

TENDER PUENTES  
CULTIVANDO AGUJEROS

RECORRIDO POR LA POÉTICA DE JULIO CORTÁZAR A TRAVÉS DE LA POROSIDAD

Romeo Tello A.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

*A mis padres y mi hermana  
(y el resto de mi familia).*

*A Nanchi  
(y el resto de mis amigos).*

*A Marianela.*

*...desde los agujeros se va tejiendo la red.*  
Julio Cortázar  
“Morelliana, siempre”

*Pero si se da un sentido de la realidad, y nadie dudará de que tiene su razón de ser,  
se tiene que dar también algo a lo que se pueda llamar sentido de la posibilidad.*  
[...]

*Así cabría definir el sentido de la posibilidad como la facultad de pensar en todo aquello  
que podría igualmente ser, y de no conceder a lo que es más importancia que a lo que no es.*  
Robert Musil  
*El hombre sin atributos*

*Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo.*  
[...]

*Entre las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente,  
sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra,  
arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio.*  
Gilles Deleuze y Félix Guattari  
*Rizoma*

*Esa hora que puede llegar alguna vez fuera de toda hora, agujero en la red del tiempo,  
esa manera de estar entre, no por encima o detrás sino entre,  
esa hora orificio a la que se accede al socaire de las otras horas,  
de la incontable vida con sus horas de frente y de lado, su tiempo para cada cosa,  
sus cosas en el preciso tiempo...*  
Julio Cortázar  
*Prosa del observatorio*

Índice

Introducción

Pero la porosidad, esa palabra

Modelo de porosidad: la esponja

Otro bestiario: cangrejos, coleópteros, camaleones y esponjas

Modelo de máxima porosidad: el poeta

Géneros literarios: barrotes de la prisión del minotauro-poeta

*Challenge and response*: la poética de Cortázar

Del sentimiento de no estar del todo

Voluntad de ruptura y apertura como voluntad de contacto

Intersticio: el vacío fértil

Acceder: la exploración de lo posible

A modo de conclusión: conclusión a modo

Apéndice: recopilación de citas porosas

Bibliografía

## ***Introducción***

Jorge Luis Borges escribió alguna vez que los cuentos de Cortázar constituyen “un mundo *poroso*, en el que se entretajan los seres; la conciencia de un hombre puede entrar en la de un animal o la de un animal en un hombre”.<sup>1</sup> La elección de este adjetivo por parte de Borges —que apela a la textura y la consistencia de los cuerpos— azuzó decisivamente mi curiosidad: no tanto por inusual, sino, justamente al revés, porque no era la primera vez que me topaba con él, empleado para describir algún aspecto de la obra de Cortázar, o incluso la totalidad del universo cortazariano. No sólo me resultaba una fórmula conocida, sino que la frecuencia con la que venía encontrando los términos *porosidad* y *poroso* en la literatura crítica sobre Julio Cortázar y, principalmente, en la propia obra de Cortázar ya hacía tiempo que me parecía sospechosa y digna de atención. Puesto que Borges no era precisamente ligero en lo que se refiere al empleo de adjetivos, decidí tomar su dictamen como la señal definitiva de que valía la pena realizar una pesquisa sobre la causa y el sentido de la reiteración en el uso de este léxico.

Quise comprobar si los críticos se referían a un tema, estilo o concepto más o menos concreto y específico, si había coincidencia en sus observaciones a este respecto, o si simplemente utilizaban estas palabras por su capacidad evocativa y metafórica, aunque sin demasiada precisión. También existía la posibilidad, a mi parecer, de que se tratara de un mero contagio —a modo de homenaje o imitación inconsciente—, pues Cortázar habla en muchas ocasiones, en sus textos y en

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, “Prólogo”, *Cuentos* de Julio Cortázar, p. 9.

entrevistas, de entidades o cualidades porosas. Me dediqué entonces a reunir citas, de textos críticos y de la obra de Cortázar, que incluyeran los términos *porosidad(es)*, *poroso(a, os, as)*, *poro(s)*, *porosamente*. Al empezar a hacer esta colección, advertí que era pertinente tomar en cuenta también las palabras *ósmosis (osmótico)* y *esponja (esponjoso)*, debido a su evidente afinidad conceptual —afinidad teórico-biológica, podríamos decir.<sup>2</sup>

Una vez integrado el corpus (al menos, una de sus versiones preliminares), e incluso antes de revisarlo y estudiarlo detenidamente, supe que el tema de mi investigación —la porosidad *en y para* Cortázar— existía, era relevante y que la insistencia de los críticos respondía a esta importancia. Noté que había concordancia en las apreciaciones de éstos y, sobre todo, que me encontraba ante una idea capital para el pensamiento y la literatura de Julio Cortázar.

