estruendos lo acompañaban. Justo era la imagen del barrio, el peleador frontal, el ídolo popular. La historia del box revela que tras su muerte, el cadáver de Suárez fue llevado por el cortejo fúnebre que se enfiló hacia la Chacarita, una marea humana levantó el ataúd y lo llevó en vilo hasta el Luna Park para ofrecerle el adiós agradecido en un velatorio de congoja memorable. Quizás el mayor mérito de este cuento haya sido reinventar los últimos instantes de vida de Suárez. La licencia de personaje “anónimo” le dio a Cortázar la posibilidad de jugar con la historia, aunque la haya respetado tal cual, signo de admiración y respeto por la gran figura boxística que fue Suárez. El cuento conmueve porque una vez postrado, el héroe popular vuelve a ser humano, y más que humano, despojo. La evocación de la gloria deportiva vuelve a ser más dolorosa, el personaje jura no poder mirar el techo: “ahí tenés otra cosa que no se hacer, mirar p’arriba”, signo de su derrota final y de su muerte

¹⁸⁹ Véase la letra completa de “Muñeco al suelo”, que nos da una idea de la entrañable imagen de Suárez entre sus admiradores, en el Apéndice 2, sección II.

inminente. Este estado de alteración de conciencia sólo pudo haberse producido en este estado, entre la vigilia, el recuerdo, la postración, la evocación y el sueño. Cualquiera de estos estados fustiga la conciencia exacerbada del irónicamente ahora designado “torito” que cierra su historia con un final cruel que remata su historia vital en el miedo y el desamparo: “Pero mejor cuando no soñás, pibe, y estás durmiendo que es un gusto y no tosés ni nada, meta dormir nomás toda la noche dale que dale”.¹⁹⁰

Pero muchos años después, el episodio Dempsey/Firpo repercutiría nuevamente en la obra cortazariana cuando aparece en el volumen *Deshoras* (1982) el cuento “Segundo viaje” donde un narrador testigo describe el encuentro de Ciclón Molina y Tony Giardello. Nuevamente, el protagonista boxeador es argentino, pero esta vez el personaje sí es de ficción, Ciclón Molina, un boxeador mediocre, de relleno, que comienza sorpresiva –y brillantemente– a ganar combates, después de una carrera mas bien gris y sin altibajos. Antes que él, Mario Pradás, un boxeador con talento, había arribado a la fama del boxeo mundial enfrentándose a Tony Giardello, quien le propinaría una paliza dejándolo fuera del ring y de la vida después de un nocaut que lo llevaría al descenso deportivo, a la caída tal cual Justo Suárez, meses de hospital, soledad y muerte (aunque esta vez inexplicable, dato que introduce muy inteligentemente el elemento sobrenatural en el cuento). Las enigmáticas victorias de Ciclón Molina lo impulsan a una ascensión vertiginosa, a seguir el camino de su predecesor, e irremediabilmente, a combatir contra el boxeador yanqui quien para entonces ya es todo un símbolo, Tony Giardello. La referencia al encuentro Firpo/Dempsey reaparece aunque esta vez en un cuento de corte fantástico, “algo” se apodera de Ciclón Molina en el ring y lo hace ganar las batallas. El narrador nos muestra nuevamente, que el episodio de Firpo y la derrota de los argentinos en 1923 vuelve a asumirse contra el competidor norteamericano:

¹⁹⁰ Cortázar, *Cuentos completos I*, p. 365

Cómo me iba a extrañar que más de un periodista porteño hablara del viaje de Ciclón Molina con sobreentendidos de revancha simbólica, así la llamaban. *El campeón seguía allá, esperando contendientes y acabando con todos*, era como si Ciclón pisara las huellas del otro viaje y tuviera que pasar por las mismas cosas, las barreras que los yanquis le alzaban a cualquiera.¹⁹¹

Las cursivas de la cita anterior son nuestras, probablemente tendrían un sentido simbólico dentro del contexto del cuento, pero revisando la importancia del box en la obra y vida de Cortázar, comprenderemos que su dimensión es mayúscula. El enfrentamiento con la potencia norteamericana reaparece como un signo de impotencia, no podemos ganar, ni deportiva ni simbólicamente, ni siquiera a través del cuento. La derrota de Ciclón Molina es más estrepitosa: derribado en el ring por un nocaut, muere tras ocho horas de coma en un hospital norteamericano. En un estado lamentable e irreparable, el boxeador muere consumido por una fuerza sobrenatural, convertido en una “vejiga desinflada”. Como en la infancia de Cortázar, los argentinos vuelven a experimentar la derrota y lloran alcoholizados una doble paliza deportiva y moral: la de Mario Pradás y el Ciclón Molina. *Deshoras* es el último volumen de cuentos publicado por Cortázar en vida, es necesario resaltar entonces que el box nunca dejó de estar presente en su narrativa, aún en versiones tan elaboradas y tan alejadas de lo cotidiano como “Segundo viaje”. Aquí Cortázar mezcló con singular maestría sus conocimientos boxísticos, su frustración deportiva que databa desde la infancia y su meritoria capacidad para involucrarnos en lo siniestro. Obviamente, “Segundo viaje” también es metáfora de la confrontación con el imperialismo, como lo son “Torito” y “El noble arte”, actos de expiación o de exorcismo del fantasma Dempsey/Firpo, de la victoria arrebatada y, paradójicamente, también son sus grandes homenajes a los tres segundos de gloria cuando el imperio estuvo –a través de Dempsey– a los pies de un argentino heroico, Firpo. Todos estos personajes representan un momento “la edad de oro del box”, a lado de otras figuras deportivas extranjeras que Cortázar evoca como Gene Tunney y Tony Canzoneri; luego viene la

¹⁹¹ Cortázar, *Cuentos completos II*, p. 439-440

decadencia que todavía dio a luz a personajes memorables, como Joe Luis, Kid Gavilán y el mítico Henry Armstrong y la “flor final donde la más perfecta conciliación del arte y la ciencia se llamó Ray Sugar Robinson”, según describe nostálgicamente Cortázar a este otro gran campeón, a todos ellos también brevemente está dedicado un fragmento de este gran homenaje que representa “El noble arte” para la historia del boxeo nacional.¹⁹²

¹⁹² Por razones de espacio hemos decidido remitir las biografías de estos campeones nacionales e internacionales al Apéndice 2, sección III.

CAPÍTULO III

LA IMAGEN VISUAL: CONVIVENCIA E INDEPENDENCIA DEL DISCURSO VERBAL

3.1. Silva y Cortázar: relación extra e intratextual

En el apartado 1.3. y los subapartados 1.3.1. y 1.3.2. abordamos las estrategias discursivas de *La vuelta al día* y *Último round* de acuerdo con la estructura inmutable del almanaque, esta vez, volveremos al mismo punto pero haciendo énfasis en la parte visual de la construcción estética; es decir, si en los primeros dos capítulos utilizamos los recursos visuales para comprender el funcionamiento de las estructuras verbales, en este último capítulo buscaremos explicar la sintaxis de la imagen a través de los recursos literarios traslapados –sintagmática y semánticamente– en la composición visual.

En primer lugar, describiremos la coproducción estética de *La vuelta al día* y *Último round* a la luz de la amistad que unió a Julio Silva y Julio Cortázar, pues esta relación revela los complejos mecanismos urdidos durante el proceso creativo. Y comprenderemos cómo a pesar de que la elaboración parece muy “natural”, en realidad consistió en un largo proceso de intercambio de opiniones, críticas y mutuos acuerdos, e incluso contó con la participación activa de personas que nunca aparecieron ni como coautores ni como parte de la lista de créditos de *Último round*, como sucedió Paco Porrúa, amigo y contacto editorial y profesional de Cortázar durante prácticamente la mitad de su vida literaria. La presencia sistemática de Francisco Porrúa como editor y consejero editorial de Cortázar es perfectamente tangible en el epistolario que da fe no sólo de la publicación de *La vuelta al mundo* y *Último round*, sino de la conformación de la primera edición de *Rayuela*, y de las primeras intervenciones del trabajo gráfico de Julio Silva. Las *Cartas* de Cortázar de los años cercanos a la fecha de creación de *La vuelta al día* y *Último round* revelan datos deliberadamente omitidos por sus creadores en entrevistas posteriores publicadas o inéditas, impresas o electrónicas que, obviamente, ni siquiera fueron aludidos en estos libros, ni en otros de composición artística semejante. Valoraremos también –a

veces con sus propias palabras— la amistad que unió a estos autores, la discreción de Julio Silva al mantenerse como un coautor que no reclamó el crédito de sus derechos autorales, y la gran pasión despertada entre el artista gráfico y el escritor en la realización de obras mancomunadas.

En segundo lugar, trataremos de organizar la imagen dentro del contexto de los libros, aunque su origen proceda de fuentes diversas o se encuentre definitivamente omitido. Para entender el funcionamiento y sentido de la imagen visual en *Último round*, en contigüidad temática y estética con el discurso visual y los significados que emanan de esta cercanía, tomaremos dos ejemplos característicos de un tipo de imagen recurrente en la composición visual: la imagen erótica femenina sugerida. “Tu más profunda piel” y “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” son textos verbales que se vuelven cómplices de los visuales para experimentar el lenguaje del erotismo y proponerlo como uno de los temas principales del libro. Por sí sola una imagen sería representativa, pero un encadenamiento de imágenes crea una serie de metáforas recurrentes que unidas en una secuencia ininterrumpida crea un discurso visual propio, del que podemos extraer conclusiones paralelas y autónomas del discurso verbal.

Por último, abordaremos la evolución de la imagen en su distribución y secuencia, tomando dos ejemplos diferentes, de *La vuelta al día* las imágenes de *La vuelta al mundo en ochenta días*, todas procedentes del siglo XIX y cuyos autores principales fueron Edouard Riou y Alphonse de Neuville, y cuyo crédito autoral está omitido en el libro de Cortázar. Las imágenes de Riou y Neuville se agrupan bajo una secuencia de tipo temática, pues Julio Silva y Julio Cortázar fueron creando una narración que evoca las obras de Verne a través de la exacta colocación de las imágenes en el texto. Volveremos al tema del viaje para cerrar este apartado, retomando algunas ideas expuestas en el capítulo II. Una secuencialidad diferente es la que opera en *Último round*, libro aún menos conservador que *La vuelta al día*, a este tipo de secuencialidad la hemos denominado narrativa, puesto que se encadena a través de una secuencia lógica, tradicional, traslapada del discurso literario convencional. Para ejemplificar este concepto utilizaremos el texto verbal y visual titulado “La muñeca rota”, que con reminiscencias del pop art nos fabrica otra perspectiva de la imagen femenina erotizada, pero esta vez no de un erotismo sugerido y sugestivo, sino de una sexualidad transgredida y violentada.

Para abordar el primer punto de este capítulo retomaremos nuevamente la propuesta estética de Silva y Cortázar: entender *La vuelta al día* y *Último round* como libros-almanaque. Aunque esta vez haciendo la precisión que la idea de composición que dio lugar originalmente a este concepto proviene de *El almanaque del mensajero*, especie de cartilla de periodicidad anual, dirigida sobre todo al público del medio rural. Esa cartilla tenía pequeños juegos destinados a los niños como acertijos, laberintos y trabalenguas; además, incluía horóscopos, chistes, poemas, nociones sobre cómo sanar heridas domésticas, recetas de cocina o soluciones para dolencias superficiales del ganado.¹⁹³ En la entrevista realizada por Soler Serrano, Cortázar confesó su experiencia infantil y juvenil con *El almanaque del mensajero*: “había de todo para la familia, y, claro, en esas familias analfabetas o apenas alfabetas, *El almanaque del mensajero* les cubría todo un año; era útil porque les daba los elementos necesarios, como el que curar la enfermedad de una vaca, ese tipo de cosas, y al mismo tiempo, tenía un contenido estético, inocente, pero muy bello”.¹⁹⁴

Al principio de esta tesis planteamos la posibilidad de que la fabricación de los libros no fuera un hecho azaroso, idea que contradecía la manifiesta posición de sus autores frente a su obra: según esto, el libro había sido obra de la camaradería y la espontaneidad, y nunca había existido un interés deliberado y consciente por su manufactura. Además, el lugar que ocuparían ambos libros en la posteridad debería ser marginal, pero en su época pretendía armar escándalo entre la comunidad artística e intelectual. En carta del 21 de enero de 1968, tras la publicación de *La vuelta al día*, Julio Cortázar declaró a Francisco Porrúa su beneplácito ante la atención que el libro despertaba en Latinoamérica:

Me alegro lo que me decís de *La vuelta al día*, que está muy lejos de ser un libro “importante” pero que en cambio tiene, creo, muchas páginas divertidas. En México y en Cuba el libro es una especie de explosión, y me dicen que también en la Argentina. En todo caso ya tengo aquí ríos de cartas con toda clase de comentarios, desde el amor hasta el insulto.¹⁹⁵

Pocos detalles escapan a Cortázar no sólo de la hechura, sino de la recepción del libro. Particularmente, no habla de la recepción europea o de la norteamericana frente a su

¹⁹³ V. la biografía de Cortázar por Miguel Herráez

¹⁹⁴ *Apud* Miguel Herráez, p. 254

¹⁹⁵ *Cartas*, 1217

obra, sino del público latinoamericano y sus intelectuales. La posición de franca importancia de su figura literaria frente al continente del que es oriundo es de expresa superioridad y de una perfecta conciencia de su trascendencia literaria. Cuando señala entre comillas “importante” juega con su interlocutor y con su propia percepción de su importancia, y de los textos que ahí están contenidos. Sea por la dispersión o por la variedad genérica, Cortázar asume que en 1969, durante la elaboración de *Último round*, tiene la suficiente proyección literaria para entregarse a estos “devaneos” literarios, tal y como confiesa en una carta del 24 de agosto de 1969 a su amiga Graciela de Sola:¹⁹⁶

[...] aunque hay allí de todo, como en el primero, [se refiere a *La vuelta al día* y *Último round*, respectivamente] pienso que le gustará una gran cantidad de poemas –viejos y nuevos–, así como cuatro cuentos bastante largos; el resto es ensayos, historias de locos, pequeñas aventuras imaginarias, ejercicios de estilo, experiencias, todo lo que pueda admitir y reclamar un libro-almanaque.¹⁹⁷

Según en el registro epistolar, su amistad con Graciela de Sola data desde noviembre de 1943. En sus primeras cartas, Cortázar se muestra respetuoso del trabajo crítico de su incipiente amiga. Proporciona los datos que la crítica le solicita y aprecia su trabajo y opiniones respecto a su obra; sin embargo, el tono de las cartas de esta época es amable pero distante. Graciela de Sola siguió durante muchos años la obra de Cortázar y publicó sólo un año antes de la publicación de *Último round* el libro *Julio Cortazar y el hombre nuevo* (1968). En este, la crítica argentina subraya la fuente surrealista del autor, considerando que el narrador cortazariano establece “un juego significativo”. Ella atribuye estas características del mundo narrativo cortazariano a la presencia del absurdo que irrumpe en la vida ordenada del individuo corriente y revela su inconsistencia y su precaria realidad.¹⁹⁸

Las numerosas pistas dejadas por Cortázar en su epistolario y en sus entrevistas nos dejan clara su intención de “crear” la leyenda convertida en etiqueta al transcurrir los años: el estigma de poca “seriedad” y de importancia “menor” de *La vuelta al día* y *Último round*. Por lo menos estas dos declaraciones dirigidas hacia dos de sus corresponsales más

¹⁹⁶ Graciela de Sola, crítica literaria argentina autora del libro *Proyecciones del surrealismo en la literatura Argentina*, Buenos Aires, Ediciones culturales Argentinas, 1967.

¹⁹⁷ Cortázar, *Cartas*, p. 1355

¹⁹⁸ *Julio Cortazar y el hombre nuevo* fue editado por la Editorial Sudamericana en Buenos Aires en 1968.

asiduos, Francisco Porrúa y Graciela de Sola, corroboran la postura de Cortázar frente a su publicación. Esta posición estaría completamente reforzada por la actitud de Julio Silva – discreta pero persistente– en declaraciones posteriores. Después de casi cuarenta años de la publicación de ambas obras y de los numerosos estudios en torno a la obra del autor, tantas declaraciones cruzadas, realizadas tan sistemáticamente y bajo un tono de innegable ironía, nos hacen desconfiar de los verdaderos propósitos de los autores. En todas las declaraciones, las palabras “menor” o “importante” están entrecomillas, y por lo tanto siempre hay un juego en el discurso de Cortázar, pocos libros son tan evasivos ante la crítica por haber sido designados previamente con una etiqueta impuesta por el mismo autor que en lugar de abrir un camino para la crítica, pone la simiente de la duda y la ambigüedad.

A Arnaldo Orfila Reynal, editor de ambos libros, declaró Cortázar en entrevista hacia finales de diciembre de 1969:

Sí “La vuelta al día” llevó a decir a muchísimos críticos que se trataba de una “obra menor” (con esa especie de autozarpazo vicario que se pretende provocar en el autor-mayor bruscamente degradado por el mismo autor-menor, en un acto que participa de la autofagia, el masoquismo y otras agresiones), imagínate lo que se podrá decir de un nuevo libro que no tiene en cuenta para nada tan aleccionante advertencia. Por supuesto, detrás de esta noción de obras “mayores” y “menores” se esconde la persistencia de un subdesarrollo intelectual. Todavía no hemos conseguido liquidar del todo la noción de que una obra (¡huna hobra, doctor!) tiene que ser “seria”; es inútil que una nueva generación de lectores les demuestre diariamente a los magísteres de la crítica pontificia que sus tablas de valores están apolilladas, y que la “seriedad” no se mide por cánones que huelen de lejos a un humanismo esclerosado y reaccionario. Mientras la nueva generación elige resueltamente a sus autores, prescindiendo con una espléndida insolencia de los dictámenes que emanan de las altas cátedras, los titulares de estos venerables mausoleos siguen hablando de géneros, de estilos, de contenidos y formas como si las grandes novedades bibliográficas de las últimas semanas fueran “La montaña mágica” o “Canaima”. Vos dirás que exagero, y por supuesto que exagero porque para llegar a una esquina siempre conviene mirar un poco más de lejos y entonces la esquina te queda ahí no más cerquita (...) En todo caso ya verás que este libro será agredidito por la Seriedad y la Profundidad y la Responsabilidad, todas esas gordas que se tiran a los ojos con las agujas de tejer. Qué querés, eso viene de nuestro pecado original: la falta de humor.¹⁹⁹

¹⁹⁹ V. “Cortázar cuenta su round final”. Entrevista de Arnaldo Orfila a Julio Cortázar.

Pero a estas alturas de la discusión y de nuestra necesidad de echar abajo la hipótesis de la creación espontánea, es necesario citar una carta reveladora dirigida a Francisco Porrúa el 20 de diciembre de 1966 con respecto a los orígenes del material “ilustrativo” de *La vuelta al día*. En esta larga carta Cortázar dice que el 27 de diciembre sale para la Habana y necesita ultimar detalles sobre sus múltiples asuntos editoriales antes de partir. Emocionado, Cortázar confiesa saber que Porrúa hará una estancia en París el próximo año y promete ajustar su agenda de manera que puedan localizarse y tener largos encuentros. Cortázar desecha la posibilidad aunque sea remota de venir a México; Orfila Reynal visitó París y al hablar largo con él en presencia de Julio Silva pusieron “a punto los detalles técnicos de mi libro”. Lo primero que llama la atención es que en ninguna entrevista ni Julio Silva ni Julio Cortázar declararon haber tenido una reunión “especial” con Orfila Reynal a propósito de *La vuelta al día*. En la entrevista con Jean Andreu y Mario Muchnik titulada “La tijera y la pluma”, Mario Muchnik, editor y amigo cercano de ambos autores, hace un reclamo a Julio Silva anunciado: “como editor voy a decir cosas de editor”. Y continúa respecto a la declaración que siempre mantuvo Silva acerca de que las imágenes “se fueron acomodando solas” durante el transcurso de su elaboración: “Todo eso es muy bonito, pero no es la verdad, no es toda la verdad”. Después, Mario Muchnik afirma:

Detrás de este libro estaban Julio Cortázar y Julio Silva, pero está Arnaldo Orfila Reynal, quien fue uno de los más grandes editores de la lengua castellana. Yo no sé qué parámetros fijó Orfila Reynal explícita o implícitamente a los autores, porque para mí este es un libro de Julio Cortázar y de Julio Silva. ¿Qué parámetros le fijo? ¿Cuántas páginas? Formato del libro y demás. Yo eso no lo sé. Lo que sí... que no os quepa duda de que dentro de la editorial este libro tuvo unos parámetros teóricos, que a lo mejor los autores nunca se enteraron de ellos.

Más tarde, viene el momento más revelador de la carta. “A propósito del libro” –dice Cortázar a Porrúa– “tengo que pedirte un favor”, que expresa en los siguientes términos:

Si conocés una agencia que se encargue de esas cosas, pasáles un pedido de documentos (y que ellos los cobren, naturalmente, como nosotros se los cobraremos

a Orfila en su momento) para diversos capítulos del libro, necesitaría fotos o grabados o dibujos o tarjetas postales de lo que sigue:

Gardel

Un compadrito o escena entre compadritos o malévolos

Id. con tema gauchesco

Macedonio Fernández tocando la guitarra (u otra foto)

Foto de Felisberto Hernández

Foto del descuartizador Bonini (en su defecto, algún otro criminal argentino, pero un tarado como el Petiso Orejudo, sino de la gran especie como Bonini)

Foto de Firpo, si es posible la escena en que Firpo lo saca a Dempsey del Ring. Si no hay esta, una de la pelea o de Firpo solo, pero mejor de la pelea.

Foto de Justo Juárez (no en la pelea, sino solo).