Al decretar que la porosidad es una idea capital en Cortázar no me apoyo en que él así lo haya manifestado explícitamente. A pesar de la gran cantidad de entrevistas que concedió, a pesar de la generosidad con la que compartió abierta y minuciosamente su «taller de escritor», en ninguna ocasión desarrolló ni explicó el concepto (su concepto) de porosidad. Nunca hizo una exposición, a modo de ensayo o manifiesto personal, como sí lo hiciera con sus ideas sobre el cuento, la poesía, el surrealismo y el existencialismo, la noción de *figuras*, lo fantástico o el sentimiento de no estar del todo. Es decir, Julio Cortázar no hizo de la porosidad un tema de reflexión ensayística. Sin embargo, como se verá en este trabajo, la

---

<sup>2</sup> Al final de esta tesis, el lector podrá encontrar dicha recopilación de citas.

porosidad se puede sintetizar como una categoría válida, consistente y, como dije antes, relevante en Cortázar: la porosidad es tema y cualidad de su obra.<sup>3</sup>

Empero, tampoco se trata aquí de erigir la porosidad en el concepto rector de todo el trabajo literario de Julio Cortázar. Su obra no se reduce a esta noción ni se explica por ella. No propongo establecer la porosidad como la clave suprema para leer, analizar, entender y apreciar a Cortázar. La importancia que tiene este motivo se debe a su polivalencia conceptual y a que está estrechamente relacionado con una amplia y compleja serie de atributos, temas y valores de la obra cortazariana —ya conocidos por los lectores y los críticos. Pero también alude a posturas y valores que Cortázar defendió y asumió en otros ámbitos, ámbitos extraliterarios, de su vida. En cierta forma, la porosidad (más propiamente, la esponja) funciona como símbolo de todos estos valores, cualidades y motivos —símbolo más descriptivo que propiamente representativo.

Ahora bien, aunque fueron los críticos (encabezados por Jorge Luis Borges y Davi Arrigucci Jr.) quienes despertaron mi interés por este tema, no es de sus estudios e interpretaciones que trata el presente ensayo. Esta aclaración, aunque quizás obvia, resulta fundamental. La crítica me dio la señal, pero el tema lo encontré en Cortázar: la porosidad es un hallazgo, una conquista y una propuesta suya. Por ello, si bien la recopilación de citas críticas y teóricas me fue de suma utilidad, no constituye la herramienta ni la fuente principal de mi investigación y análisis. Es la obra de Julio Cortázar la que justifica y alimenta este trabajo. Pues

---

<sup>3</sup> Cuando en adelante me refiera a la porosidad como una categoría, lo haré indicando precisamente esto, que se trata tanto de un tema como de una cualidad, fondo que es forma y viceversa. Por tanto, no estaré empleando el término “categoría” con el significado específico que tiene para la lógica aristotélica ni para la filosofía kantiana.

si bien es cierto que Cortázar nunca desarrolló unitaria y exhaustivamente sus ideas sobre la porosidad, sí habló de ella con suficiente precisión y frecuencia como para que podamos saber que para él ésta era una noción valiosa. Sus propias palabras no hacen necesario suponer esta importancia ni especular demasiado al respecto.