El favor pedido a Francisco Porrúa se cumplirá íntegramente según observamos en el resultado del libro. Esta larga lista de imágenes se verá reproducida en *La vuelta al día* y no será obra de recopilación de Julio Silva, ni de la búsqueda coleccionista de Cortázar, ni obra de la casualidad, será un trabajo realizado por una agencia especializada que Francisco Porrúa buscó con el fin expreso pedido por Cortázar. La eficacia de dicha agencia queda de manifiesto, ya hemos visto en el capítulo dedicado al box 2.2.3.2. “El noble arte”, que reprodujo imagen de la pelea de Dempsey y Firpo, y en el caso de la famosa foto de Carlos Gardel también reproducida y analizada en el apartado 2.2.4.1. “Gardel”. Cortázar es claro con Francisco Porrúa respecto a la función que debe asignar a la agencia, subrayando la calidad y función de editor de su amigo y aclarando que pagará por la asignación de esta tarea: “Muchas gracias, y perdón desde ahora, pero *doy por supuesto* que vos no te tomarás este trabajo sino que lo encargarás profesionalmente y me descontarás la guita que corresponda” (v. Apéndice 2, sección IV, donde reproducimos la carta completa).²⁰⁰

Aunque nunca explicado por ninguno de los dos ni en entrevistas ni en otros materiales, el origen, la importancia y la trascendencia de la amistad que unió a Francisco Porrúa y Julio Cortázar, no sufrió ninguna alteración durante curso de los años. La amistad parece tener un origen lógico, Francisco Porrúa se convirtió en el editor de Cortázar y en su principal contacto emocional e intelectual con Latinoamérica. Durante muchos años, Porrúa sería el destinatario de solicitudes como la anterior por parte de Cortázar y, a la vez, se volvería uno de los lectores más asiduos y críticos de la obra cortazariana. Asimismo, Cortázar recibiría informes constantes de la repercusión de su obra en Latinoamérica y

²⁰⁰ Cortázar, *Cartas*, p. 1095-1096

seguiría cuidadosamente los consejos y propuestas editoriales de éste. Con ocho años de diferencia, Francisco Porrúa y Cortázar serían casi contemporáneos (Francisco Porrúa nació en 1922 en Corcubión, La Coruña, España). Además, los uniría otro vínculo intelectual: ambos fueron traductores.²⁰¹ Porrúa estudio Filosofía en la Universidad de Buenos Aires entre 1940 y 1945 y al mismo tiempo comenzó a trabajar en imprentas y editoriales como corrector y redactor. En 1954 fundó Ediciones Minotauro y en 1955 tradujo y publicó su primer título: *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury, con prólogo de Jorge Luis Borges. En 1947 es nombrado asesor de la Editorial Sudamericana y en 1962 director literario, cargo que desempeña hasta 1972.²⁰² Durante estos años publica entre otros libros las primeras ediciones de *Las armas secretas*, *Los premios* y *Rayuela*. Como director literario de Sudamericana, Francisco Porrúa, según se expresa en la correspondencia cortazariana, tuvo una gran importancia en las decisiones tomadas por Cortázar respecto al diseño gráfico y tipográfico de las primeras ediciones de sus libros.

El 23 de septiembre de 1968, Cortázar enviará otra carta a Francisco Porrúa “describiendo” cómo se llegó a la idea de *Último round*. Por primera vez Cortázar manifiesta, casi al margen, que el libro anterior fue económicamente exitoso y por eso se planteó con Orfila Reynal un “cuadernillo” que fungiera como una segunda parte de *La vuelta al día*. Cortázar declaró que en ese verano había escrito algunos textos y ninguno de ellos se prestaba a la traducción de las probables versiones extranjeras de *La vuelta al día*; por lo tanto, a diferencia de *La vuelta al día* que se hizo por la necesidad de desahogar textos antiguos o rezagados, *Último round* se concretó con textos de recién escritura, redactados por Cortázar durante ese verano, mucho más contiguos y contemporáneos a su fecha de concepción y publicación como un libro (fenómeno que ocurrirá, como veremos más adelante, con las imágenes de “La muñeca rota” o “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”). Cortázar explica así la concepción de *Último round*.

De modo que al fin de cuentas habrá otro libro completo, que haré con Silva aunque dentro de un espíritu muy diferente al otro, y que Siglo XXI publicará

²⁰¹ Francisco Porrúa tradujo al castellano más de cincuenta obras del inglés y del francés.

²⁰² En 1973 dejó la Editorial Sudamericana y en 1977 se instaló en España como director literario de Edhasa y editor de Minotauro. Publicó en Minotauro *El señor de los anillos* de J.R.R. Tolkien. En 1992 se separa de Edhasa y funda la editorial Interzona (el libro de J. Harold Bloom y David Rosenberg) que anunció, para el año 2004, una antología temática de Julio Cortázar. En 2001 vendió Minotauro a un grupo editorial español.

probablemente a mediados o fines del '69. Te cuento esto para tenerte al tanto de cómo se ha llegado a esta nueva edición mexicana, en la que yo no había pensado nunca puesto que mis obligaciones con Orfila terminaban con *La vuelta al día*, pero ahora es evidente que en todos los terrenos es mucho más interesante para él (y para mí en el plano económico) darle un libro entero en vez de un “suplemento” al ya publicado.²⁰³

Otra carta relevante por su importancia histórica y literaria es la que escribe Cortázar a Francisco Porrúa el 30 de marzo de 1963. Cortázar está en Viena y está en marcha el proceso de publicación de *Rayuela*. Esta carta, una de las pocas manuscritas, está reproducida en las *Cartas* con el dibujo de *Rayuela* que se convertiría en la imagen de la tapa de la edición original de Sudamericana.

Mi querido Paco:

Como ves, estoy sin máquina de escribir, cosa catastrófica, pero creo que conseguiré otra para comunicarme más extensamente con vos. Estas líneas tienen un objeto sumamente rayuelesco, pues no olvido lo que me dijiste de la tapa. Aquí te mando una rayuela fotografiada, que podría servir para diagramar la tapa. *Un pintor argentino, Julio Silva, me está haciendo una maqueta a base de esa misma foto, que te mandaré apenas la reciba.* (Silva está en París y me la enviará aquí). Si mirás la foto, podrás imaginar desde ya mi idea, que es la siguiente [foto].²⁰⁴

Las cursivas son nuestras y la razón del énfasis es muy clara: es la primera vez que el nombre de Julio Silva sale a relucir en el epistolario cortazariano. En cartas sucesivas a Porrúa no se enviará la maqueta de Julio Silva, pero si aparecerán comentarios sobre su participación en esta primera obra. Tal y como Cortázar lo señala, Silva residía entonces en París y este sería el inicio de una larga amistad reafirmada a través de los trabajos conjuntos de Silva y Cortázar durante la década de los sesenta. Cortázar, además de esta declaración a Francisco Porrúa, no hizo otra sobre cómo conoció a Julio Silva. Según la entrevista realizada por Saúl Yurkievich a Julio Silva en París, el 14 de noviembre de 1993, y de acuerdo a la pregunta expresa de Yurkievich de cómo había conocido a Cortázar, nos queda claro que fue Silva quien busco al escritor pues sabía que trabajaba en la UNESCO; según Silva fue a verlo “con un pretexto cualquiera”, diciéndole que “traía un mensaje de un

²⁰³ Cortázar, *Cartas*, p.1273-1274

²⁰⁴ Cortázar, *Cartas*, p. 540-541

amigo”, después se produjo un contacto agradable y luego “hubo años y años de contacto cotidiano... siempre había una carta postal, un golpe de teléfono”. En el discurso aparentemente simple, pero también espontáneo y conmovedor de Silva, su relación con Cortázar estuvo regida como la de dos personas comunes; en esa época Cortázar no era tan requerido como en sus últimos años y abordarlo no significó exponerse a un duro rechazo. Textualmente, Silva describe la amistad:

Es como dos personas que se quieren, y nada más, hay afinidades en el mundo, lo que le correspondía a él, de mi parte, él lo aceptaba, y lo que me correspondía de su parte yo lo aceptaba. Sus defectos eran los míos, y los míos eran los suyos. Es decir, entonces, a partir de eso, uno tomaba en cuenta no más que hacerse el placer de ser amigo de alguien y nada más. Es difícil querer explicar una amistad como querer explicar el amor, es inexplicable. Y hubo esa relación, yo tuve esa suerte, él tuvo la suya, pues también recibió de mí un intercambio, si no hubiera podido haber durado lo que duró, y después cayó lo que era la vida, la desgracia, la enfermedad, pude haber sido yo, pudo haber sido él, pudo haber sido otro amigo, las cartas fueron mal barajadas y le tocó la mala, pero, son relaciones humanas, no hay otra cosa.²⁰⁵

Sin embargo, el primer encuentro estrictamente literario y estético lo llevará a cabo al realizar *Les discours du Pince Gueule* (1966), libro editado por Fata Morgana. Los textos de Cortázar escritos directamente del francés e ilustrados con litografías de Julio Silva, dieron como conjunto una obra ejemplar y una edición de bibliófilo (alcanzó apenas los cien ejemplares). En la portada se cita los nombres de ambos autores y al final de éste Julio Silva hace por primera vez una declaración.²⁰⁶ A la publicación del libro se sumó la declaración de Cortázar en la primera carta donde manifestó su agradecimiento y valoración del trabajo de Silva; dicha carta fue enviada el 16 de Junio de 1966.

El libro es muy hermoso [*Les discours du Pince Gueule*], acabamos de recibirlo y lo hemos estado mirando largo rato y encontrándolo cada vez más bello. Tus dibujos han quedado fabulosos, y creo que las diferentes tintas le dan al libro

²⁰⁵ Yurkievich, p. 14

²⁰⁶ A la fin de l'été 1965, Julio Cortázar m'apporta les douze textes composant *Les discours du pince-gueule* qu'il avait écrits à Saignon, dans le Vaucluse. C'était la première fois qu'il écrivait directement en français, un texte destiné être édité, éloignant ainsi de sa langue vernaculaire ces pages encore imprégnées de la lavande du Lubéron. Le lithographe et éditeur Michel Cassé, en assumant l'édition en grand format, accompagnée de mes lithographies. Tiré à cent exemplaires, le livre, sorti des presses au mois de mars 1966, était destiné aux bibliophiles. Aujourd'hui, Fata Morgana prend la relève pour s'approcher, comme dirait Ionesco, du "lecteur populaire d'élite".

mucho duende y una gran variedad y movimiento. Estoy conmovido y orgulloso de haber colaborado contigo en este volumen que es como un maravilloso símbolo de amistad y de cariño. Los cronopios seremos locos, pero hay que ver las cosas que salen cuando nos juntamos. No me olvido, naturalmente, del cronopio Cassé, tercer mosquetero de esta aventura. No en vano vivís en el hotel de los mosqueteros, ya ves que no hay casualidades ni coincidencias sino *signos*.²⁰⁷

Además de que la edición fue muy bien cuidada, representó el primer gran éxito de la pareja Silva-Cortázar, que ya una vez conformada se lanzaría a la realización, un año después, de *La vuelta al día en ochenta mundos*. Al respecto dice Cortázar el 6 de septiembre de 1966: “Me emociona y me alegra pensar en trabajar esto con vos. De manera que podré darte una idea muy clara, para que nos lancemos a los saltos cronopios de donde salen los buenos libros”.²⁰⁸

Como hemos visto en capítulos anteriores, en *La vuelta al día* y *Último round* participaron autores amigos de Cortázar, como el caso de Juan Esteban Fassio, explicado en el apartado 2.2.1. El arte-máquina de Marcel Duchamp y Raymond Roussel. En *Último round* se hará más insistente la presencia de los amigos de Cortázar participando como autores de las fotografías o el discurso narrativo, e incluso como protagonistas del discurso cortazariano.²⁰⁹ En *Último round* es un ejemplo significativo y especial el pintor, dibujante y grabador Pierre Alechinsky, a cuya obra Cortázar dedicó todo un capítulo del libro en el texto titulado “País llamado Alechinsky”.²¹⁰ El 11 de Mayo de 1967, Cortázar señalará a Julio Silva respecto a “Pierre”: “Me alegra la idea de que Pierre dibuje partiendo de la idea de “La caricia más profunda”. Aunque no dibuje nada también me alegra que haya tenido el impulso de dibujar. Son cosas que le hacen bien a uno”.²¹¹ Finalmente, el cuento “La caricia más profunda” de *La vuelta al día*, que narra la historia de un hombre que va hundiéndose lentamente hasta desaparecer, sí fue ilustrada por Pierre Alechinsky, con un dibujo que representa el tema del cuento: una silueta humana hundiéndose paulatinamente.

²⁰⁷ Cortázar, *Cartas*, p. 1035

²⁰⁸ Cortázar, *Cartas*, p. 1067

²⁰⁹ En el siguiente capítulo hablaremos ampliamente de la contribución visual de Mario Munich en *Último round*.

²¹⁰ V. pp. 33-47, ed. 69, Planta baja

²¹¹ Cortázar, *Cartas*, p. 1147

Como contraste de la versión narrativa, en la imagen visual, la figura del protagonista y su novia se reproducen completamente en la última página.²¹²

Casi dos meses más tarde, el 19 de Julio de 1967, Cortázar refiere nuevamente a Julio Silva: “Ayer recibí tres grabados de Pierre. (Lo tachado es porque creía no tener su dirección, pero veo que está impresa en la etiqueta del rollo, de modo que puedo escribirle directamente). Nos quedamos encantados con su trabajo cronopiesco”.²¹³ Casi diez años después, en 1978, este texto con una ilustración a color de Pierre Alechinsky, sería recuperado en *Territorios*, libro también compuesto de imágenes y discurso literario, también publicado en Siglo XXI bajo la dirección gráfica de Julio Silva. Aunque esta vez, la referencia de Alechinsky es más explícita y elocuente: el texto “País llamado Alechinsky” es el primero que inicia *Territorios*; dice Cortázar a manera de introducción: “*Territorio de Pierre Alechinsky*. Publicado en *Último round*, este texto encuentra aquí una zona de contacto más entrañable, se vuelve la celebración gozosa y desenfadada de la fórmula que acaso resume la obra de este artista belga: Línea + color = danza”.



Fig. 20²¹⁴

²¹² V. Cortázar, *La vuelta al día*, pp. 173-178. ed. 69

²¹³ Cortázar, *Cartas*, p. 1967

²¹⁴ Imágenes paródicas del combate Dempsey/Firpo. Fotografías de Saignon.

Por lo tanto, la relación que Cortázar y Silva establecieron a lo largo de sus vidas, obviamente, se originó fuera de los textos que realizaron juntos, en el contacto cotidiano y el establecimiento de una relación amistosa atenta y sistemática. Sin embargo, esta relación extratextual repercutió en el carácter textual de la obra cortazariana y Silva adquirió una importancia mayúscula convirtiéndose en el diseñador gráfico de cabecera al igual que Francisco Porrúa fue una presencia fundamental de la esfera editorial. La relación intratextual cobró tanta importancia que se mantuvo paralela a la mantenida y fomentada por la amistad. Naturalmente, al transcurso de los años, ninguno de los dos señaló diferencia entre la relación literaria y artística y la amistad de dos personas unidas por el gusto de permanecer juntas. A pesar de esto, en ninguna otra obra cortazariana la amistad Silva/Cortázar es tan festejada como en *La vuelta al día* y *Último round* y cuyas pruebas fehacientes son “Un Julio habla de otro” y “Uno de tantos días de Saignon”.

3.1.1. “Un julio habla de otro” y “Uno de tantos días de Saignon”

La relación de Julio Cortázar y Julio Silva, inicialmente establecida extra textualmente, se convirtió en una relación al interior de los libros cuya composición corrió a cargo de ambos, dejando muy claro la presencia de Julio Silva y su función artística y estética. En “Un julio habla de otro” en *La vuelta al día*, Cortázar hizo una descripción de su relación con el artista gráfico y del proceso que involucró a Silva en su manufactura. El texto que inicia en la página 53 y tiene tres dibujos de Silva en el margen izquierdo de la edición original, funge a manera de introducción. Cortázar dice: “Este libro se va haciendo como los misteriosos platos de algunos restaurantes parisienses en los que el primer ingrediente fue puesto quizá hace dos siglos, *fond de cuisson* al que siguieron incorporándose carnes, vegetales, y especias en un interminable proceso que guarda en lo más profundo el sabor acumulado de una infinita coacción”; la naturaleza heterogénea de *La vuelta al día* vuelve a subrayarse: muchos de los “ingredientes” que componen el libro fueron puestos por otros autores, nacidos en siglos anteriores, que acumulados a lo largo de los años han esperado sólo la cocción de los nuevos cocineros, atareados en esta afanosa tarea; poco tiempo después entenderemos la metáfora de la cocina aplicada a la composición de los textos, pues cuando leamos “Uno de tantos días de Saignon”, Cortázar describe a Silva como un

gran cocinero, dispuesto a preparar manjares para los invitados (v. p. 22 ed. 70, en el fragmento 12.25 p.m. en *Último round*).

Luego, Cortázar se involucra junto a Julio Silva como personaje del libro: “Aquí hay un Julio que nos mira desde un daguerrotipo, me temo que algo socarronamente, un Julio que escribe y pasa en limpio papeles y papeles, y un Julio que con todo eso organiza cada página armado de una paciencia que no le impide de cuando en cuando un rotundo carajo dirigido a su tocayo más inmediato o al scotch tape que se le ha enroscado en un dedo con esa vehemente necesidad que parece tener el scotch tape de demostrar su eficacia”. El julio del daguerrotipo es Julio Verne, el Julio escritor es Cortázar y quien organiza cada página Julio Silva, que llena de carajos el resto del texto y a cuyo ritmo se organiza el trabajo. Siguiendo la metáfora elaborada de la cocina planteada inicialmente, la primera referencia a Julio Verne y su obra representan los primeros ingredientes en la formación de este libro. Cortázar describirá la coincidencia de sus nombres como uno de los principales elementos de unión y de juego cotidiano, la parte más humana será la que haga insistencia en el descubrimiento y reconocimiento del otro:

El mayor de los Julios guarda silencio, los otros trabajan, discuten y cada tanto comen un asadito y fuman Gitanes. Se conocen tan bien, se han habituado tanto a ser Julio, a levantar al mismo tiempo la cabeza cuando alguien dice su nombre, que de golpe hay uno de ellos que se sobresalta porque se ha dado cuenta que el libro avanza y que no ha dicho nada del otro, de ése que recibe los papeles, los mira primero como si fuese objetos exclusivamente mesurables, plegables y diagramables, y después cuando se queda solo empieza a leerlos y cada tanto, muchos días después, entre dos cigarrillos, dice una frase o deja caer una alusión para que este Julio lápiz sepa que también el conoce el libro desde adentro y que le gusta.²¹⁵

La comunicación de Julio Silva es discreta, con una frase o alusión da a conocer que *La vuelta al día* también le gusta. No reclama un espacio en el libro del que también es autor, pero entonces Julio Cortázar, designándose a sí mismo como “Julio lápiz”, siente la necesidad de hablar de él, de su cómplice en la recreación de estos libros y papeles, de dejar constancia de su trabajo y de la forma en cómo se forjó su amistad: “Por eso este Julio lápiz tiene que decir algo sobre este Julio Silva, y lo mejor será contar por ejemplo cómo llegó de

²¹⁵ Cortázar, *La vuelta al día*, p. 53 ed. 67

Buenos Aires a París en el 55 y unos meses después vino a mi casa y se pasó una noche hablándome de poesía francesa”. Julio Silva remitía una y otra vez en su conversación a una tal Sara cuya identidad permaneció desconocida para Cortázar quien, sin poseer la confianza necesaria en ese momento para saciar su duda, se quedó sin saber de qué musa se trataba, hasta que casi al final de la entrevista concluyó con que Silva hablaba de Tristan Tzara, nombre distorsionado por la pasión y entusiasmo de Silva. “Nos hicimos muy amigos”, declara simplemente Cortázar, “Julio comenzó a exponer sus pinturas en París y a inquietarnos con dibujos donde una fauna en perpetua metamorfosis amenaza un poco burlonamente con descolgarse en nuestro living-room y ahí te quiero ver”.

Breve, Cortázar describe el estilo que distingue a la obra silvica: la obsesión por una fauna inexpugnable que en algunos momentos roza casi un mundo vegetal y hasta mineral, desdibujando los contornos que separan a cada reino —el vegetal, animal y mineral. A pesar de lo amorfo de los seres creados por Silva, todos son creados por trazos firmes, seguros, y armoniosos, de manera que su “fauna” sílvica es juguetona y grácil, no parece amenazarnos, sino estar en perpetua transformación, recreándose cada vez con nuevas intenciones, las de escapar al trazo definitivo del espectador que lo condene a la inmovilidad perpetua.

Desde que Julio Silva se instaló en París, ambos Julios y esposas corrieron diversas aventuras. Como aquel día en el que Julio Silva estrenó coche y se impactó contra un puesto de billetes de lotería. El acceso de hilaridad producido por el accidente sería uno de los muchos ocurridos en episodios similares experimentados por la mancuerna, pues el incidente del coche fue definido por Cortázar así: “cosas como esa le han ocurrido muchas a Julio”. Sin embargo, una de las máximas conquistas sílvicas en París es alabada a continuación y digna de envidia aún por Cortázar: “mi estima [hacia Julio Silva] se basa sobre todo en la forma en que se posesionó poco a poco de un excelente piso situado nada menos que en una casa de la rue de Beaune donde vivieron los mosqueteros (todavía pueden verse los soportes de hierro forjado en los que Porthos y Athos colgaban las espadas antes de entrar en sus habitaciones y uno imagina a Constante Bonacieux mirando tímidamente, desde la esquina de la rue de Lille, las ventanas tras de las cuales D’Artagnan soñaba quimeras y herretes de diamantes)”.²¹⁶

²¹⁶ Cortázar, *La vuelta al día*, p. 54 ed. 67

Cortázar cuenta cómo Silva fue apoderándose de este espacio casi mítico; al principio tenía una cocina y una alcoba, luego se abrió pasó hasta otro salón más vasto hasta inundar otro espacio a desnivel, tras una puerta escondida, que convirtió por esos años en su taller. Cortázar narra así su habilidad para expandirse: “y todo eso lo hizo con una obstinación de topo combinada con un refinamiento a lo Talleyrand para calmar a propietarios y vecinos comprensiblemente alarmados ante ese fenómeno de expansión jamás estudiado por Max Planck”. Cortázar describe el departamento de Silva: “este cronopio recibe ahora a sus amigos con una colección de maravillas tecnológicas entre las que se destacan por derecho propio una ampliadora de tamaño natural, una fotocopidora que emite borborismos inquietantes y tiende a hacer su voluntad cada vez que puede, sin hablar de una serie de máscaras negras que lo hacen a uno sentirse lo que realmente es, un pobre blanco”. El dato aportado por Cortázar es interesante: desde esa época Julio Silva había iniciado ya su colección de arte africano, colección mantiene enriqueciendo hasta el día de hoy.

En resumen, las tres páginas dedicadas a Julio Silva en *La vuelta al día* son una descripción cariñosa de la amistad, la obra y el hogar del artista gráfico, amorosamente escritas por Cortázar y que dan a Silva su lugar –nunca reclamado– en la obra y en la biografía cortazariana. En el último párrafo del texto Cortázar señala sin regateos: “Este es el Julio que ha dado forma y ritmo a *La vuelta al día*”. Sus citas referentes a Julio Verne refuerzan la tríada Julio Verne, Julio Silva, Julio Cortázar, cuando señala que si Verne hubiera conocido a Silva lo hubiera metido junto con Michel Ardan en el proyectil lunar para “acrecentar los felices riesgos de la improvisación, la fantasía, el juego”. Al final, Cortázar pide permiso a la audiencia para concluir su semblanza sílvica con una muestra coloquial de las “teorías estéticas” del artista: “Un día en que hablábamos de las diferentes aproximaciones al dibujo, el gran cronopio perdió la paciencia y dijo de una vez para siempre: ‘Mirá, che, a la mano hay que dejarla hacer lo que se le da en las pelotas.’ Después de una cosa así, no creo que el punto final sea indecoroso”. Probablemente, esta declaración reafirme lo que decían claramente sus trazos al dibujar: los seres invocados en su dibujo parecen libres, autónomos e irreverentes. Tal y como la presencia de Julio Silva cobra presencia en este capítulo del libro, la obra gráfica de su autoría también lo hará

invadiendo los espacios del texto literario, según veremos en el apartado dedicado a la obra gráfica sylvica en el siguiente apartado.

Por otra parte, “Uno de tantos días de Saignon” es un texto clave para entender la relación sylvica-cortazariana en el contexto de la amistad y la contemporaneidad del texto cortazariano con su biografía y con *Último round*. Del verano de 1968 transcurrido en Saignon, Cortázar tomó notas con las que integró la descripción de la cotidianeidad con sus amigos, entre ellos Silva, Paul Blackburn y Joan Miller como protagonistas del relato. Es importante destacar el detalle, porque sus amigos pasarán de ser colaboradores de su obra, para convertirse en protagonistas de sus relatos, así el afecto de sus entrañables relaciones quedó establecido en un texto autobiográfico en el que reconocemos el género del diario, no las memorias. Los acontecimientos, ocurridos en un pasado inmediato, generan el efecto de espontaneidad y de mayor intimidad entre los personajes. A Paul Blackburn escribe el 4 de febrero de 1970, mostrando el interés por que sus amigos estén enterados de que aparecen en su libro.

Espero que ya recibiste *Último round* y que reconociste las fotos donde se te ve con Joan y Silva; también te habrás divertido con esta parte donde hablo de ti y de nuestra vida a lo largo de un día en Saignon. *By the way*, en un ensayo sobre el lenguaje erótico, que se llama “Que sepa abrir la puerta”, cito uno de tus poemas. Ya ves que has estado muy presente en este libro.²¹⁷

Por la información que registró en su epistolario casi podemos deducir que el periodo narrado en “Uno de tantos días de Saignon” es el verano de 1968; es decir, fue durante la elaboración de *Último round* cuando tomó las notas correspondientes a este texto. La única información que nos da el texto es que el diario refiere actividades del jueves 4, quizás de agosto y que las actividades inician a las 10.30 a.m. Sí, como lo sugiere el título, este no es más que otro de tantos días en Saignon, es posible que Cortázar haya eliminado el dato exacto para mantener la percepción de que mantenía una rutina social y de trabajo que no difería casi nunca mientras se encontraba en Saignon, al fin y al cabo era un lugar de descanso. Y aunque los personajes principales parecen ser Silva, Paul Blackburn y Joan Miller, en realidad, existen otras presencias cotidianas, las que llegan a

²¹⁷ Cortázar, *Cartas*, p.1377. Para leer poema de Paul Blackburn citado por Cortázar v. *Último round*, p. 78, ed. 72

través de la correspondencia y procuran mantener en contacto a Cortázar con el mundo cultural e intelectual, a pesar de su aparente distancia y retiro. Los eventos políticos y culturales externos se involucran en conjunto con las vivencias cotidianas de ese verano.

A las 11.10 a.m. arriba a su casa el cartero, Monsieur Serre, que grita desde la entrada: *Monsieur Cortansan, Monsieur Cortansan!* Despechado, Cortázar destaca que el cartero, a pesar de nunca traer menos de dos cartas diarias, todavía no es capaz de pronunciar su apellido. A las 11.15 Cortázar está abriendo y leyendo su correspondencia. Son gratas noticias de Octavio Paz desde un pueblo de Nepal y de Graciela de Sola, cuya carta está acompañada con un libro de poemas que describe “con una sensación de miel oscura”, y cita inmediatamente: *Unas flores, quemadas en su delirio, viajan hacia el olvido/ hacia el mar, como el agua/ que tiembla en mis cabellos/ El mar mece sus tumbas sin lápidas ajeno.*²¹⁸ Varios meses después, desde Saignon, en carta del 24 de agosto de 1969, Cortázar dice a Graciela de Sola que en uno de los textos de *Último round* titulado “Uno de tantos días de Saignon” contó una de las jornadas en su rancho, “jornada en la que ocurren muchas cosas y entre ellas la llegada de una carta suya y la lectura de sus poemas de los que cito un fragmento” –continúa diciendo entusiasmado– “Me alegró hacerlo, y espero que para usted también sea una prueba de afecto en esta incorporación de sus versos en mi prosa”.²¹⁹

Como hemos visto, en ambos casos, Paul Blackburn y Graciela de Sola, Cortázar quiso hacerles saber que estaban presentes en sus afectos y en su obra, y citarlos en “Uno de tantos días de Saignon” es una pequeña prueba del homenaje que hace el escritor a su amistad y cariño. Pero estos “coqueteos” no son un evento aislado o producto de la

²¹⁸ Cortázar también dice haber recibido en esta misma entrega una carta de Christiane Rochefort, pero de ésta no hace ningún señalamiento, pues al parecer esta información no era necesaria para sus lectores contemporáneos. Cristian Rochefort fue un escritor francés, crítico social y feminista. En sus novelas Rochefort se refiere a la situación de las mujeres y los niños, la sexualidad femenina, y la lucha por la libertad personal. Rochefort recibió el Prix du Roman Populiste en 1961 y el Premio Médicis en 1988. Sin embargo, es difícil inferir la importancia de este personaje en la vida de Cortázar, a menos que sólo lo haya mencionado para reafirmar su importancia en el mundo cultural europeo, al que da poca importancia en relación con sus amigos latinoamericanos. En ese mismo paquete de cartas, Cortázar recibe también una carta de sus amigos cubanos con un afiche doblado en cuatro, aniversario del bombardeo en Hiroshima del 6 de agosto que abrirá hasta las 11.30. La correspondencia, por lo tanto, variará mucho en temáticas, desde las puramente amistosas a las literarias, y en el caso de sus correspondientes, de los intelectuales distantes hasta aquellos a quienes identifica como contemporáneos.

²¹⁹ Cortázar, *Cartas*, p.1355

espontaneidad que caracteriza a *Último round*, sino como lo veremos constantemente a lo largo de su epistolario y su obra –entre la que existe una correspondencia anímica y literaria–, son una forma de establecer contacto con la gente que respetaba y que tuvo una importante repercusión en la elaboración de su obra (en el caso de Graciela de Sola como crítica de su obra y en el de Julio Silva como su asesor y colega interminable en el terreno gráfico).

Poco después de hacer la descripción de la primera parte de la mañana (que es la revisión minuciosa de la correspondencia), Cortázar hace una aclaración respecto a la forma en la que registra los acontecimientos cotidianos y sobre la cronología, dato que es necesario saber, nuevamente, para entender el carácter de improvisación de estas pequeñas notas. Justo al mediodía escribe:

Será útil indicar que este diario se escribe al final de la jornada y que es un *reader's digest*, con perdón del insulto. ¿Experimentar el diario simultáneo: cinco minutos de acción, crónica, cinco minutos de acción, crónica? Pero la acción se deformaría, córteme señora cinco tajadas de salame medianitas; el aire entre las tajadas aniquila la entidad salame, que te queda del cilindro fehaciente, a gatas unos discos para el vermú.

Paralelamente, Cortázar describe el texto como diario y como ejemplar del *reader's digest*, para resolver el “problema” de género, (como sí en realidad le hubiera causado algún conflicto). Pero como se ve, no sólo pretende mantenerlo, sino hacer humor, porque lo que pudo haberse convertido en una reflexión teórica se desvía socarronamente hacia una disquisición culinaria que dice mucho sobre cómo el autor capta el devenir temporal. Así, esta acumulación de acontecimientos queda convertida en una unidad de enunciación única, un discurso ininterrumpido que compacta los vacíos y los tiempos muertos de la existencia diaria. “Uno de tantos días de Saignon” es un grupúsculo indivisible de actividades, una sucesión lógica de eventos: no hay sorpresas, ni contrariedades. A diferencia de los efectos de suspenso tradicionalmente expuestos en su obra, en esta descripción de un día como tantos otros en su rancho de Saignon no hay misterios, sino una aparente sencillez basada en actividades engañosamente simples como cocinar, comer, recorrer los alrededores del rancho, disfrutar el atardecer. En esta pequeña crónica de un día, aparece nuevamente Julio Silva, quien lleva algunos días viviendo en Saignon –unas líneas después sabremos que

Joan Miller y Paul Blackburn arriban ese mismo día. Además de pintar, Silva ha venido al rancho para deleitar a sus amigos con sus guisos:

12.25 Por el sendero del pueblo viene bajando Julio Silva, que lleva ya cuatro días viviendo en casa y en ese tiempo se la ha arreglado para pintar diez cuadros, sin contar la gastronomía que él es capaz de potenciar a alturas dignas de ese sultán persa (digno a su vez de Lezama Lima) para quien el exceso de un grano de pimienta en un guiso de mijo con tórtolas y albaricoques se traducía en la ejecución de cinco cocineros y gran parte del harén.²²⁰

Dos horas más tarde, a las 14:45, después de haber comido, Julio Silva está instalado en el living pintando un cuadro tras otro: “su fauna renace con esa extraña palingesia que ahora le ha vuelto transparente y puntillista, toda en azules y verdes claros, con muchos blancos y una atmósfera que no haría toser a Signac”. Una larga secuencia visual de acercamientos al trabajo de Julio Silva dará constancia de esos ejercicios y de esta tarde. Una imagen nos mostrará especialmente el trabajo de Julio Silva esa tarde.

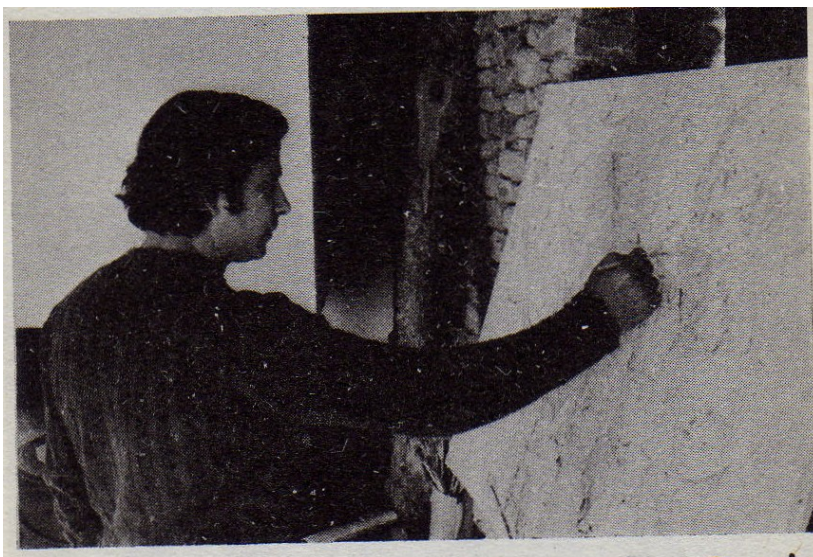


Fig. 21

Las 7 p.m., cuando cae la tarde, es el momento dedicado a la contemplación del paisaje y a Cortázar se le escapan inevitables giros poéticos al designar la tarde como “la

²²⁰ Cortázar, *Último round*, p. 22 ed. 72

hora en que el sol la cresta dora de mis valles”. De acuerdo, los presentes se sientan a beber y a disfrutar el atardecer y “a estudiar el vuelo de las golondrinas que dibujan sus obras perecederas y perfectas en un cielo impecable”. Son cincuenta las golondrinas que revolotean sobre las cabezas de los protagonistas de este texto, aunque no la única especie de seres voladores que cubre el cielo de Saignon, pues de pronto, sin esperarlo, un torpe murciélago se sacude en el espacio “con vaivenes de borracho”; al parecer, este murciélago es ya muy conocido por el autor pues varias veces lo ha observado abandonando un viejo árbol del fondo de su casa para internarse en el campo “donde le suponemos una novia o una provisión de mosquitos” –dice. Ya para esas alturas las bebidas ingeridas y el entusiasmo cobra sus efectos en los presentes, quienes ante este sencillo episodio rompen en acceso de hilaridad: “El contraste es tan grande que nos reímos como idiotas, ya lo dijeron Huxley y Jesús, de gente así, será el reino de los cielos”.

A las 8 p.m. es el momento para volver a las tareas domésticas, casi al final de la jornada, Silva cocina, Joan tiende la mesa, Paul instala una carpa. Mientras Cortázar acaba de bajar por el sendero que lo devuelve a su casa, a estas alturas los recuerdos vienen en cascada, obviamente hacia Latinoamérica, y evidentemente hacia el tango, y tararea “una canción criolla que cantaban Gardel y Razzano y que de niño me llenaba de una tristeza sin nombre: *Ya mis perros se murieron/ y mi rancho quedó solo. / Sólo falta que me muera yo/ para que acabe todo*”. A las 8.30 descubren que Julio Silva no conoce la canción, con unos cuantos años menos el cambio generacional no le permite reconocerlo, con lástima para Cortázar. Finalmente, Cortázar se despide a las 22.14 p.m., después de más de doce horas de relato: “Y como en algún momento nos iremos a dormir, entonces el poema como almohada para vos que también tendrás sueño, así se acaba este día de Saignon, este grano en una larga espiga de verano:”

Cabe señalar, finalmente, la acuciosidad de un relato narrado en primera persona y sin ningún disimulo autobiográfico, que se regodea en su cotidianeidad, en la verdad más simple y evitando la retórica convencional. Es cierto, los amigos de Cortázar son cultos – tan cultos como él – y hablan de temas diversos e invocan a numerosos autores y abordan temas diversos en las charlas que se reproducen parcialmente en este texto, sin embargo, los rasgos más destacables de “Uno de tantos días de Saignon” son los que están basados en la descripción de la camaradería. Una de las principales virtudes de este texto es su

inestimable valor simplemente anecdótico y descriptivo que permite mostrarnos la intimidad cortazariana en su principal refugio geográfico, su rancho de Saignon. Probablemente por esa razón y lejos de sus dos espacios geográficos con los que lo identificamos siempre París/Argentina, pudo mostrarse un Cortázar sin pre-juicios, viviendo un verano en una casa de descanso, como pocas veces lo imaginamos pues no responde a la imagen clásica de la iconografía que quedó para la posteridad.

3.1.2. La obra gráfica sylvica: características

Julio Silva nació en Argentina en 1930, se instaló en París después de 1955 y se nacionalizó ciudadano francés después de 1967. Es pintor, escultor, dibujante y artista gráfico. En 1959, 1961 y 1962 expuso en la Galerie de L'Universite de Paris, en 1966 en la Galería de la Ruche en Buenos Aires, y en años consecutivos expuso sin interrupción hasta el año 1948 en galerías de casi todo el mundo, Bruselas, México, Ámsterdam, Italia, Bélgica, etc. Sea cual sea el vehículo de su expresión artística, el dibujo, la escultura o la pintura, su obra es reconocible, sus trazos tienen una peculiaridad característica. Los movimientos ondulantes de sus fantásticas y fabulosas criaturas –que son su tema principal– gobiernan la mayor parte de su enorme fuerza visual. La obra sylvica se caracteriza por proyectar una fuerza delirante inspirada por monstruos que antes de parecer desagradables a la vista, se regodean en su complejidad y en la capacidad de sus trazos para imprimirles la sensación de transición. Seguir las líneas de sus dibujos es imposible: llega un punto en el que todas se interceptan y se confunden, pero simultáneamente, el conjunto es un producto armonioso que parece haber sido construido por una mano llena de certidumbres.

Los movimientos zigzagueantes de estos seres con reminiscencias animales nunca se repiten a pesar de que pueden llegar a tener sus parecidos. Según Saúl Yurkievich, que conoció la obra sylvica, describió en su texto “La imaginación matinal de Julio Silva” que la génesis de la plástica de Julio Silva no está precedida por un proyecto, sino por un ímpetu expresivo. Esta hipótesis corresponde efectivamente a lo que vemos: una pre-visión del artista que hace coincidir la percepción de una suerte de alucinación con el momento de la ejecución plástica en el mismo momento estético. Cada cuadro surge como una visión, una

conurrencia de apariciones surgidas de una impronta que compone y ejecuta simultáneamente. El bestiario se entiende entonces así, sobre todo en *Último round* donde aparecen dibujos de Julio Silva, como “fabulación inspirada que libra su alucinante tropel de espectros”.



Fig. 22

Según Yurkievich, el mundo de Silva se emparenta más con la pantomima que con lo grotesco, “parece gozar de un candor paradisíaco, sus cuadros tienen carácter de ofrenda”. La visión que de ellos se obtiene es placentera, lúdica, escénica. El conjunto de seres parecen estar en confraternidad, parecen felices, sonrientes, no hay conflicto alguno entre ellos. Y además, en su tumultuoso imaginario personal, Silva nos comunica las expresiones de estos entes a partir de su convivencia, pues a veces sólo están separados por una línea, compartiendo una corporeidad que se convierte en el cuerpo del compañero. Yurkievich acertadamente dice que las figuras que pueblan la obra de Julio Silva están personificadas, poseen una presencia plena, muy expresiva. Son personajes individualizados. Silva los carga de afectividad comunicativa.

Desde este punto de vista la obra sylvica se convierte en una representación casi teatral o en una comedia del arte, los personajes se mudan sus inusuales disfraces, se miran entre sí y esto los convierte en actores y espectadores simultáneamente. En la Fig. 22 por ejemplo el cuerpo de un caballo tiene encima una especie de gallo del que se percibe claramente la cresta y el pico, pero del cuyas alas brotan unos miembros inusuales. Además surge la duda, ¿no es el gallo parte también del cuadrúpedo? Al centro de la imagen se acumula también el desorden, piernas, ojos, bocas, pelos, aletas, etc.; un sinfín de miembros que se entremezclan. Lo que parece ser una sirena tiene cuerpo de pájaro y los ojos bizcos, y sin embargo, el bestiario parece estar de fiesta en la confusión. Como Silva pone en juego un arte teatral organiza escenográficamente sus telas, dispone telones y tarimas donde los personajes se colocan como en un cuadro vivo. Posan en un espacio de ficción, ambiguo, a la vez interior y exterior, con algo de cubículo, de bosque o de pabellón. Pero este espacio susceptible de deformación permite una lectura u otra, ocupa el lugar del deseo del pintor y del espectador, de su propia recreación. A continuación reproducimos la imagen que ocupa

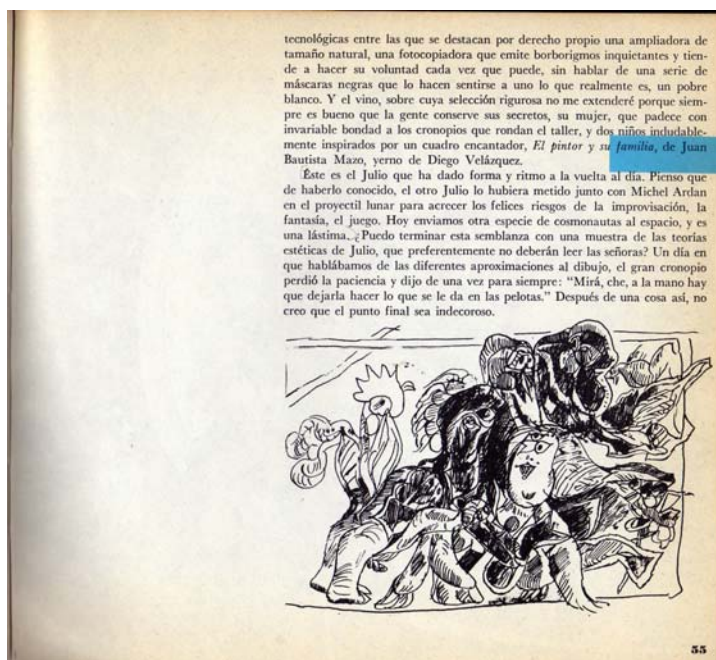


Fig. 23

el margen derecho de la página 54 de la primera edición de *La vuelta al día*, esta misma imagen salió como parte de una ilustración de *Les discours du Pince-Gueule* en 1965.

Según Yurkievich, el espacio sílvico es un espacio utópico, que se transfigura. Probablemente porque su principal componente es el deseo: “Julio Silva a su modo lo acoge y lo ubica; en su pintura el deseo puede ir donde quiera, ser y hacer lo que le plazca”. El 14 de noviembre de 1993, Saúl Yurkievich entrevistó a Julio Silva en París, y le pregunto sobre su rutina de trabajo –respecto a lo que poco o nada le gusta comentar a Julio Silva. La pregunta fue: ¿siente que hay cosas que se repiten constantemente o, tanto en cuanto estilo, como en cuanto al tema? A lo que Julio Silva respondió metafóricamente señalando que trataba de desbrozar un pequeño camino entre la selva, a manera de conclusión, citamos la reflexión de Julio Silva:

Lo que quiero es encontrar un pequeño pasaje y si el pasaje está hecho, agarro el pasaje ya hecho. Lo que me interesa es ir un poquito más lejos de donde estoy cada día en mi pensamiento. Porque la pintura es efecto a color, cromático, dinámico, pero un cuadro es un pensamiento, entonces, yo creo que Rembrandt vale Espinoza. El pensamiento es, como digo yo aquí, al principio del verbo era la imagen, porque es, en mí la imagen tiene un poder mucho más punzante que la manera de hacerlo, es decir esa hipertrofia caligráfica que uno posee de no poder alinear dos palabras, unas detrás de las otras y así, pero poniendo un color detrás de los otros llegas a la misma historia.²²¹

3.2. La sintaxis visual y su correspondencia discursiva

Como hemos visto, la mayoría de los textos literarios integrados en *Último round* revela las preocupaciones que siguieron al autor durante toda su vida: la escritura vanguardista, las reglas del cuento perfecto, los temas populares de arraigo latinoamericano como el tango y el box, etc.; sin embargo, pocas veces Julio Cortázar expresó su posición crítica ante el problema de la escritura de prosa erótica en América Latina convirtiéndolo en un tema central de su literatura. Los textos de los que abordaremos “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” y “Tu más profunda piel”, revelan esta preocupación; el primero, señala las

²²¹ Yurkievich, p. 12

“ataduras” que no permiten una escritura “natural” de los temas eróticos y sugiriendo cómo podría encaminarse la práctica de la escritura del erotismo en Latinoamérica; el segundo, describiendo y narrando un encuentro erótico a través de una historia que sugiere, casi principalmente a través de la metáfora, una prosa al mismo tiempo enmascarada por el verbo y simultáneamente reveladora del encuentro amoroso de dos cuerpos.

En “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” Cortázar refiere las numerosas limitaciones de la escritura latinoamericana, pues al abordar temas eróticos cae en la pornografía deliberada o permanece en el umbral de una escritura bien realizada, amordazada por la castración de una moral obstinada, que se resiste a morir a pesar de la conquista de una cierta liberación de la palabra (y también del espíritu, cabe aclararlo). Al mismo tiempo, con imágenes de Mario Muchnik, un detalle de *La porte du baiser* del escultor rumano Constantin Brancusi y una imagen de Salvador Dalí, Cortázar “ilustra” su discurso que se nos vuelve más claro a medida que exploramos el mecanismo a través del cual el lenguaje visual y verbal se vuelven cómplices para reforzar la idea central del autor: el derecho a ejercer una escritura erótica propia, sin ambages, no propiciada por la lascivia ni la destrucción, sino generada por la sutileza y el humor, sus temas centrales, y la elipsis y la metáfora como sus recursos formales.

Debemos decir que en mayor medida que *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round* explota con más frecuencia las referencias autobiográficas. Aquí Cortázar no sólo reunió su obra iconoclasta dispersa, sino el trabajo de otros amigos y colegas en un contexto de inmediatez cronológica: fotógrafos, editores, escritores, diseñadores gráficos, pintores, etc. Uno de estos lugares de privilegio en esta obra lo ocupó a Mario Muchnik, amigo muy cercano de Julio Cortázar sobre todo durante sus últimos años, quien es autor de varias fotografías famosas del escritor argentino. Como referencia biográfica debemos decir que Mario Muchnik nació en Buenos Aires en 1931, fue fotógrafo, editor de audiovisuales en Londres, director de colecciones en Robert Laffont en París, fundador de Muchnik Editores en 1973 y director general de Seix Barral en Barcelona (1982-1983), director general de Anaya & Mario Muchnik en Madrid (1991-1997). Conoció a Julio Cortázar y a Aurora Bernárdez, su esposa, en 1962, en la residencia del agregado cultural de la embajada argentina en París y desde entonces mantendrían una relación amistosa ininterrumpida hasta su muerte. Aunque aún no había publicado *Rayuela* (1963), Muchnik

ya conocía *Los premios* (1960), *Bestiario* (1951) e *Historia de Cronopios y de Famas* (1962), recién editado por Francisco Porrúa. De Julio Cortázar Mario Muchnik editó *Los autonautas de la cosmopista* (1982), *Nicaragua tan violentamente dulce* (1983) y *Argentina: años de alambradas culturales* (1984).

Según el epistolario, el primer contacto entre Julio Cortázar y Mario Muchnik no fue tan sencillo como contó el editor. Inicialmente, Muchnik, por aquellos años un incipiente traductor, le envió a Cortázar la traducción de una obra que éste rechazaría utilizando un único argumento: encontraba deficiencias en el trabajo de Muchnik. En la carta del 16 de abril de 1964, Cortázar rechazó con discreción y con un matiz retórico, le agradeció el envío y la buena voluntad implícita en este acto, se disculpó e hizo saber al joven traductor que debía continuar por ese camino: “Nada hubiera podido ser más grato para mí que confiarle la traducción total o parcial de mi libro. Con toda franqueza, eso no será posible. Su traducción es correcta pero presenta las características típicas de toda versión hecha por alguien carente de una larga experiencia en ese duro oficio”.²²² Curiosamente, casi veinte años después, la actitud de Cortázar hacia Muchnik cambiaría radicalmente, dando lugar a estrechos vínculos de confianza. En la última carta a Muchnik, fechada el 25 de diciembre de 1983, que también es una de las últimas cartas de Cortázar en el epistolario, se advierte un tono familiar. Muchnik había asumido ya su función de editor: “Me alegran tus noticias sobre la venta de los *Autonautas* y la reimpresión. Tomo nota que hiciste los trámites para el pago del anticipo; me muero de ganas de llevárselo a los icas junto con el de Gallimard. Para ellos va a ser una buena cosa sobre todo en el plano moral”.²²³

En este apartado estableceremos como fundamental e inseparable la relación de la sintaxis visual y su correspondencia discursiva verbal. Por eso es muy importante entender y contextualizar la presencia de Mario Muchnik como autor de las imágenes visuales, pues fue determinante para establecer la relación entre el discurso visual y verbal del texto “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” que nos ofrece una muestra de la estructura sintáctica de ambos lenguajes. Si la prosa cortazariana tiene una sintaxis característica que permite crear ciertos efectos de sentido, aquí veremos como la sintaxis de otro lenguaje, el visual, se

²²² Cortázar, *Cartas*. p. 697

²²³ Cortázar, *Cartas*, p. 1819

reproduce para crear significados paralelos. Obviamente, esta correspondencia tiene coincidencias con el texto siguiente que también analizaremos en este apartado, “Tu más profunda piel”.

3.2.1. “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”

No es difícil entender el título del texto “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”: Cortázar extrajo un verso de una cancioncilla popular y la hizo título de un texto donde el centro temático es el erotismo. Este recurso “lúdico” ya lo había empleado Cortázar seis años antes en *Rayuela* (1963), trayendo de la cultura popular infantil el recurso del juego y convirtiéndolo en la estructura de un discurso literario. Los vasos comunicantes de la cultura popular y la cultura “académica” son otra de las características que hacen peculiar la composición de *Último round*. Es importante señalar estas particularidades porque modifican la lectura final del texto. En primera instancia, porque Cortázar va a traslapar el discurso popular que proviene de un mundo coloquial, lúdico y cotidiano a un contexto literario, completamente opuesto al primero en su espontaneidad y ligereza; en segunda, porque al citar textualmente el verso de la canción infantil arrastra consigo toda la significación que la infancia le ha investido hasta el momento, por lo tanto, pronto nos daremos cuenta que estamos ante dos transgresiones que *des-colocan* el discurso para insertarlo en un nuevo contexto, completamente opuesto a su significado primario. Inicialmente, el verso tiene una connotación ingenua, se trata de un juego de niños –sólo tiempo después entenderemos que “abrir la puerta” cobrará connotaciones sexuales. La letra de esta cancioncilla, “Arroz con leche” nos es conocida pues ha trascendido a pesar de cambios generacionales.

Arroz con leche
me quiero casar
con una señorita
de san Nicolás
que sepa tejer
que sepa bordar
que sepa abrir la puerta
para ir a jugar
con esta si:

con esta no
con esta señorita
me caso yo.

Sin embargo, lo primero que nos llama la atención en un primer golpe de vista de esta introducción es título abrupto “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar, por la alteración tipográfica y sintáctica. La diagonal inicia, irrumpe y al mismo tiempo inaugura el título mostrándonos que hay un verso anterior, omitido, y uno consecuente, igualmente eliminado (la lectura más adelante nos dará a saber que la segunda parte del sintagma “para ir a jugar” nos muestra la otra parte oculta del erotismo cortazariano: el juego, la noción de improvisación). Ya desde este inicio el título es desconcertante, utiliza una elipsis para crear un efecto de sentido –incluso tipográfico al iniciar con una turbadora diagonal y con minúscula en la primera palabra. Según el *Diccionario de la Lengua Española* la elipsis es “una figura de construcción que consiste en omitir en la oración una o más palabras, necesarias para la recta construcción gramatical, pero no para que resulte claro el sentido”.²²⁴

El lector sin conocimiento podría especular sobre el tema del texto, pero el epígrafe de “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” orienta a cualquier lector hacia un tema específico. Cortázar cita directamente del francés a Georges Bataille: “*Le erotisme ne Pert être envisagé que si, l’envisageant, c’est l’homme qui est envisagé*”. Después de todo, los epígrafes, según Gérard Genette, como varios elementos alrededor o apéndices de una obra también son paratextos (v. apartados 2.1.1.1. y 2.1.2.1.).

En este caso, el epígrafe de Georges Bataille se encuentra al borde de la obra cortazariana con varios fines. El primero, invocando el nombre como principio de autoridad: Bataille es el autor de libros famosos sobre erotismo occidental, por lo tanto, en esta misma autoridad basa Cortázar sus propias reflexiones. El segundo, Cortázar desvía el primer significado de la canción infantil para desplazarlo al significado del erotismo: la variación del campo semántico nos hace cambiar abruptamente del tema que habíamos especulado –el del juego infantil–, al verdadero –la disertación del erotismo.

La primera sentencia que Julio Cortázar hace de la novela “erótica” latinoamericana es lapidaria: “/ro W. Adorno iría más lejos si pudiera agarrar una estilográfica con la zarpa

²²⁴ RAE, p. 873

izquierda”. Aclaremos, Teodoro W. Adorno en el contexto de *Último round* no es el famoso filósofo alemán Teodoro Wiesengrund Adorno (1903-1969), sino la mascota eventual de Cortázar en su rancho de Saignon, un gato semisalvaje que visita al matrimonio Cortázar durante los veranos transcurridos en su casa de campo, al cual han adoptado después de varios veranos (libremente, como se debe cuidar de un gato). A esta mascota de irónico e ilustre nombre Cortázar dedica también en *Último Round* el texto “La entrada en religión de Teodoro W. Adorno”. En consecuencia, un gato escritor de novelas eróticas es el recurso central de su sarcasmo.

Como se verá a lo largo del texto, Cortázar tomó el título como diseño de composición para el resto del texto, comienza cada inicio de párrafo con una diagonal, sistemáticamente corta las palabras por la mitad, fracturando el curso lógico de la sintaxis discursiva que el lector muy probablemente completará por intuición; al final, Cortázar cerrará su discusión sin signo alguno de puntuación, encabalgando su discurso con el siguiente párrafo que se inicia con otra diagonal que probablemente aborde la línea temática que ha abandonado antes. “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” se recarga aún más de alusiones y encubrimientos cuando Cortázar cita una de las obras literarias latinoamericanas con más repercusiones eróticas: *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes.

/ los Fuentes torea ceñido en *Cambio de piel*, hay allí páginas que preludian lo que alguna vez escribiremos con naturalidad y con derecho (porque antes o simultáneamente hay que conquistar otras libertades: la colonización, la miseria y el gorilato también nos mutilan estéticamente; pretenderse dueño de un lenguaje erótico cuando ni siquiera se ha ganado la soberanía política es ilusión de adolescente que a la hora de la siesta hojea con la mano que le queda libre un número de *Playboy* / ²²⁵

El derecho a alcanzar una literatura erótica de calidad en la cultura latinoamericana está, según Cortázar, hondamente ligada al contexto social y político. Al mismo tiempo que el lenguaje verbal reproduce el recurso gramatical que ya enunciamos, la elipsis, el lenguaje visual actúa como un mecanismo de reafirmación y multiplicación de los numerosos significados expuestos verbalmente. En la primera imagen visual se reprodujo el fragmento de una obra escultórica en la que se mantienen estos recursos de retórica visual conectados

²²⁵ Cortázar, *Último round*, p.62, ed. 72

con el campo semántico del texto verbal (v. Fig. 24). La imagen en general nos reproduce un detalle: el acercamiento a una silueta familiar; un grado muy primario de figuración nos permite asociar este monumento de piedra con una parte de la figura femenina: las piernas y el sexo. La elipsis funciona a través de la retórica del artista visual que quiere centrar nuestra atención en la representación del sexo de la imagen, no en el texto visual completo. Luego, observamos que la puerta está justo en la entrepierna de la imagen, es decir, el sexo está cerrado para nosotros los contempladores. Muy probablemente esta sea “la puerta que hay que abrir para ir a jugar” a la que alude el título cortazariano. Entendemos entonces que hay un doble proceso de metaforización. Recordemos que la metáfora es la figura literaria que establece relación entre dos conceptos que no son afines y sólo existen en sentido poético. Literalmente, es una transposición o traslación de un objeto vinculado por una característica escondida, casi nunca obvia. La calidad de una metáfora extraordinaria se produce cuando el objeto que suplanta es radicalmente opuesto al que se espera predecible.



Fig. 24

Podemos hacer extensivo el recurso literario para advertir los recursos de la composición visual en esta primera imagen. En primer lugar, la figura de piedra está

suplantando el cuerpo femenino. Damos por sentado que se trata de un cuerpo de mujer por la ausencia fálica y por la alusión discreta pero directa de los labios vaginales representados a través de la puerta, su apertura es el inicio de la vagina, aquí escondida, cerrada. La primera metáfora es la sustitución del cuerpo de piedra por la silueta femenina, la segunda la representación de la puerta como el sexo, la tercera y más compleja porque opera en un nivel mayor de abstracción es la que vincula estas dos primeras metáforas con el tema del discurso literario: los escritores latinoamericanos están tan distantes de la escritura erótica como nosotros, los contempladores, estamos tan lejos de penetrar este sexo de piedra.



Fig. 25

Respecto a los intentos de los jóvenes escritores latinoamericanos por acceder a la escritura erótica, Cortázar señala que nadie ha sido capaz de escribir una buena prosa, al margen de la poesía cuya misma estructura permite la exploración sin castración ni represión, y que la mayoría de los intentos han resultado peores, pues en lugar de una relación amorosa con la escritura, se ha derivado en una cópula improvisada, lastimera, soez, o en el peor de los casos, violenta.

/ tores más jóvenes y sobre todo más bastos (talento natural aparte) tratan hoy de desflorar el idioma, pero en la mayoría de los casos no hacen más que violarlo previa estrangulación, lo que como acto erótico es bastante grueso; el tremendismo no da nada en ese terreno como no sea algún espasmo más sádico que otra cosa, y la mayoría de las tentativas cubanas, colombianas o rioplatenses sólo han eructado productos de un estilo que me permitiré llamar peludo /

Las coincidencias de esta declaración nuevamente son traslapadas a la imagen visual. Las siguientes imágenes van a representar de manera protagónica el sexo femenino, aunque esta vez visto por los ángulos más crudos (v. Figuras 25, 26, 27 y 28). Estas cuatro fotografías consecutivas, autoría de Mario Muchnik, representan un fragmento del cuerpo femenino: una mujer usa unas mallas y sobre éstas lleva puesto un cinturón de castidad, el sexo de la mujer esta cubierto por una sombra, se advierten los tirantes del aparato que lo contiene, pero se oculta, a diferencia de la figura escultórica que expone el sexo femenino para ser explorado.



Fig. 26

En la entrevista a Julio Silva realizada por Mario Muchnik y Jean Andreu titulada *La tijera y la pluma*, Silva habló sobre el apoyo visual que significó en *Último round* la contribución fotográfica de Mario Muchnik:

Porque un texto como “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, con tus bellas fotos sobre los cinturones de castidad, sí las fotos caían, por ejemplo, sobre “La muñeca rota”, este nuevo texto hacía una especie, digamos, de mezcla donde el absurdo era visual, pero si las fotos caían sobre otro texto que no poseía imagen, le daba un apoyo, ¿no es cierto? Esas fotos tuyas de los cinturones de castidad, que estaban ya estructuradas para hablar del problema que el escritor tenía sobre el lenguaje erótico, venían a cuajar muy bien es ese texto. Pero a veces también correspondían a la parte planta baja, estaban ahí, estaban ahí.²²⁶

Esta vez, a diferencia del caso anterior, la referencialidad es absoluta. El cuerpo de mujer con mallas y ataduras que contienen, oprimen y hieren el sexo femenino es explícito en su temática y en su contigüidad semántica con el discurso de Cortázar. Este cuerpo, ceñido y constreñido a la imposición, representa la escritura erótica reprimida, herida o violentada. Nuevamente, hay una consecución de elipsis: el cuerpo completo, la cara, el torso de la mujer son suplantados sólo por el sexo. Y el sexo de mujer acaba convirtiéndose en un objeto, por lo menos, de la composición visual. Esta secuencia concluye con la última imagen de Muchnik, donde la imagen toma desde un ángulo muy cercano las nalgas de la mujer con el tirante enterrado en la malla y con un trébol que irónicamente marca y

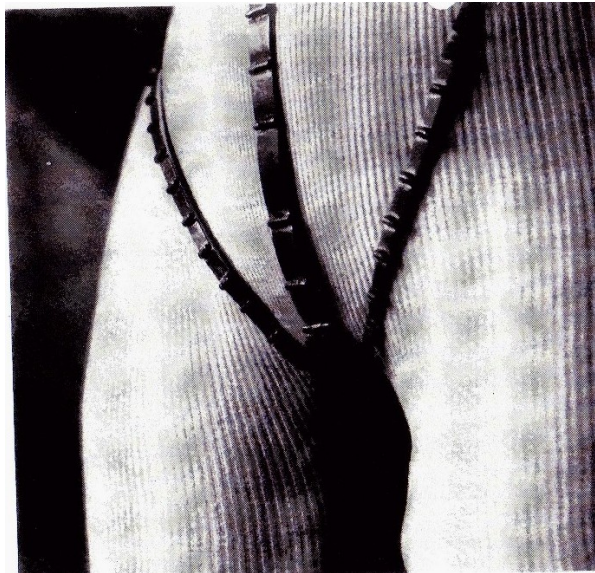


Fig. 27

²²⁶ Andreu, Muchnik, p.15

delimita la intimidad femenina. Dos figuras de retórica visual se producen en esta imagen. Primero, el simbolismo del trébol como una manifestación de buena suerte; segundo, una paradoja visual, la mujer no ha corrido con suerte y ha sido sometida a una opresión externa.

En la siguiente imagen visual vuelve a ponerse en juego la metáfora de la primera figura donde se reprodujo un sexo de piedra. La imagen es un fragmento de *La porte du baiser* de Brancusi (v. Fig 29). Constantin Brancusi es el más famoso escultor rumano, nacido en Hobita (distrito de Gori, cerca de la ciudad de Targu Jiu) en 1876 y fallecido en París en 1957. Llegó a París en 1904 para perfeccionar sus estudios, fue influido por Auguste Rodin y fue uno de los primeros artistas del arte moderno. Estableció amistad con Amedeo Modigliani y Marcel Duchamp.

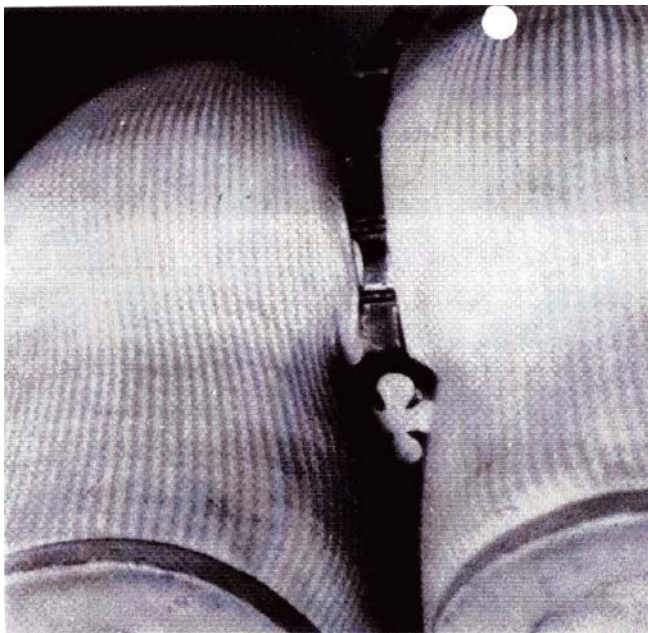


Fig. 28

Su obra evolucionó hacia una eliminación de los detalles que lo condujo a la abstracción. *La porte du baiser* pertenece a un conjunto escultórico conformado por otras dos obras: *La table du silence* y *La colonne sans fin* (1938). *La porte du baiser* y *La table du silence* se encuentran en el parque principal de la ciudad, en Targu Jiu, cerca de la ciudad natal de Brancusi, entre las mismas se encuentran sillas también hechas por

Brancusi y siguiendo la imaginaria línea determinada por estas dos se llega a una de las iglesias ortodoxas de la ciudad. Continuando aún más por esta línea, se llega a la *La colonne sans fin* (considerada su obra cumbre) ubicada también en un parque. Este conjunto escultórico fue erigido en memoria de los soldados muertos durante la primera guerra mundial y representa los principales temas de su obra.



Fig. 29

La porte du baiser tiene una altura de cinco metros, seis de ancho y dos de profundidad. Es necesario destacar que el detalle que observamos en la reproducción de *Último round* es apenas la parte de una columna, y aunque la foto fue tomada con la intención de que la percibamos como a ras de suelo, en realidad es todo lo contrario, es una imagen tomada *desde abajo*, desde el inicio de la columna. *La porte du baiser* de Brancusi se conecta semánticamente con el texto de Cortázar a través del título del texto: “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”. La imagen nuevamente señala el sexo femenino, hay una línea que sugiere la apertura vaginal y un círculo que delimita la sexualidad. Otra vez estamos ante un caso de limitación. Pero esta vez, la metáfora nos permite un distanciamiento. La imagen puede o no ser una silueta femenina, puede representar la erotización del cuerpo de una mujer o puede significar cualquier otra cosa, como evita una

referencialidad directa nos permite, al generar un margen de ambigüedad, atribuirle cualquier otra forma.

Lo que resulta paradójico en este caso es que los significados que emanan del discurso visual de Brancusi entran en conflicto con los del discurso literario cortazariano. Así como el contexto de la canción “Arroz con leche” provenía originalmente del mundo popular infantil, el fragmento visual de Brancusi también pertenece a un espacio visual completamente opuesto al del erotismo, el originado a la memoria de la guerra. El cambio de campo semántico, por lo tanto, no sólo es abismal, sino completamente opuesto. *La porte du baiser* no es una obra aislada de Brancusi, sino un conjunto que ejerce significados específicos, es un monumento al recuerdo: sus significados emanan muerte, violencia, ruptura. Inserto en el nuevo contexto cortazariano se resignifica, se convierte en parte de un discurso visual generado por las fotografías anteriores de Muchnik. Pero también recordemos que uno de los temas de las imágenes de Muchnik es la castración sexual, el cinturón de castidad que cercena el sexo femenino. La guerra también habla de gente mutilada por la violencia.

Por lo tanto, esta imagen también puede representar metafóricamente la castración de una época y de una generación. Después de todo la imagen de *La porte du baiser* está manipulada en *Último round*, no nos encontramos ante la imagen original y completa, sino ante una imagen recortada; artificialmente, la imagen de *La porte du baiser* fue amputada por el diseñador, por lo tanto, nos encontramos nuevamente ante una elipsis forzada, y eso nos desvía hacia el contexto de la mutilación del cuerpo y, en consecuencia, vuelve a crear nexos de asociación con la guerra. Asimilada en el contexto de *Último round*, resignifica nuevamente la castración de los escritores latinoamericanos al escribir prosa erótica, nuevamente la imagen despidе los mismos significados: ataduras, amputación, manipulación. La sensación de que cuando el autor esta casi a punto de lograr una buena escritura, se queda en el borde:

/ pito: no se trata de que haya que escribir una literatura erótica como quien está obligado a hacer la conscripción o a vacunarse; somos libres (puesto que supimos conseguir los laureles) y si a un escritor no le da por ese lado, pues se acabó y que lo diga nada menos que un Borges. La cosa es cuando le da y no puede; cuando llega al “pasaje” y no le sale, o le sale peludo o eufemístico; cuando entra a coto vedado y los perros— palabras no se animan a traerle los conejos y las perdices. En toda mi vida no he sido capaz de escribir la palabra concha, que por lo menos en dos

ocasiones me hizo más falta que los cigarrillos. Miedo a ser pueblos tan eróticos como cualquiera, necesitados de una cabal integración en un dominio que este siglo ha liberado y situado prodigiosamente.²²⁷

En la última imagen, la pintura de Dalí, aunque la referencialidad está trastocada es absoluta. La figuración es total. Por primera vez en esta serie de imágenes observaremos el cuerpo completo de la mujer y no sólo destacará su sexo o su trasero, sino sus pechos, su pelo, su espalda, sus pantorrillas y hasta sus zapatos. Quizás Cortázar quiso poner esta imagen que cierra esta secuencia que se tornó a veces violenta, con una imagen enigmática, sugestiva, pero sobre todo armoniosa, de una exaltación de la belleza de lo femenino.



Fig. 30

En el texto, Cortázar refirió el surrealismo como uno de los momentos pictóricos que más se acercó digna y certeramente al tema del erotismo. Como hemos visto en toda la cadena secuencial icónica de “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, el cuerpo femenino representa simbólicamente la escritura erótica latinoamericana, que ha sufrido coerción

²²⁷ Cortázar, *Último round*, p. 83

espiritual y política y que busca un nacimiento y un replanteamiento estético. Cortázar asumió la composición verbal a través de la destrucción de la sintaxis, jugó con las estructuras gramaticales para *descolocar* el significado, al igual que el cuerpo de la mujer de Dalí, cuyos miembros se separan sin perder por eso su belleza original. Una nueva recomposición de la escritura de prosa erótica es lo que propone Cortázar, a través de la reformulación de la palabra, sin perder por eso la armonía ni el ritmo de una escritura libre y poética.

/ nado el paseo comparativo, tiempo de volver al español, de ensayar por fin la desmesurada síntesis que nos saque del pozo. ¿Para cuando, por ejemplo, una prosa erótica en que estén presentes la alegría (sí, usted ha leído bien, se sorprende porque casi siempre el erotismo literario directo es tremendo, negro, frenético, hotelero, adúltero, incestuoso, gerontológico, impúber, connotaciones que poco o nada tienen que ver con la alegría), para cuando la ternura, la tristeza, la sencillez, la naturalidad, *el amor*? ²²⁸

3.2.2. “Tu más profunda piel”

El erotismo y el amor son los temas principales de la prosa “Tu más profunda piel” donde se describe el encuentro erótico evocado por el protagonista y narrador masculino. En el texto anterior, Cortázar lo pone de ejemplo como un caso de “prosa erótica” lograda. Nuevamente, como en el caso de “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, Cortázar comienza su texto invocando de otra figura francesa central del siglo XX, Apollinaire, citando un verso erótico proveniente de *Les collines*: “*Pénétréz le secret doré/ Tout n’est qu’une flamme rapide/ que fleurit la rose adorable/ Et d’où monte un parfum exquis*”. Varios de los principales principios estéticos de Cortázar respecto al erotismo se manifiesta insistentemente en este texto: la sutileza, el encubrimiento, la omisión. Ser explícito en las descripciones sexuales equivale a ser pornográfico, así que los recursos son sugerir una escena sin describirla figurativamente y disfrazar aquello que pueda ser explícito, siempre a punto de confesar lo obvio, pero permaneciendo en el umbral de la ambigüedad.

²²⁸ Cortázar, *Último round*, p.71 ed. 72

Yo aprendía contigo lenguajes paralelos; el de esa geometría de tu cuerpo que me llevaba la boca y las manos de teoremas temblorosos, el de tu hablar diferente, tu lengua insular que tantas veces me confundía. Con el perfume del tabaco vuelve ahora un recuerdo preciso que lo abarca todo en un instante que es como un vórtice, sé que dijiste; “Me da pena”, y yo no comprendí porque nada creía que pudiera apenarte en esa maraña de caricias que nos volvía ovillo blanco y negro, lenta danza en el que uno pesaba sobre el otro para luego dejarse invadir por la presión liviana de unos muslos, de unos brazos, rotando blandamente...

La correspondencia icónica esta vez se produce con una fotografía de J. Douglas Steward (v. Fig. 31). Una mujer está tendida sobre la cama boca abajo, pero sólo se aprecia el contorno de sus nalgas, sus piernas iluminadas por la luz que entra por la ventana. La posición del cuerpo femenino parece dispuesta al encuentro amoroso pero no está violentado, ni la cámara la toma en un ángulo agresivo, sino más bien cómplice. En su libro *Gramática del arte. Principios del diseño*, J.J. Beljon sugiere la existencia de un lenguaje visual, compuesto a través de varios sintagmas o elementos que estructuran este discurso, entre los más importantes se encuentran el *contorno* y el *séptimo velo*. De acuerdo con esto, el contorno en nuestra época vuelve a ser sagrado. Según J.J. Beljon el derecho a dibujarlo pertenece a los “maestros”, a los ayudantes les está permitido sólo el rellenar los espacios

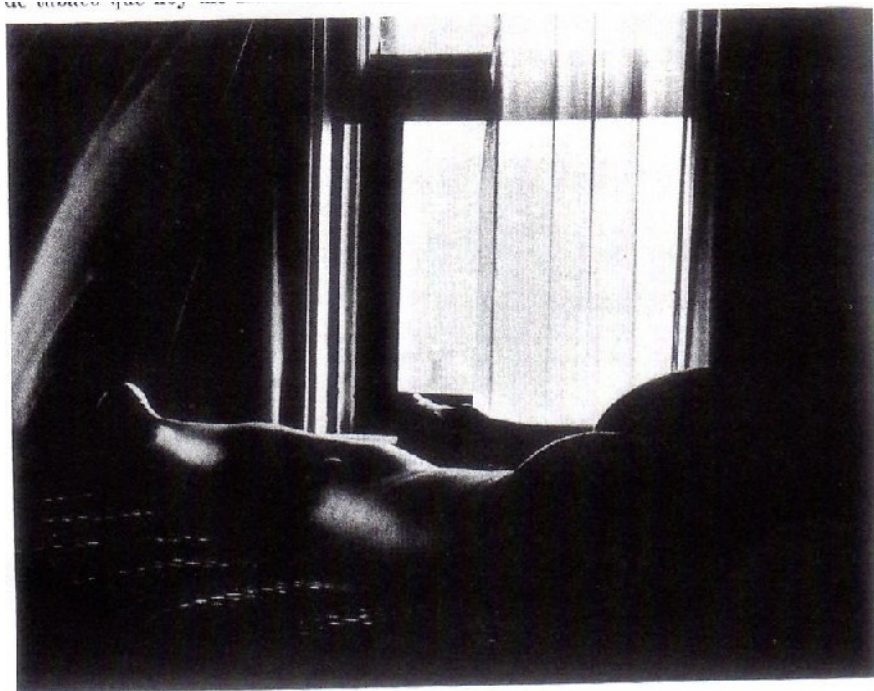


Fig. 31

interiores. Los contornos jugaron un papel dominante en las vidrieras de las catedrales medievales. Al mirarlas desde lejos parecía como si representaran líneas exteriores alrededor de figuraciones. No obstante, una mirada más cercana revela que a veces esas líneas llevan vida propia, aparte de las figuras que parecen soportar visualmente. Para efectos de una lectura de lo visual, el contorno es equivalente a un signo de exclamación, un método de enfatizar y expresar emociones y cualidades que puede actuar tan fuertemente como taquigrafía visual.

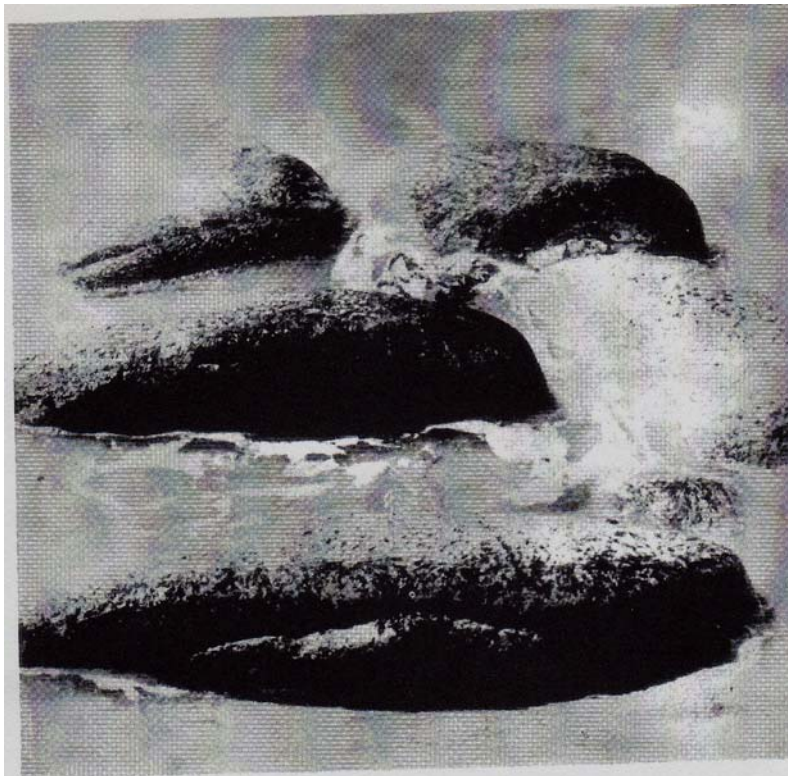


Fig. 32

La delimitación es esencial en todas las artes, y si se aborda el tema erótico mucho más, pues es el contorno del discurso poético ya sea en prosa o verso lo que deslinda de lo obsceno o pornográfico. En el caso de la figura 31 de “Tu más profunda piel” es esencial porque el contorno de las nalgas sugiere y delimita el cuerpo, a través de ese contorno miramos todo, a pesar de que la habitación permanezca en penumbras y no alcancemos a

ver ni el torso ni el vientre femeninos. El contorno dice todo sobre la silueta femenina y sobre el tema de la imagen.

En la figura 32 se ponen en juego abiertamente los recursos de J.J. Beljon, los contornos. Las formas que han creado azarosamente unas rocas en la playa nos producen todo un conjunto de relaciones semánticas con el discurso literario o visual. Los contornos ovalados y puestos en esa posición nos remiten al cuerpo femenino tendido de la figura 8. Pero hay una vuelta de tuerca en esta imagen, lo que J.J. Beljon denomina el *séptimo velo*. Esta denominación, claro, se refiere a la danza de los siete velos ejecutada por Salomé ante Herodes, quien no se quitó el último velo como sugerencia de un regalo oculto. El recurso del séptimo velo habla sobre persuasión oculta, escondida tras los objetos manifestando una erotización poco obvia: “en la forma de un violonchelo, de una concha marina o de una silla de montar, en la superficie de una mesa bien pulida o en la textura de un libro encuadernado en piel. No hay que recordarle constantemente al público la ambigüedad de su naturaleza”, dice J.J. Beljon.²²⁹

En la figura 32 está el recurso del séptimo velo más que en ninguna otra porque permite un amplio margen de ambigüedad, es obvio que el fotógrafo tomo esta imagen porque quería significar erotismo y más obvio aún que el diseñador del libro eligió esta imagen para cerrar su prosa erótica porque tenía un significado más rico en cuanto era un significado potencial, dispuesto a explotar en la mente de los espectadores. La persuasión oculta está en las formas del contorno, porque además, estos contornos pretenden ocultarse en el oleaje marino. Por lo tanto, las rocas en el mar producen una metáfora aún más abstracta, el cuerpo femenino es sustituido sólo por unas rocas dispuestas de cierta manera, la sutileza, la sugestión y la invitación son los resultados de esta metáfora visual, que obviamente se logra eficazmente porque viene arrastrando una carga semántica que no deja dudas sobre sus intenciones y que funciona bien porque se encuentra enmarcado en el contexto visual y verbal correcto.

En el discurso de la prosa poética, el encuentro erótico se reproduce a través de metáforas:

²²⁹ J.J. Beljon, p. 15

Sé que cerré los ojos, que lamí la sal de tu piel, que descendí volcándote hasta el sentir de tus riñones como el estrechamiento de la jarra donde se apoyan las manos con el ritmo de la ofrenda; en algún momento llegué a perderme en el pasaje hurtado y prieto que se negaba al goce de mis labios mientras desde allá desde tu país de arriba y lejos, murmuraba tu pena una última defensa abandonada.

“el estrechamiento de la jarra donde se apoyan las manos con el ritmo de la ofrenda” es quizás la metáfora literaria más lograda del cuerpo femenino durante todo el texto. El estrechamiento de la jarra es la cintura femenina de donde él la toma para colocarla amorosamente, casi ceremonialmente, como una ofrenda, previo del acto sexual. Como hemos visto, ninguno de los lenguajes –visuales o verbales– demerita la presencia del otro, sino que se acoplan formando un ritmo, una sincronía. Su carga semántica se recarga y se refuerza. Y los recursos para entender el funcionamiento de uno y otro lenguaje pueden compartirse para entender mejor y más cabalmente su íntima relación de complicidad.

Cabe decir para concluir este apartado que un elemento fundamental de los lenguajes visuales y verbales en “Tu más profunda piel” es el ritmo. Obviamente, al poner en contacto y dar continuidad a dos imágenes mediante recursos comunes, los contornos, nos dejamos llevar por el ritmo visual: buscamos lo sinuoso y decidimos ver siluetas y contornos. Estos recursos operan en un nivel poco consciente, pero el ritmo creado por la prosa poética es abierto y claro: no es abrupto como “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” que constantemente irrumpía, el discurso cortazariano de “Tu más profunda piel” está creado por oraciones largas y cadenciosas, metáforas que se imponen tras una breve descripción, un constante uso de la segunda persona a la que invoca y evoca: Tú. Pocos textos de Cortázar pueden leerse sin ironía, sin autocritica, por el puro placer de leer e imaginarse siendo sujeto u objeto de esta prosa. “Tu más profunda piel” tiene líneas de excepcional altura poética y de un raro despojo del estilo cortazariano clásico de los cuentos, de la crítica o de las novelas. Curiosamente, Cortázar que se destacó por su gran capacidad narrativa esgrime aquí su mejor estrategia descriptiva: sabemos que va a contar un encuentro erótico y no esperamos ser sorprendidos con un final desconcertante. Cortázar no lo dijo en el texto anterior, pero la cualidad principal de su protagonista es el pudor, y ese mismo pudor es que el traslapa el narrador a su escritura.

3.3. La evolución de la imagen en su distribución y secuencia

Concluiremos este capítulo describiendo la importancia de la organización de la imagen a lo largo de ambos libros. Como vimos en el apartado anterior, la contigüidad temática entre las imágenes nos permite dar un seguimiento a recurso un retórico de composición visual que se insertó en su correspondiente discurso literario contextual. Aunque es claro que hay una idea de secuencialidad respetada por el diseñador del libro, no se expresa claramente en ninguno de los ejemplos anteriores el establecimiento de una línea secuencial específica, sea de tipo narrativo o anecdótico. En el caso de “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” observamos que las imágenes revelan un vínculo temático y la repetición de un tópico preciso: el cuerpo femenino; sin embargo, no existe el propósito de narrar una historia, ni de pretender establecer una estructura de composición visual en el libro. El caso de “Tu más profunda piel” es más sencillo. Acompañado de dos imágenes, el texto visual es más descriptivo; la repetición de formas es su verdadero propósito.

En este capítulo, nuestra principal preocupación es definir si existe algún tipo de secuencialidad a lo largo de la composición visual de *La vuelta al día* y *Último round*. Es decir, nuestro problema central es averiguar si las imágenes visuales que ilustran el discurso literario tienen un vínculo que las una como un conjunto homogéneo gobernado por alguna característica específica. Como hemos visto durante esta tesis, uno de los trabajos centrales ha sido encontrar figuras de composición que unifiquen el contenido heterogéneo de los libros. Aquí, de una manera más precisa, pretendemos encontrar una secuencia que pueda ser mantenida durante todo el libro, o al menos, durante una exposición más larga que los ejemplos del apartado anterior.

Es claro que la composición visual de *La vuelta al día* y *Último round* es diferente, en buena medida debido a la diferencia de sus formatos. Otra de las características que los distinguen es la experimentación en grado extremo que definió a *Último round*; después de todo, tras la experiencia de *La vuelta al día*, con su formato más conservador, Julio Cortázar y Julio Silva manifestaron una utilización aún más recurrente del recurso de la fragmentación. Con su noción de libro-almanaque elaborada desde la publicación de *La vuelta al día*, los autores pretendían crear el efecto de lo fragmentario, heterogéneo y discordante. Pero en *Último round* esta idea se refuerza desde el principio, con la

dislocación del rostro de Cortázar que vimos en el apartado 2.1.2.1. Esta primera “introducción visual” nos confirma la composición planteada a lo largo del libro: la deformación, la descolocación y el desmembramiento de los elementos visuales más significativos. La idea del puzzle *re-armable* también es una de sus propuestas centrales. En este último apartado, trataremos de entender estas diferencias entre libros aparentemente “hermanos” y llegaremos a la conclusión de que sus diferencias son notorias. Y una de ellas es que los textos visuales fueron organizados de acuerdo con la existencia de dos tipos de secuencialidades: temática y narrativa. Obviamente, como en el caso de las figuras de composición, estamos tratando de establecer patrones generales con los que podamos asir un conjunto de características, pues no pretendemos establecer un inventario que nos haría más fragmentario el estudio de los libros y con el cual no avanzaríamos en el análisis ni de la imagen, ni del discurso literario.

Por último, diremos que en ambos tipos de secuencias juega un papel fundamental la correspondencia con los textos cortazarianos. Es evidente: la organización de las imágenes en su distribución y secuencia elaborada por Julio Silva fue siempre dependiente de las necesidades estilísticas, temáticas o formales de la composición literaria. Como tal, veremos que algunos temas presentados en apartados anteriores se repiten aquí, lúdica, obsesiva y reiteradamente.

3.3.1. Secuencialidad temática. Julio Verne e ilustradores.

En el *Diccionario de la Lengua Española* hay dos definiciones para la palabra secuencia. La primera dice que es una “serie o sucesión de cosas que guardan entre sí cierta relación”. La segunda, afirma: “en cinematografía, serie de planos o escenas que en una película se refieren a una misma parte del argumento”.²³⁰ En el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* de A. J. Greimas y J. Courtés se dice que “en semiótica narrativa se reserva el nombre de secuencia para designar una unidad textual obtenida por el procedimiento de segmentación, distinguiéndolo así de los sintagmas, unidades narrativas situadas a un nivel

²³⁰ DLE, p. 2036

más profundo”.²³¹ Más adelante, se aclara que una secuencia puede ser subdividida en unidades textuales más pequeñas (o segmentos) que revelan así la existencia de una organización interna. El fin de esta división es el reconocimiento de unidades discursivas cuyas dimensiones no corresponderán necesariamente a la fragmentación en frases o párrafos, pero permitirán resaltar los enunciados o los sintagmas narrativos subyacentes. De estas definiciones podemos sacar en claro que una secuencia es un conjunto de textos – visuales o verbales– susceptibles de ser fragmentados en sintagmas, o sea, en pequeñas unidades independientes que están ordenadas dentro de un patrón específico y que poseen una cierta organización. Esta noción de secuencia nos servirá para entender como operan las secuencias dentro de *La vuelta al día* y *Último round* y nos ayudará a explicar cómo los autores organizaron sus sintagmas visuales para concretar ciertos significados.

En el caso de *La vuelta al mundo* es claro que existe una secuencia que aborda sucesivamente el mismo tema: el viaje; por lo tanto, la relación entre las imágenes se establece a través del conocimiento adquirido sobre la obra narrativa e ilustrada de Julio Verne. Sin embargo, esta continuidad temática no sólo expresa el viaje en términos generales, sino que es específico al remitirnos al tema del viaje ilustrado visualmente por los más importantes ilustradores de los libros de Julio Verne producidos durante la segunda mitad del siglo XIX: Eduard Riou (1833-1900) y Alphonse de Neuville (1835-1885). Estamos concientes que las famosas novelas de Julio Verne han sido ilustradas innumerables veces y también han sido llevadas al cine acompañadas de la invención de los efectos especiales que proporciona la tecnología de cada época. No obstante, pocas ilustraciones de Verne han quedado en el imaginario colectivo y han trascendido a su época como las realizadas durante el siglo XIX, que acompañaron inicialmente a las primeras ediciones de Hetzel.

En *La vuelta al día en ochenta mundos* el diseñador reprodujo varias escenas realizadas por el ilustrador original y las puso en un contexto nuevo, sin mencionar el origen de las imágenes, ni dando el crédito a sus autores. Debemos resaltar, a pesar de todo, que las ilustraciones decimonónicas tienen una gran importancia visual dentro del contexto del libro. Aunque *La vuelta al día* se caracterice sobre todo por la heterogeneidad de sus lenguajes visuales, sus temáticas o sus características formales o estéticas, no existe

²³¹ Greimas, *DRTL*, p. 347

ninguna otra agrupación de imágenes que pueda ser considerada como una secuencia, sólo la continuidad temática visual del viaje verniano se reproduce sistemática y rítmicamente a lo largo del libro. Existen 16 reproducciones de escenas vernianas, que podemos separar en dos grupos básicos: las imágenes a color y blanco y negro. Esta clasificación que puede parecer muy simple obedece a un criterio de diseño gráfico muy específico: las imágenes en color preceden al texto literario, mientras que las imágenes en blanco y negro concluyen el discurso cortazariano, sirven para “cerrar” visualmente la disertación del autor. Otro detalle es que las imágenes se encuentran siempre del lado izquierdo del libro, de forma que el texto cortazariano inicia siempre del lado derecho, de manera que la proporción entre texto literario y texto visual es equitativa (obviamente, como vimos en el apartado 1.4.1., las repercusiones en la edición de bolsillo alteraron este diseño inicial).

La primera imagen que encabeza la secuencia verniana es la imagen de Passepartout y Phileas Fogg, como hemos dicho antes, protagonistas de *La vuelta al mundo en ochenta días*; la última, es una ilustración de *Cinco semanas en globo*. Es pertinente también acotar: los viajes se dan a través de todos los medios: aéreo (como *Cinco semanas en globo*), marino (*20.000 leguas de viaje submarino*) o terrestre (*La vuelta al mundo*). Al mismo tiempo, los personajes se trasladan a los escenarios más fantásticos, el centro de la tierra o en su único satélite, la luna (*Viaje al centro de la tierra* y *De la tierra a la luna*, respectivamente), y la exploración es realizada en transportes convencionales y no convencionales: globos aerostáticos, submarinos, trenes, camellos, barcos, cohetes espaciales, etc.

La reproducción sistemática de los escenarios creados por la imaginación y convención decimonónica empieza a producir su efecto a medida que son percibidos, porque las imágenes, aunque prestadas, comienzan a guiarnos por un recorrido de escenarios y criaturas fantásticas, observadas cómodamente por los espectadores de la escena (casi siempre profesores que miran el exterior y protegidos por el traje de buzo o la escotilla del submarino). Entonces, aunque no conozcamos cada una de las novelas de Verne, sí podemos relacionarlas con su tema o anécdota principal. No está de más aclararlo, la repetición en color de este tipo de iconografía decimonónica representa un importante principio de composición que opera a un nivel textual complejísimo, no sólo dotándolo de significaciones múltiples, sino de una textura visual específica que caracteriza a *La vuelta*

al día como libro. Aún en la edición de bolsillo, traslapado entre la mutilación que ya señalamos, puede observarse este principio de composición original: la idea no sólo era hacer un libro-almanaque como precepto literario, sino como obra fabricada a partir del tipo de páginas, su color y las imágenes contenidas. Es ahí donde se produce el primer efecto de significación del acompañamiento del discurso verbal y visual, cada lenguaje (el lenguaje verbal de las obras vernianas y el lenguaje visual de sus ilustradores), se retroalimenta para formar en cada lector una experiencia de conocimiento. Y de una manera semejante a los primeros lectores de Verne, tenemos acceso, aun sin estar plenamente concientes, a una concreción visual de las descripciones literarias de Julio Verne. En la entrevista realizada a Julio Silva por Saúl Yurkievich, éste señaló la relevancia de la figura de Julio Verne, más allá de la simple coincidencia nominal, textual o intertextual.

-Regresando un poco a *La vuelta al día en ochenta mundos*, la presencia de Julio Verne, ¿es importante más allá del título y cómo se puede ver, en cuanto al uso de las imágenes de Julio Verne?

Sí, pero digamos que es Julio Verne, qué adolescente, sobretudo en el caso de Cortázar que vivía, no en su biblioteca, pero para quien el libro era su amigo cotidiano, un papirográfico, un comedor de papel. La imagen de Verne se incrusta como la imagen de un padre ideal, como yo podría decir para mi Tiziano, o Rafael, esas imágenes tutelares. Es una imagen tutelar.²³²

Si la obra verniana se instituye en *La vuelta al día* como uno de los centros de significación más importantes, esto no ocurre con los autores de las ilustraciones, muy venidos a menos respecto a la importancia concedida al escritor. Omitidos, también, de los créditos autorales, su anonimato ante las nuevas generaciones no hizo sino reforzar la importancia de la presencia de Verne. Sin embargo, en esta apartado es nuestro propósito explicar el origen de estas imágenes. Edouard Riou fue discípulo de Daubigny y Gustave Doré. Ilustró las primeras y más conocidas novelas de Verne, y fue reconocido en la Francia de su tiempo como un destacado ilustrador de obras literarias de gran relevancia, simultáneamente con su labor como pintor de paisajes e ilustrador de noticias de alcance por todo el mundo, como la apertura del Canal de Suez.

²³² Yurkievich, "Entrevista a Julio Silva", p. 10

Por su parte, el otro brillante ilustrador, Alphonse de Neuville, fue alumno de Delacroix y destacó como pintor de batallas y escenas militares. Inició en el Salón de 1859 con una escena de batalla e ilustró *Los tres mosqueteros* para las ediciones de Calmann-Lévy: las figuras ejecutadas para este libro testifican la influencia de Philippoteaux para el gusto de los decorados y de puesta en escena. Mas tarde, Neuville hizo numerosas composiciones para *La vuelta al mundo en ochenta días* y para las publicaciones del editor Hetzel. Fue, junto a Edouard Detaille, uno de los principales artistas que evocó la guerra de 1870 en diversas ocasiones, en su abundante producción. A partir del Salón de 1873, en el que se presenta *Los últimos cartuchos*, un episodio de batallas de septiembre, en las cercanías de Sedán, tuvo un notable éxito y fue admitido en el grado de Caballero de la Legión de Honor. Desde entonces, presentó en un formato monumental los diferentes episodios donde se ilustraron las tropas francesas, participando a su vez en la idea de la revancha y al movimiento de defensa y de reafirmación del patriotismo republicano.

Cada una de las imágenes de las ilustraciones de Edouard Riou y Alphonse de Neuville puestas en el orden y distribución señaladas crean, sin duda, una línea temática ininterrumpida. Sin embargo, cada una de éstas tiene su propio referente temático literario y contextual. Cada escena, por lo tanto, también es un núcleo narrativo extirpado de una secuencia más larga y compleja: la cadena narrativa de las ilustraciones de cada novela, e incluso, de su estructura literario-anecdótica. Por lo tanto, encontrar una escena diferente cada cierto número de páginas estuvo calculado con la finalidad de recordarnos esa escena específica, con sus personajes y acciones. No cabe duda que, de todas las imágenes con las que probablemente se contaba antes de “armar” *La vuelta al día*, se eligió aquellas en las que se detonaba un instante preciso de cada obra narrativa, por eso es que las imágenes son representativas del contexto estético decimonónico y de un género literario determinado, la ciencia ficción.

La mayoría de estas imágenes representa al hombre en escenas de fantasía, aún para nuestro siglo. Seguramente, en su momento, estas ilustraciones permitieron al público imaginar o recrear las fantasías vernianas. Hoy ha quedado claro que este conjunto de ilustraciones forma parte de un corpus iconográfico donde se combina la fantasía, la curiosidad y, a veces, la imposibilidad. En la página 17 de la edición original de *La vuelta al día*, por ejemplo, se reprodujo una escena de *Los hijos del capitán Grant*, donde un joven

es arrebatado por un cóndor gigante. Las alas extendidas del cóndor configuran la composición lateral de la imagen, pues el centro está constituido por su cabeza que fue tomada de perfil al igual que la cabeza humana que pende apenas de sus ropas mientras es transportado por esta ave descomunal. El sueño humano de volar se concreta aquí de una manera fantástica, pero no absurda porque tiene lógica dentro del contexto de la ciencia ficción: ser tomado por un ave que es un magnífico explorador de alturas extremas (v. Apéndice 1, Fig. K).

A pesar del desconocimiento de los mundos explorados por los personajes vernianos, casi todas las atmósferas son cálidas y armoniosas, y ponen al hombre en una mágica conjunción con los elementos de la naturaleza. Por ejemplo, en el descubrimiento de la gravedad por Michel Ardan en *Alrededor de la luna*, los personajes, humanos y animales, festejan ingrávidos las ventajas de esta nueva condición. La composición esta imagen es equilibrada y perfecta. Al centro, el personaje protagonista, a los laterales dos personajes humanos, abajo y arriba los personajes animales, la perra y un par de gallinas, respectivamente (v. *La vuelta al día*, p. 62, ed. 67).



Fig. 33

Por otro lado, las imágenes marinas son recurrentes en esta secuencia temática. Neville fue el encargado de crear alucinantes mundos submarinos, y a través de los trajes de buzo y las escotillas del submarino, el público pudo imaginar, antes de que estos aparatos existieran, las especies más sorprendentes de peces y celentéreos. La figura 33 reproducida en la página 126 de *La vuelta al día*, con la que cerraremos este apartado nos da cuenta de esta recreación del mundo submarino poblado por medusas, fauna exótica y tres buzos que exploran este fondo inhóspito pero lleno de sugestivas y móviles formas.

3.3.2. Secuencialidad narrativa. “La muñeca rota”

En el caso de *Último round*, la secuencialidad narrativa está íntimamente vinculada con la necesidad de los autores por narrar una historia específica, que encuentra su explicación y referentes en la forma de contarla y, a veces, en vínculos intertextuales. A diferencia de *La vuelta al día*, donde puede hablarse de una secuencialidad temática sostenida en todo el libro, en *Último round* podemos hablar de grupos de secuencias visuales aisladas, que no necesariamente establecen un vínculo con el texto verbal. Esta independencia del discurso visual hace que en la mayoría de estos casos, la imagen se agrupe en torno a cadenas secuenciales, pero se mantenga autónoma respecto a los principios de composición de los distintos grupúsculos icónicos. El tipo de imagen, conservador en *La vuelta al día* al recurrir constantemente a la ilustración decimonónica, se pluraliza en extremo en *Último round*; aquí podemos encontrar que no hay una búsqueda de la aglutinación icónica, sino un afán de dispersión tanto de los tipos, del género y de los temas de la imagen.

Sin embargo, podemos destacar por lo menos tres secuencias narrativas en *Último round* que poseen la complejidad de operar en distintos niveles del libro, desde su composición como tal hasta la idea de que como lenguaje visual, la imagen había alcanzado cierto margen de independencia y, por lo tanto, el libro también era susceptible de una lectura visual, no sólo literaria. El primer caso ya lo hemos expuesto antes en esta tesis, se trata del texto “El viaje” (v. apartado 1.5., pp. 55-56). El segundo caso es “Diálogo de las formas. Esculturas de Reinhoud” ubicado en el “Primer piso”. Aquí se reprodujeron 39 esculturas de Reinhoud, en series de seis imágenes en cada página, debajo de cada una hay

un pequeño comentario realizado por las “formas” que actúan como personajes. A veces la actitud de estos personajes coincide con el “diálogo” expresado. La estructura anecdótica está irónicamente concluida con la palabra “Fin”, inserta en un cuadro negro que cierra el capítulo como telón de fondo (v. pp. 165-172, ed. 69).

El análisis de la secuencia narrativa pertenece al texto visual titulado “La muñeca rota” y comenzaremos por decir que una de sus particularidades es que el título designa la secuencia narrativa y no el tema del texto literario. Éste es una reflexión de Cortázar en torno a la escritura de 62. *Modelo para armar*, y no mantiene ningún vínculo con las imágenes reproducidas. También debemos resaltar que la imagen central del texto visual, la imagen de una muñeca para niña se presenta desde la portada de *Último round* en la sección “Juguetes” con la siguiente frase: ¿A la nena se le rompió la muñeca? Sin compromiso, consulte p. 248. Tomo I. El texto se va a convertir en un juego retórico plagado de ironía, según veremos más adelante. La niña se presenta en la cama con el vestido levantado y las piernas abiertas, de acuerdo con la primera foto de la secuencia.



Fig. 34

Según carta sin fecha de 1968, Cortázar expresó a Julio Silva su satisfacción por las fotografías de “La muñeca rota”: “Nos salió bien, ¿eh? De las dos soluciones que proponés, me interesa mucho más la de *la secuencia de la mayor cantidad posible de fotos pequeñas*. Te marqué unas cuantas que no me gustan, y son casi siempre aquellas donde se ve tu brazo; creo que la intervención “humana” no agrega nada, al contrario, y te pido que las

elimines. En cuanto al *orden de la secuencia*, lo haremos juntos aquí, pues pienso que se le puede dar un ritmo muy bueno, pero no quiero recortar ahora las fotos y desorganizarte el trabajo. Vos traé todo y esa parte la hacemos juntos”.²³³ Las cursivas son nuestras y refieren los pasos más importantes en el proceso de composición de la secuencia; primero se tomaron las fotos, aisladamente, y luego, juntos, Silva y Cortázar, decidieron organizarlas con la idea de crear una anécdota y un ritmo. La pertinencia de las fotos en el contexto de *Último round* es así explicada por Julio Silva en la entrevista “La tijera y la pluma”, donde también habla de la independencia estética de las imágenes respecto a su contexto literario inmediato:

Las fotos, por supuesto, porque digamos, los textos pedían ese tipo de imagen. Los textos te están pidiendo las cosas, no soy yo, el texto te está pidiendo una imagen de una escalera que se pierde [se refiere a un par de ilustraciones de “El cuento breve y sus alrededores”]. A Julio le gustaban mucho las fotos, sabía que las fotos eran un lenguaje, que podían acompañar a un texto a condición de que se bifurcaran el texto y la imagen, se bifurcaran para no estar coladas ahí como una mariposa en una caja de vidrio. Tenía que dar a la imagen una autonomía, y si cuajaba tanto mejor, pero generalmente no era una obligación poner eso porque eso era una foto y una foto bella. Era porque se inscribía en el texto, se inscribía, el texto lo pedía, ¿no es cierto? Cómo diría: no se culpe a nadie.²³⁴

Las fotos nos presentan la muñeca desnudándose paulatinamente, en las primeras imágenes se muestra semidesnuda, luego, cubierta parcialmente por las sábanas. El discurso visual se va narrativizando al presentarnos el mismo motivo pero en escalas de significación, adquiriendo una connotación sexual cada vez más agresiva. La secuencia se irá tornando más violenta a medida que observemos la imagen del cuerpo incompleto de la protagonista, tomada así por la cámara que fractura la imagen. Aumenta el tono de crueldad cuando nos encontremos ante la imagen de la muñeca desmembrada (v. Fig. 34 y 35).

²³³ Cortázar, *Cartas*, p. 1269

²³⁴ Andreu/Muchnik, p. 19-20.



Fig. 35

En la transición de la secuencia se agrega un dato nuevo: la muñeca es despeinada. En la última parte, ya no se reproduce la muñeca completa sino sólo alguna parte de su cuerpo, las piernas, algún brazo, la cabeza. Así se cierra la secuencia y podemos tramar la historia. La secuencia puede llevarnos a sacar nuestras conclusiones, pues ahora encontramos a un protagonista por ausencia, al agresor. El fotógrafo se convierte en el mudo testigo de un crimen impune. No sólo se ha abusado de esta protagonista, sino también se ha masacrado su cuerpo y, por último, se ha negado su existencia, pues en la última foto sólo advertimos una pierna y la ropa interior.



Fig. 36

Para algunos historiadores de arte como Andrea Giunta, el tema de la violencia sexual es una característica típica del arte vanguardista, sobre todo de la vanguardia arraigada en Latinoamérica. Muerte, sexo y violencia fueron los temas aludidos y representados en los objetos seleccionados. Las alusiones sexuales eran obvias, sobre todo

en el cuerpo femenino figurado y transfigurado; la muerte estaba presentada y asociada, en relación metonímica, con diversas manifestaciones de agresión sexual. Pero por más que estos significados fueran fácilmente decodificables, lo más importante es que la composición de la imagen operaba como un conjunto, como un registro polisensorial complejo, formado por objetos que recreaban el escenario y la atmósfera de tensión (dividiendo el espacio o fracturándolo), formado por una iluminación penumbrosa y por un sonido basado en alteraciones y disonancias.

El caso de “La muñeca rota” es claro, podemos inferir una historia a partir de los cambios de iluminación en la fotografía, hay una preponderancia del blanco como fondo mientras el cuerpo de la muñeca está completo, cuando es desmembrado entonces comienza a oscurecerse una parte de la imagen; al final, hay una confusión de elementos creados por la oscuridad. Desde este punto de vista, podemos decir que la creación estética se postulaba como una creación colectiva y violenta. La imagen de la muñeca no es exclusiva de un grupo cultural: es parte de un conjunto colectivo asociado a diferentes significados, ahora completamente destruidos por Cortázar. Si la muñeca representaba valores típicos como la ingenuidad, el candor y la infancia, en esta violenta utilización de la imagen representará la denigración, el abuso y la anulación: “La violencia es, ahora, una acción creadora de nuevos contenidos: destruye el sistema de la cultura oficial, oponiéndole una cultura subversiva que integra el proceso modificador, creando un arte verdaderamente revolucionario”.²³⁵

Al traer los objetos de la cotidianeidad al escenario artístico como lo hizo Duchamp con el urinario, la vanguardia se instala en lo que la crítica ha denominado el arte-cosa. Así, Cortázar recurre a la muñeca como un objeto cotidiano y la convierte en protagonista de una historia, no se trata sólo de exponer una muñeca para contemplarla, sino para vivir la tragedia que Cortázar pretende contar. El arte-cosa intenta denodadamente que el hombre no contemple más las cosas, sino que se sienta inmerso en ellas, con su asombro, su inquietud, su dolor, su pasión. El arte-cosa no busca deslumbrar a su espectador, mejorarlo o engañarlo. Busca por todos los medios tocar esa zona de nadie que cada hombre dispone. Esa zona donde justamente las cosas se atrofian; sus representaciones no sueñan con mejorar nada vital, porque nunca ha sido ése el éxito del arte.

²³⁵ Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, p. 369-370



Fig. 37

Así como en el apartado dedicado al pop art hablamos de los vínculos intertextuales entre Cortázar y Warhol, aquí hablaremos de otra representación de la figura femenina violentada en la obra de Allen Jones. Ya habíamos visto la influencia que el pop art tuvo en la obra de Silva y Cortázar, en este caso también se incorporan las nociones que éste había descubierto en su crítica de la sociedad. Una de ellas es la explotación de la imagen femenina y la representación de ésta como un objeto de consumo, tal como cualquier otro artículo vendible. Aunque esta noción ya existía en la historia del arte, el pop art llega al punto de objetualizar a la mujer en el sentido más literal, creando las mujeres-mueble. Las imágenes nos recuerdan los maniqués que utilizaba Man Ray para la creación de sus montajes, aunque esta vez de una forma más violenta y crítica.²³⁶ Destacan en éstas no sólo la denigración de la figura femenina, sino la sugerencia de la agresión sexual. Sus cuadros y las esculturas con su colorido, brillante y agresivo de elegancia formal, tratan el tema del cliché erótico y la disponibilidad corporal de la mujer, llevándola al límite de lo trivial sin llegar él mismo a ser trivial. Las mujeres-mueble de Jones datan de 1969, esta obra como un “conjunto” fue titulada “Mesa y Silla”, y construidas con fibra de vidrio pintada, cuero y cabello, y todas las figuras son de tamaño natural (v. Fig. 37 y 38).

²³⁶ v. Apéndice 1, Fig. L



Fig. 38

Al igual que fue determinante para la obra Warholina traer las sopas Capbell's del escenario del supermercado a la galería de arte, aquí también hubo una simulación: la sala, como espacio doméstico, fue trasladada a la exposición artística. Quizás por eso es más escandalosa la propuesta de Jones, porque la identidad femenina se violenta en el lugar considerado el reino femenino: el hogar. Las modelos de estas imágenes cumplen con todos los requisitos impuestos por los cánones de belleza norteamericana. Son mujeres delgadas, rubias y jóvenes: estandartes de la belleza que planteó el art pop en sus complejos icónicos. De acuerdo con Klaus Honnef, a través de su obra Allen Jones materializó la cólera de las feministas concretando sus principios centrales. La consolidación del movimiento feminista fue un signo más del desmoronamiento de las estructuras encostradas del sistema social occidental. Ante la celebración enfática de los pechos, las nalgas y las piernas de sus modelos femeninos hasta convertirlos en objetos fetichistas, el lacónico diagnóstico fue: sexista. Al fin y al cabo, el artista había convertido unos maniquíes femeninos en mesas y sillas. Una maliciosa invitación al uso.

Pese a todo, el artista negó haberse inspirado en las ocurrencias de la iconografía comercial. Al final, Jones no hacía más que llevar las máximas del pop art hasta su expresión más crítica: la intimidad humana. Los representantes convencionales del pop art habían evitado la confrontación social, soslayando su crítica a través de una crudeza

ambigua. Jones utiliza el recurso de la confrontación, nos invita a mirar, y utiliza al mismo tiempo una combinación de claridad erótica y ambigüedad cínica y provocativa.

Es más que una coincidencia que *Último round* y la obra de Allen Jones se produzca en 1969. Si bien el uso estético de las muñecas no es nuevo para el arte occidental, sí es un elemento que vincula el arte con la crítica social. En el caso de “La muñeca rota” observamos que hay un denodado propósito para evitar el confort de sus lectores. Si ya veníamos viendo desde “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” que había una intención sistemática de tematizar violentamente los textos visuales, en este caso el efecto se reforzará con la utilización de una textura visual monótona (blanco/negro), de la necesidad de fracturar la imagen para descompensar la composición “armónica” y de asumir los objetos cotidianos como sujetos protagónicos que crean su escenario y anécdota.²³⁷

Según Yurkievich, la acción de la vanguardia se asienta principalmente en códigos negativos: “en literatura se propone describir lo escrito, decodificar, desestabilizar, desautomatizar, desgramaticalizar, desestructurar, descompaginar los dispositivos textuales instaurados para sacar la escritura de sus fijaciones conceptivas, perceptivas y preceptivas”. Es por eso que quizás nos resulte chocante el resultado de “La muñeca rota” o la obra de Allen Jones; finalmente, hay una búsqueda de resignificación de los elementos primigenios por unos que se pretenden nuevos y una suplantación de lo “real” en un escenario “simulado”, que a su vez procura ser metáfora de una diferente representación del mundo.

²³⁷ Queremos decir con esto que no podemos comparar la textura visual de *La vuelta al día* con *Último round*, la primera era ilustrativa, cálida y amable con sus lectores, la segunda aunque igualmente compleja tiene la función de desequilibrar el sistema icónico, explotando un recurso de aparente caos –o confusión, por lo menos. Lo mismo puede aplicarse para el texto literario, en *La vuelta al día* se observó un estilo más conservador en la forma, mientras que en *Último round*, como vimos en los casos de “Uno de tantos días de Saignon”, se perseguía desactivar nuestros recursos gramaticales recurrentes.

CONCLUSIONES

Suma vanguardista tuvo como uno de sus propósitos centrales encontrar los elementos que dieran homogeneidad y unidad a la pluralidad textual de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*. Estos elementos fueron localizados y sistematizados a lo largo de tres capítulos que dieron cuenta de los distintos procesos por los que atravesaron los libros. Sin embargo, durante el transcurso del análisis observamos que los elementos que eran usados recurrentemente para explicar los efectos de composición provenían por forma, estilo o actitud de la misma raíz estética: la vanguardia. Así que nuestro corpus inicial y el que se iba generando al revisar el diverso cúmulo vanguardista que Cortázar y Silva referían, se convirtieron en los protagonistas de un diálogo sostenido a lo largo de esta tesis. Más que un método buscado *ex profeso* para hacer los numerosos análisis que imponían los objetivos del trabajo, este diálogo se fue convirtiendo en el armazón de la argumentación, proporcionándole corporeidad a un esqueleto prediseñado para funcionar y plegarse a nuestras necesidades de investigación.

Al principio, en *Suma vanguardista* se plantearon dos conflictos principales, la situación contextual de *La vuelta al día* y *Último round* ante la crítica literaria y el análisis y trascendencia del texto visual en todas sus ediciones. El centro del primer conflicto radicaba en la enorme fama y reconocimiento de Julio Cortázar y su obra. La diversa y abrumadora bibliografía que aborda diferentes aspectos de la obra cortazariana marcaba una obligación permanente en la investigación: no repetir los inmutables lugares comunes dichos tras varias generaciones de crítica. Los 40 años transcurridos desde la fecha de aparición nos daban una gran ventaja: reconocer los clichés y localizar las deficiencias y los vacíos de lo sobreentendido y sobreinterpretado. Paradójicamente, aunque mucha la bibliografía, poca certeza existe sobre estos libros. *La vuelta al día* y *Último round* han sido numerososmente utilizados para ejemplificar la obra cortazariana, pero pocos han sido los casos donde se busque una explicación de los textos como entidades autónomas y literariamente independientes. Erróneamente se les ha atribuido un valor literario “menor”, subyacente a los grandes monumentos literarios legados por su autor.

Si bien es cierto que la crítica los ignoró, también es indudable que Cortázar dejó toda clase de pistas para “ser leído”. En pocas obras existe un denodado intento por confrontar a la crítica latinoamericana y, sobre todo, a la crítica representada por la academia. Existen claros guiños socarrones hacia el estructuralismo, entonces el último grito de la moda de los estudios literarios. Y también hay el reclamo de una figura literaria: la voluntad de ocupar un lugar determinante en la historia de la literatura latinoamericana. Finalmente, tan variados son los textos que integran estos volúmenes, como diversos son los estados de ánimo del escritor. Nos deja entrever un ánimo caprichoso, exigente, amistoso.

El segundo conflicto representaba el análisis del texto visual y la importancia que debería cobrar durante el análisis. *Suma vanguardista* es, desde luego, una tesis sobre literatura. La relevancia de la imagen visual y la explicación de su funcionamiento estuvieron siempre bajo la estricta necesidad de explicar el complejo literario. Evidentemente, hicimos mucho por defender el valor y la autonomía del discurso visual y quisimos dar a Julio Silva el merecido lugar que tuvo su participación en los libros. Sin embargo, la selección del corpus visual elegido estuvo supeditada a la búsqueda de conformar un corpus literario consistente y representativo.

Por último, diremos que el análisis de *La vuelta al día* y *Último round* abre una línea de investigación de elementos y recursos evitados hasta ahora: la obra ilustrada cortazariana es susceptible de numerosas revisiones desde distintos ángulos críticos y teóricos. Es indudable que, por lo menos cuantitativamente, la obra ilustrada ocupa un lugar importante dentro del conjunto cortazariano. Quizás las nuevas ediciones de la obra ilustrada excluyan el componente visual, pero sus características originales dejarán permanentemente sus marcas de extracción.

BIBLIOGRAFÍA:

A. J. GREIMAS y K. Courtés. *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Editorial Gredos, Versión española de Enrique Ballón Aguirre, Madrid, 1982.

ALAZRAKI, Jaime. “La postmodernidad de Julio Cortázar” en *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Anthropos Editorial del Hombre, primera edición, Barcelona, 1994.

ARTAUD, Antonin. *Carta a los poderes*. Argonauta, Compilación, versión y notas de Juan Andralis y Mario Pellegrini, Barcelona, 1998.

ARACIL, Alfredo. *Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Ediciones Istmo, Colección fundamentos 80, Madrid, s/fecha.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas*, Cátedra, Edición y traducción y notas de J. Ignacio Velásquez, Madrid, 1997.

BARSKY, Julián y Osvaldo. *Gardel, La biografía*. Taurus, Memorias y biografías, Alfaguara, Buenos Aires, 2004.

BERGUER, John. *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili, Traducción de Justo G. Beramendi, Barcelona, 2000.

BOCCHINO, Adriana A. “Último Round: una bisagra teórica en el desarrollo intelectual de Julio Cortázar” en *Actual, Revista de la dirección de cultura de la Universidad de los Andes*, Mérida Venezuela, Número 33, mayo-agosto de 1996, pp. 293-312

BOLDY, Steven. *The novels of Julio Cortázar*, Cambridge University Press, Cambridge Iberian and Latin American Studies, 1980.

BOTTÉRO, Jean y otros. *Cultura, pensamiento, escritura*. Gedisa editorial, Traducción Beatriz Lonné y Patricia Wilson, primera edición, Barcelona, 1995.

BRYSON, Norman. *Visión y pintura. La lógica de la pintura*. Alianza Forma, traducción de Consuelo Luca de Tena, Madrid, 1991.

CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*, Traducción de Rosa Premar, Ediciones Paidós, Primera edición, Barcelona, 1987.

CALLINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Tecnos /Alianza Editorial, Colección Neometrópolis, presentación por José Jiménez, Traducción de Francisco Rodríguez Martín, 2ª. edición, Madrid, 2003.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio. *Historia mínima del libro y la lectura*, siete mares, Madrid, 2004.

CIRLOT, Juan Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, prólogo de Lourdes Cirlot, Anthropos Editorial del Hombre, primera edición, Barcelona, 1986.

CHARTIER, Roger. *Libros, lecturas y lectores en La Edad Moderna*. Madrid, Alianza, 1993.

------. *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogo e intervenciones*. Ed. Gedisa, Traducción de Luis Bixio, Barcelona, 2000.

CHESNEAUX, Jean. *Una lectura política de Julio Verne*, Siglo XXI Editores, primera edición en español, Traducción de Romeo Medina, México, 1973.

CLARK, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*. Traducción de Isabel Balsinde, Akal Ediciones, Madrid, 2002.

CORTÁZAR, Julio. *Casa Tomada*, Edición ilustrada por Juan Fresán, Ediciones Minotauro, Buenos Aires, 1969.

-----, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI editores, Quinta edición, México, 1969.

-----, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI editores/Siglo XXI de España Editores, S.A., Quinta edición, primera de bolsillo, Madrid, 1970.

-----, *Último round*. Siglo XXI Editores, segunda edición, 1970, México.

-----, *Último round*. Siglo XXI Editores, Tercera edición, primera de bolsillo, México, 1972.

-----, *Prosa del observatorio*, Relato con fotografías del autor y de Antonio Gálvez, Editorial Lumen, Barcelona, 1972.

-----, *Fantomas contra los vampiros multinacionales, una utopía realizable narrada por Julio Cortázar*, Diseño de la edición Juan de Dios Campos, Excélsior Editorial, Primera edición, México, 1975.

----- y Julio Silva. *Silvalandia*, Ediciones Culturales G.D.A., México, 1975.

------. *Territorios*. Siglo XXI Editores, primera edición, México, 1978.

----- y Manha Offerhaus. *Alto el Perú*, Diseño gráfico de Lourdes Ladrón de Guevara, Editorial Nueva Imagen, primera edición, México, 1984.

------. *Iconografía*, FCE, Col. Tezontle, Investigación y selección de fotografías Alba C, de Rojo, Selección de textos Felipe Garrido, Presentación de Armando Pereira, México, 1985.

------. *Cuentos completos I y II*, Alfaguara, México, 1996.

------. *Cartas 1937-1963, 1964-1968, 1969-1983*. Edición a cargo de Aurora Bernárdez, Alfaguara, Buenos Aires, 2000.

----- y Julio Silva. *Les discours du Pince-Gueule*, Fata Morgana, 2002.

------. *Reunión*. Ilustraciones de Enrique Breccia, Albur producciones editoriales, Primera edición, Madrid, 2007.

D.A. DONDIS. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Editorial Gustavo Gili, Colección GG Diseño, Traducción de Justo G. Beramendi, Barcelona, 1976.

DAHL, Svend. *Historia del libro*. Alianza Editorial, Traducción del danés Alberto Adell, primera edición, Madrid, 1982.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*, Valdemar, primera edición, Traducción de Julio Cortázar, Madrid, 1973.

DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, tercera edición, traducción de Ángel Sánchez Gijón, Madrid, 1983.

DE L'ECOTAIS, Emmanuelle et al, *Man Ray*, Taschen, Traducción Carlos Caramés, Köln, 2004.

DELGADO GAL, Álvaro. *La esencia del arte*, Santillana Taurus, Primera edición, Madrid, 1996.

DÍEZ-BORQUE, José María. *El libro de la tradición oral a la cultura impresa*, Montesinos, segunda edición, Barcelona, 1995.

ELIZONDO, Salvador (Director). *Revista S.nob.* Edición Facsimilar, Número 1 al 7, junio-octubre de 1962, Editorial Aldvs/ CONACULTA-FONCA, Primera edición, México, 2004.

ECO, Umberto. *Obra abierta*, Editorial Ariel, segunda edición, Traducción de Roser Berdagué, Barcelona, 1979.

ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada Europeo-Americana, Espasa Calpe, Madrid, 1909, Tomo 4.

FACIO, Sara. *Julio Cortázar*. La Azotea Editorial, Fotografía, colección imagen latente, primera edición, Buenos Aires, Argentina, 2004.

FERNÁNDEZ SERNA, Gabino. Et al. *La evolución del libro. Breviario histórico*. Instituto Politécnico Nacional, México, 1986.

FORD, Mark. *Raymond Roussel y la república de los sueños*. Prólogo de John Ashbery, Traducción de Daniel Sarasola. Ediciones Siruela, 2000.

FOCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. Siglo XXI Argentina Editores S.A., Traducción de Patricio Canto, Buenos Aires, 1973.

FERRO, Roberto. “Escritura y vida en los textos de Julio Cortázar/ Un modelo para desarmar” en *Violencia y silencio, Literatura latinoamericana contemporánea*. Edición, compilación y prólogo de Celina Manzoni, Ediciones Corregidor, Argentina, 2005. pp. 9-80.

FUENTES, Carlos. *Los 68. París, Praga, México*. Debate, México, 2005.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México, 1989.

GENETTE, Gérard. *Umbrales*, Siglo XXI editores, primera edición en francés 1987, primera edición en español 2001, Traducción de Susana Lage, México, 2001.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Editorial Paidós, primera edición, Buenos Aires, 2001.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Editorial Crítica, Barcelona, 1985.

GOMBRICH, E.H. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, primera edición, FCE, México, 2003.

GONZÁLEZ ORTEGA, Andrés Jorge (director). *Almanaque mundial 1999*, Editorial Televisa, México, 1999.

HELLION, Martha. *Libros de artista*, Turner, Tomo I y II, 2003.

HERRÁEZ, Miguel. *Julio Cortázar, El otro lado de las cosas*. Preliminar de Sergio Ramírez, Editorial Ronsel, Barcelona, 2003.

HONNEF, Klaus. *Pop Art*, Taschen, Traducción de Mariona Gratacos, Colonia, 2004.

HUERTAS, Daniel. “El límite soñado, Arquitecturas del vidrio no construidas, reflexiones desde el siglo XXI: las vanguardias artísticas”.

<http://www.toutfait.com/duchamp.jsp?postid=1538>

IGUINIZ, Juan B. *El libro. Epítome de bibliología*, Editorial Porrúa, México, 1998.

J.J. BELJON. *Gramática del arte. Principios del diseño*. Celeste ediciones. Traducción de Menchú Gómez Martín. Madrid, 1993.

KAHLER, Erich. *La desintegración de la forma en las artes*, Siglo XXI Editores, Traducción de Jas Reuter, 1969, México.

KLOSS Kloss Fernández del Castillo, Gerardo. *El papel del editor. El proceso productivo en la industria editorial. Un modelo general razonado*, UAM, primera edición, México, 1998.

LABARRE, Albert. *Historia del libro*, Siglo XXI editores, traducción de Omar Álvarez Salas, primera edición en español, México, 2002.

MANGADA SANZ, Alfonso. *Cálculo editorial. Fundamentos económicos de la edición.* Madrid, 1972.

MANGUEL, Alberto. *Leer imágenes. Una historia privada del arte.* Alianza Editorial, Traducción del inglés por Carlos José Restrepo, Madrid, 2000.

MARTER, Joan. M. *Alexander Calder.* Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña historia del libro,* Ediciones Trea, España, 1999.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick, La ballena blanca,* Editorial panamericana, Colombia, 1994.

MUNARI, Bruno. *¿Cómo nacen los objetos?,* traducción de Carmen Artal Rodríguez, GG Diseño, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1983

NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier. *Mirando a través. La perspectiva en las artes.* Ediciones del Serbal, Primera edición, Barcelona, 2000.

NUNBERG, Geoffrey. *El futuro del libro,* Paidós, traducción de Irene Núñez Aréchaga, Barcelona, 1998.

OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art.* Taschen, Traducción Carmen Sánchez Rodríguez, Colonia, 2003.

PAZ, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp,* Alianza Forma/Era, primera edición, Madrid, 1973.

PRATZ, Mario. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Traducción de Ricardo Potchtar, Taurus, Madrid, 1979.

REAL Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Editorial Espasa Calpe, Vigésima segunda edición, Madrid, 2001.

RENÁN, Raúl. *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial*, UNAM, México, 1988.

ROJO, Vicente. *Alas de papel*. El Colegio Nacional/ Era. México, 2005.

ROUSSEL, Raymond. *Cómo escribí algunos libros míos*. Tusquets Editor, Cuadernos ínfimos, Traducción de Pedro Gimferrer, Barcelona, 1973.

SÁBATO, Ernesto. *Tango, discusión y clave*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1997.

SATUÉ, Enric. *El diseño de los libros del pasado, del presente y tal vez del futuro (La huella de Aldo Manuzio)*, prólogo de Oriol Bohigas, Alianza, Madrid, 1998.

SCHAPIRO, Meyer. *Palabras, escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje*. Traducción Carlos Esteban, Ediciones Encuentro, Madrid, 1998.

SCHOLZ, Lázlo. *El arte poética de Julio Cortázar*, Ediciones Castañeda, Buenos Aires, Argentina, 1977.

SORIAU, Étienne. *La correspondencia de las artes. Elementos de Estética comparada*. Traducción de Margarita Nelken, FCE, cuarta reimpresión, México, 2004.

STOPPELMAN, Gabriela y Jorge Hardmeier. *Artaud para principiantes*. Era Naciente. Documentos Ilustrados, Buenos Aires, Argentina. 1998.

THENON, Jorge. *La imagen y el lenguaje*. Editorial La Pléyade, Buenos Aires, s/año.

VANDENDORPE, Christian. *Del papiro al hipertexto. Ensayo sobre las mutaciones del texto y la lectura*. FCE., primera edición, Traducción de Víctor Goldstein, México, 2002.

VELÁSQUEZ SANCHÉZ, José de Jesús. *Almanaque nacional iconográfico. Episodios históricos, Hechos sobresalientes, próceres*. Ed. Porrúa, primera edición, México, 1982.

VERNE, Julio. *La vuelta al mundo en ochenta días*, Porrúa, primera edición en la Colección Sepan cuantos, México, 1971.

VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Editorial Paidós, Primera edición, México, 1991.

VILLALOBOS HERRERA, Álvaro. *Presentación y representación en el arte contemporáneo. Ambientaciones, instalaciones, happening y performance*. Universidad Autónoma del Estado de México, 2000.

VITTA, Maurizio. *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. Traducción de Manel Martí Viudes, Barcelona, 1999.

YURKIEVICH, Saúl. *Julio Cortázar. Mundos y modos*. Ensayo Edhasa, España, primera edición, Julio 2004.

------. *La movediza modernidad*, Taurus, Madrid, 1996.

-----, *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Muchnik Editores, 1984.

ZUBILLAGA, Carlos. *Carlos Gardel*, Ediciones juglar, prólogo de Jorge Luis Borges, colección los juglares, Madrid, 1976.

ENTREVISTAS:

ANDREU, JEAN y Mario Muchnik. “La tijera y la pluma. Entrevista inédita a Julio Silva”. sin fecha.

LUNA Chávez, Marisol. “Papeles, trazos y testimonios. Entrevista a Julio Silva”, En *Revista de la Universidad de México*, Mayo 2008, Num. 51, Nueva época. pp. 49-56.

ORFILA, Arnaldo. “Cortázar cuenta su round final. Entrevista a Julio Cortázar”, En *Panorama*, no. 136, diciembre, 1969.

TRILLA, Antonio. “Cortázar y el boxeo y el jazz, dos pasiones de cronopios”, Entrevista realizada a Julio Cortázar, Madrid, 1983.

PEREIRA, Manuel. “Julio Cortázar. El niño eterno. Entrevista a Julio Cortázar” en *Día siete*, No. 398, 2008, pp. 48-53.

REVISTA de la Universidad de México, *Cortázar Revisitado*. Nueva Época, Num. 1, Marzo 2004.

YURKIEVICH, Saúl. “Entrevista a Julio Silva”, París, Noviembre 1993.

“Conversación con Paco Porrúa sobre Julio Cortázar y Juan Esteban Fassio” en
[http://www.the currentlyoff.org/parasite/fassio.html](http://www.thecurrentlyoff.org/parasite/fassio.html)

DIRECCIONES ELECTRÓNICAS:

<http://www.espacioblog.com/rrose/post/2006/12/05/julioverne-del-papel-la-pantalla>

http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/el-cementerio-de-saint-privat.

<http://houssay.org.ar/hh/en/firpo.htm>

<http://juliosilva.org/spanish19/la-imaginacion-matinal-de-julio-silva>

<http://www.elgrafico.com..ar>

<http://lafirpo.fanspace.com/>

<http://www.easybuenosairescity.com/biografias/firpo.htm>

http://es.wikipedia.org/wiki/Jack_Dempsey

<http://home.swipnet.se/roland/dempsey.html>

http://www.notifight.com/artman2/publish/Cota_15

http://www.encadenados.org/n37/patino_2.htm

APÉNDICE 1

Fig. A
Nu descendant un escalier, *Marcel Duchamp* (1912)



Fig. B
La mariée mise á nu par ses célibataires, meme. *Marcel Duchamp* (1923)

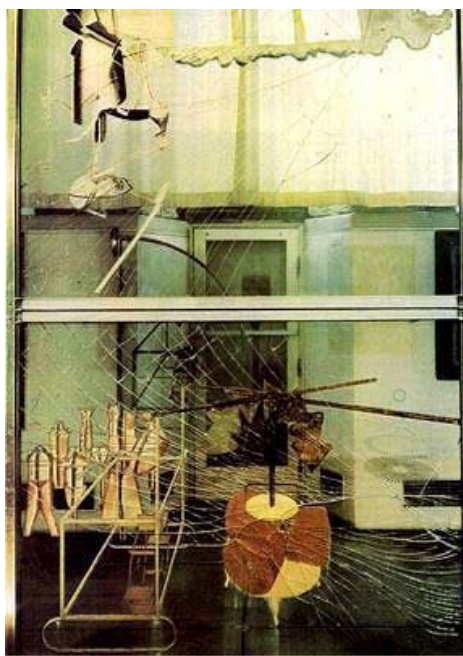


Fig. Cy D

Diseños de la máquina de Juan Esteban Fassio para leer Impresiones de África de Raymond Roussel

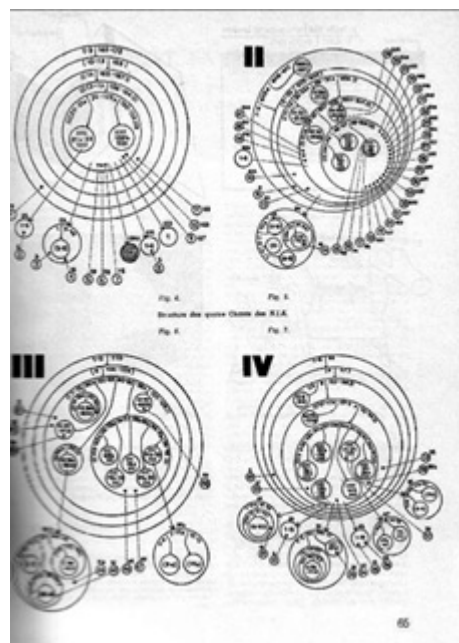
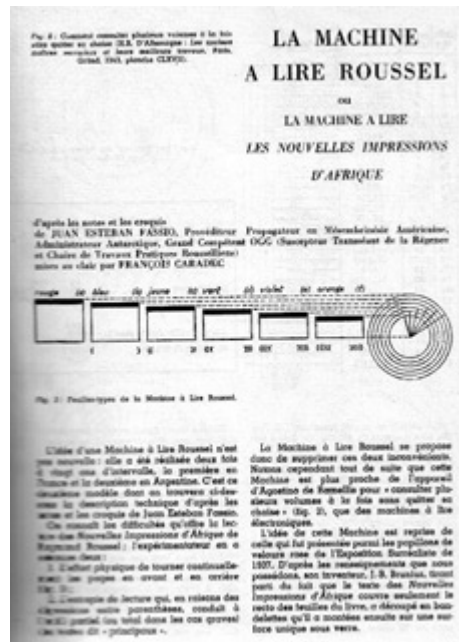


Fig. E

Foto de Juan Esteban Fassio (La vuelta al día, p. 81, ed. 67)

**Fig. F**

Conjunto de gavetas que contienen los capítulos de Rayuel-o-matic.

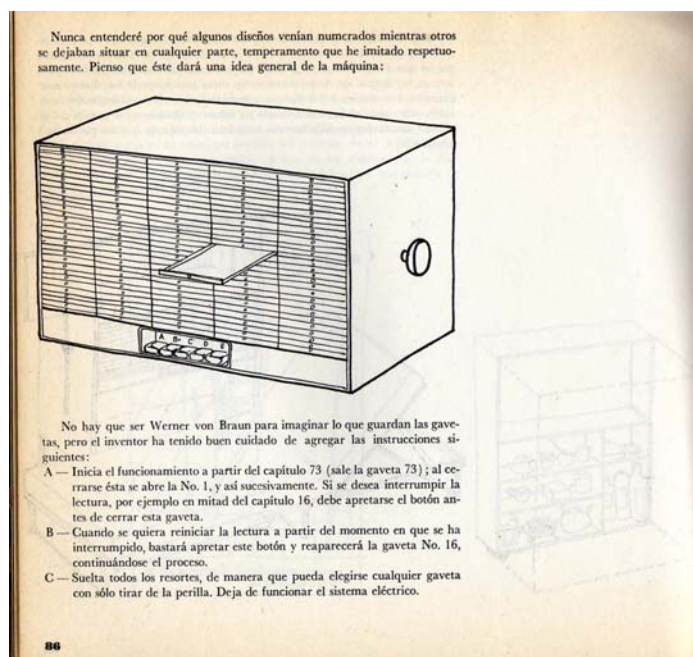


Fig. G y H

Modelos especiales Luis XV y Luis XVI para la Rayuel-o-matic

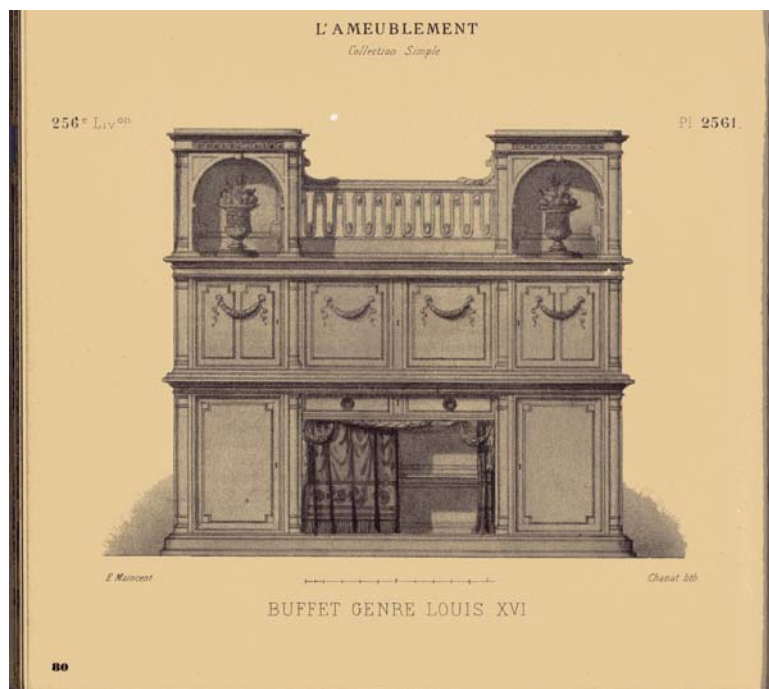
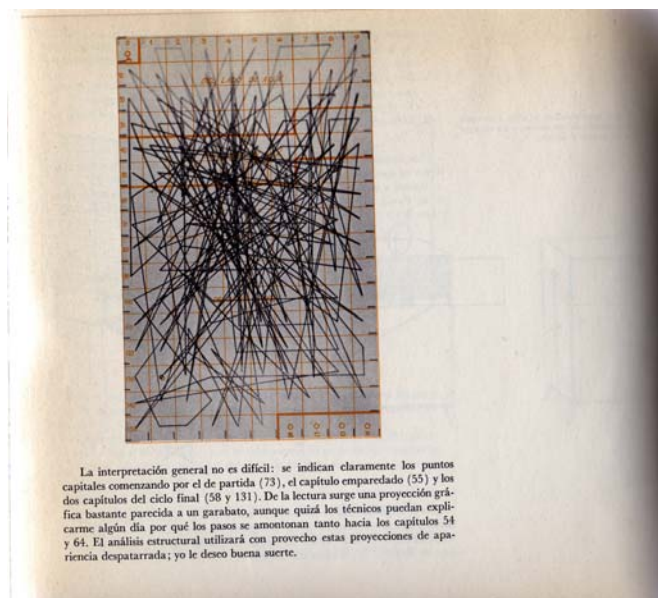


Fig. I

Diagramación de la lectura mecanizada de Rayuela

**Fig. J**

Big Torn Campbell's Soup Can (Vegetable Beef), Andy Warhol, 1962

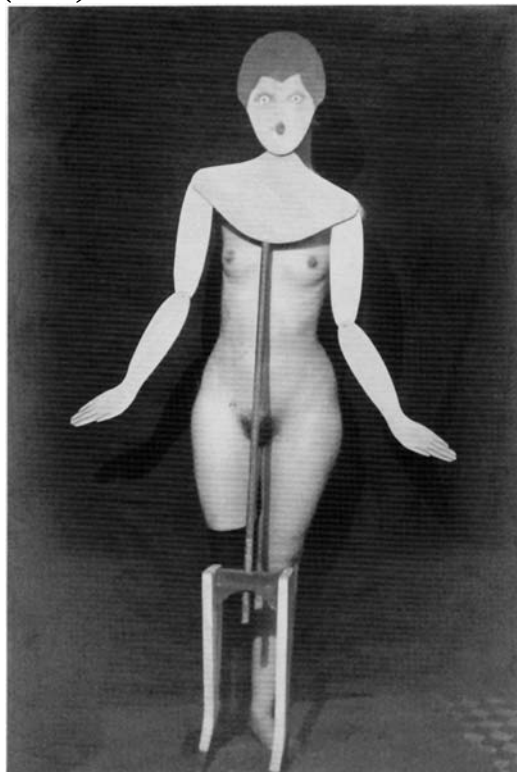
Bote grande y rasgado de la sopa en conserva Campbell's (Sopa de verdura con carne de vaca) Óleo sobre lienzo, 274,3 x 152,4 cm.



Fig. K
Los hijos del Capitán Grant, en “Julios en Acción”



Fig. L
Coat Stand, Man Ray (1920)



APÉNDICE 2

MANO A MANO

(Tango, primera versión discográfica 1923).

Letra: Celedonio Esteban Flores

Música: Carlos Gardel y José Razzano

Rechíflao en mi tristeza, hoy te evoco y veo que has sido
en mi pobre vida paria, sólo una buena mujer;
tu presencia de bacana, puso calor en mi nido,
fuiste buena, consecuente, y yo sé que me has querido,
como no quisiste a nadie, como no podrás querer.

Se dio el juego del remanye, cuando vos pobre percanta
gambeteabas la pobreza en la casa de pensión,
hoy sos toda una bacana, la vida te ríe y canta,
los morlacos del otario los jugás a la marchante
como juega el gato maula con el mísero ratón.

Hoy tenés el mate lleno de infelices ilusiones,
te engrupieron los otarios, las amigas, el gavión,
La milonga entre magnates con sus locas tentaciones,
donde triunfan y claudican milongueras pretensiones,
se te ha entrado muy adentro en el pobre corazón.

Nada debo agradecerte, mano a mano hemos quedado,
no me importa lo que has hecho, lo que haces y lo que harás;

Los favores recibidos creo habértelos pagado,
Y si alguna deuda chica sin querer se me ha olvidado
en la cuenta del otario que tenés se la cargás.

Mientras tanto que tus triunfos, pobres triunfos pasajeros,

sean una larga fila de riquezas y placer,
que el bacán que te acamala tenga pesos duraderos,
que te abrás en las paradas con cafishios milongueros
y que digan los muchachos ¡es una buena mujer!

Y mañana cuando seas descolado mueble viejo
y no tengas esperanzas en el pobre corazón,
si precisás una ayuda si te hace falta un consejo,
Acordate de este amigo que ha de jugarse el pellejo

Pa'ayudarte en lo que pueda cuando llegue la ocasión.

II.

MUÑECO AL SUELO

(Justo Suárez, solo)

Letra: Venancio Clauso

Música: Modesto Papávero

¡Justo Suárez, solo!
 ¡Torito, viejo lindo!
 Sacálo como vos sabés,
 no le des tiempo, fajálo.
 ¡Justo Suárez, solo!
 Torito, viejo lindo!
 Ya está listo, cruzálo,
 cruzálo que lo tenés.

Como caído del catre
 por tu coraje feroz,
 después del rudo combate
 durmiendo en la lona está;
 después termina la cuenta
 y alzan tu puño triunfante,
 y la hinchada que te alienta,
 subyugada y turbulenta,
 se revienta de gritar.

¡Justo Suárez, solo!
 ¡Torito, viejo lindo!
 Sacálo como vos sabés,
 no le des tiempo, fajálo.
 ¡Justo Suárez, solo!
 Torito, viejo lindo!
 Ya está listo, cruzálo,
 cruzálo que lo tenés.

De mataderos al centro,
 y del centro a Nueva York,
 seguís volteando muñecos
 con tu coraje feroz.
 Cuando te pongan al frente
 del mismo campeón del mundo,
 ponéte esa papa en la olla,
 cocinátela a la criolla
 y por cable la fletás.

III.

Gene Tunney

(1887-1978) Nació en la aldea de Greenwich, sus padres pertenecían a la clase obrera y se crió en la calle. Después de 1919 se enfrentó a diversos contrincantes, como Tommy Loughran o Georges Carpentier con victorias en todas sus peleas. Su única derrota fue con Harry Greb, perdiendo su título de campeón de los semipesados que había arrebatado a Levinski. Recuperó el título en la revancha, y aún se enfrentó a él tres veces más en su carrera, venciendo en todas ellas.

Tony Canzoneri

(1908-1959) Boxeador americano, fue uno de los miembros del exclusivo grupo de campeones mundiales que obtuvo títulos de tres o más divisiones. Canzoneri fue un típico modelo del boxeador americano de la época: fue una de las principales atracciones de Nueva York considerada la meca del boxeo en esa época. Ganó su primer título en 1928. La carrera de Canzoneri consta de 141 peleas ganadas, 24 perdidas, 10 empates y 10 indecisiones. Fue responsable de 44 knockouts. Es miembro del salón de la fama internacional de boxeo.

Archie Moore

(1913-1998) Campeón mundial de boxeo profesional en la categoría de semipesado. Generalmente se le reconoce como el poseedor del récord de peleas ganadas por KO con 145. Su récord total fue de 221 peleas con 194 victorias, 26 derrotas y 8 empates.

Kid Gavilán

(1926-2003) Boxeador cubano, nacido en Camagüey, campeón mundial de peso welter. Tuvo un récord de 25 victorias, 2 derrotas y 1 empate.

Henry Armstrong

(1912-1988) Armstrong no sólo pertenece al grupo de boxeadores del exclusivo grupo de campeones mundiales que obtuvo títulos de tres o más divisiones, sino que también tuvo tres campeonatos del mundo al mismo tiempo. Su récord profesional: 181 peleas, 151 ganadas, 101 KO, 21 derrotas y 9 empates.

Ray Sugar Robinson

(1921-1989) Púgil estadounidense nacido en Detroit. En 1939 y 1940 obtuvo la victoria en el torneo de los Guantes de Oro. Tras hacerse profesional, ganó sus primeros 40 combates. En diciembre de 1946 se convirtió en campeón mundial de la categoría welter y defendió su título, con éxito, hasta 1951. En 1954 se adjudicó el título mundial de los pesos medios.

IV.

París 20/Dic/1966
A Francisco Porrúa

Querido Paco:

Salgo el 27 para la Habana, y quiero dejar algunas cosas en claro contigo; no sé si ya habrás visto a Aurora (sólo tuve una carta de ella, y acaba de llegar a B.A), pero de todas maneras se abre ahora un largo paréntesis y sería bueno que yo tuviera al tanto de todo lo que sigue.

Primero te sé mejorado y me alegro; sé que vendrás en el '67 y no solamente me alegro sino que salto hasta el techo; claro que arreglaremos todo para que los encuentros sean largos y como deben ser, no esos diálogos de unas horas después de muchos años, que nos dejarían peor que antes. No te descuidés: apenas tengas una schedule inicial, avisáme para que yo ajuste mis brownianos movimientos a los tuyos y que por lo menos nos demos un buen montón de encontrones en el espacio.

No creo que vaya a México: la cosa está peor que nunca, y además Orfila vino a París, hablé largo con él, y en presencia de Silva pusimos a punto los detalles técnicos de mi libro. Y a propósito del libro, tengo que pedirte un favor. Si conocés una agencia que se encargue de esas cosas, pásales un pedido de documentos (y que ellos los cobren, naturalmente, como nosotros se los cobraremos a Orfila en su momento). Para diversos capitulemos del libro, necesitaría fotos o grabados o dibujos o tarjetas postales de lo que sigue:

Gardel

Un compadrito o escena entre compadritos o malevos

Id. con tema gauchesco

Macedonio Fernández tocando la guitarra (u otra foto)

Foto de Felisberto Hernández

Foto del descuartizador Bonini (en su defecto, algún otro criminal argentino, pero un tarado como el Petiso Orejudo, sino de la gran especie como Bonini)

Foto de Firpo, si es posible la escena en que Firpo lo saca a Dempsey del Ring. Si no hay esta, una de la pelea o de firpo solo, pero mejor de la pelea.

Foto de Justo Juárez (no en la pelea, sino solo).

Muchas gracias, y perdón desde ahora, pero *doy por supuesto* que vos no te tomarás este trabajo sino que lo encargarás profesionalmente y me descontarás la guita que corresponda.

RE BARRAL: Don Carlos se mantuvo impenetrablemente silencioso desde lo que te conté. Por mi se puede ir al carajo, esta historia con España ya me tiene hartado, pero lo malo es que continuamente me llegan pedidos de libros desde allá, y finalmente es una lástima que por la intervención del Old Man o lo que sea, haya un impasse en algo que hace ya mucho, pero mucho, que tendría que estar hecho. Que me editen en Bratislava y no en Barcelona me parece demencial, pero que le vamos a hacer.

RE CRONOPPIO FASSIO: En el libro mexicano sale toda la documentación sobre la máquina para leer Rayuela. ¿Me falla la imaginación o en una carta vos me decías que en la

máquina había una tecla que hacía saltar todo el aparato si se quería? El detalle siempre me pareció muy bueno, pero en las explicaciones que acompañan los documentos no se habla de eso. Confírmame si es cierto, pues lo incluiría en el texto que he preparado para acompañar los gráficos y diseños. Última cosa: el título de Fassio, en español, ¿sería Proveedor Progador en la mesembrinesia Americana, Administrador antártico y Gran Competente OGG? Confírmamelo y dame la buena versión para que a mi vuelta de Cuba yo corrija el texto que deberé mandar a Orfila.

RE BALLARD/BLACBURN: De acuerdo, le escribo a Paul para que envíe cronopios, que ya tiene muy bien traducidos.

RE JUAN CARLOS PAZ: Un abrazo muy fuerte para el maestro. Aconséjale de mi parte que si intercala collages del “Addio a la mama” de Caballería Rusticana y del “Non piangere, Liú”, de Turandot, los resultados serían exaltantes. Nunca puedo escuchar esos trozos sin llorar, y supongo que Paz tampoco. Bromas aparte, qué bueno sería que el maestro Paz se largara con todo lo que tiene (y bien sabemos que tiene mucho) en esa obra. Cruzo los dedos.

RE RIPSTEIN: Ok, espero noticias. En efecto, Larreta me pidió (y le di) permiso para hacer *Final de Juego*; todo el mundo me habla bien de él, y no tenía porque negarme. Hablando de cine, *Blow up* se estrenó el 16 en Nueva York. No se como lo recibieron, pero Blackburn me mando unas fotos y unos anuncios bastante libidinosos; se habla más del culo de Vanesa Redgrave (que lo merece) que del contenido de la película.

Espero que Aurora los vio y que les dio el librito, y que el librito les gustó. Me he divertido estos días porque Seoane y otros argentinos de paso por aquí contaron que numerosos y preclaros intelectuales porteños se habían manifestado muy escandalizados por la presentación de *Les discours du pince gueule*, entendiendo como una afrenta que yo escribiera el libro en francés. Como diría Macedonio... bah, no vale la pena seguir.

Querido Paco, tengo tanto que hacer en estos pocos días que me faltan para el viaje que me limito a estas cosas y te pido perdón por el deshilvane general de esta kisiva (queda lindo, lo dejamos, la k es una letra increíble).

Espero una carta tuya a la vuelta, bien acurrucada en el felpudo de mi puerta (mandalá, abrigada, hará frío a fines de enero). Dale a Sara un gran beso exclusivamente mío, sin intromisiones de nadie, y hasta muy pronto, con mis mejores deseos para el '67, y un abrazo fuerte de tu

Julio