Como he mencionado, di con el tema de la porosidad en Cortázar de una forma un tanto azarosa: a partir de la curiosidad ante una recurrencia léxica. Lo que no fue una cuestión de suerte, sino de simple causalidad, fue el hecho de que pensar en la porosidad me condujera directamente a pensar en la poética de Julio Cortázar. Es decir, delimitar y desarrollar la categoría de porosidad me planteó la necesidad de explicar ciertos aspectos fundamentales de su poética, principalmente: la voluntad de rebelión y ruptura (las causas y el sentido de esta voluntad); la inconformidad con la tradición y, específicamente, con la noción de géneros literarios; la teoría y la práctica de la creación como búsqueda permanente; el sentimiento de no estar del todo, y la dinámica del *challenge and response*. A través de mi exploración por la porosidad descubrí dos nociones importantes (y peculiares) del pensamiento y la poética de Cortázar: la noción de *intersticio* y la noción de *acceso*. Nuevamente, la consideración de estas ideas amplió el campo de mi investigación y me vi obligado a atender dos movimientos culturales que fueron decisivos para la formación y el ejercicio intelectual de Julio Cortázar: el surrealismo y el existencialismo. Aclaro que no llegué a estos parajes por pura intuición (ni deducción, suposición, o ninguna otra forma de perspicacia personal). Fue el propio Cortázar quien me llevó de la mano por este recorrido. El desarrollo de este ensayo constituye la crónica de cómo se formó ese derrotero.

Por todo lo anterior, el lector podría juzgar que este ensayo trata más del pensamiento de Julio Cortázar que de su literatura o, dicho de otro modo, que se hablará aquí más de su poética que de su poesía. Y el lector estará en lo cierto, siempre y cuando tome en cuenta la siguiente salvedad:

### *Salvedad*

Debemos recordar que nos encontramos ante un autor que reflexionó extensa y profundamente en torno a la literatura —la de otros, la suya y la Literatura en general—. De su faceta y agudeza como crítico literario dan cuenta los muchos textos (reseñas, artículos y ensayos) que Cortázar escribió al inicio de su carrera para revistas argentinas como *Cabalgata*,<sup>4</sup> *Sur*, *Realidad*, *Huella*, *Los Anales de Buenos Aires*, *Buenos Aires Literaria*, y la *Revista de Estudios Clásicos de Mendoza*.<sup>5</sup> A la par, cronológicamente hablando, de estos textos más bien breves, no podemos dejar de mencionar dos ensayos de largo aliento que Cortázar dejó inéditos a su muerte: *Teoría del túnel* (1947) e *Imagen de John Keats* (libro de más de 600 páginas escrito en 1952). Saúl Yurkievich, al ponderar la importancia que tiene *Teoría del túnel* dentro del total de la obra cortazariana, dice: “explicita y justifica la poética que está implícita en su novelística y, [...] por su carácter preliminar, [...] muestra que la práctica del género en Cortázar está antecedida por una minuciosa formación teórica. Gran parte de este bagaje será luego

---

<sup>4</sup> Revista porteña para la que Cortázar escribió, entre 1947 y 1948, 42 reseñas.

<sup>5</sup> La mayoría de estos escritos se hallan en el segundo de los tres volúmenes que la editorial Alfaguara publicó con la *Obra crítica* reunida de Julio Cortázar (y es precisamente por esta obra que tengo conocimiento de ellos). Dicho segundo volumen, editado por Jaime Alazraki, contiene la obra crítica de Cortázar anterior a *Rayuela*.

incorporado a *Rayuela*".<sup>6</sup> Por otro lado, este par de estudios literarios, además de ser una prueba de la erudición y el flamígero ingenio de Cortázar, tienen el valor de rendir testimonio de la imponderable deuda personal de su autor con tres manifestaciones particulares de la modernidad: el romanticismo, el surrealismo y el existencialismo.

Cortázar no dejó de escribir y publicar piezas de índole teórica una vez que se volcó a la escritura de su obra de ficción. Lejos de hacerlas a un lado, incorporó directamente la reflexión y la crítica a la creación. Un primer grado de incorporación explícita se manifiesta en los tres almanaques cortazarianos: *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round* y *Territorios* —los tres con diseño editorial de Julio Silva—. En estos libros, Cortázar incluye varios textos que se encuentran a caballo entre el ensayo y la crónica (géneros ya de suyo basiliscos), muy personales, incluso autobiográficos, en los que examina y expone algunas de sus convicciones más profundas en torno al arte poética. Más que manifiestos, por su intimidad y frescura, son verdaderos credos literarios. Jaime Alazraki llama a estos escritos «los ensayos de madurez» de Julio Cortázar, destacando el carácter abierto y lúdico de estos ensayos, en los que priva la voluntad de diálogo sobre el tono académico —tono aún presente y a veces incluso prevaleciente en los primeros estudios y reseñas—. Textos como “Del sentimiento de no estar del todo”, “Del sentimiento de lo fantástico”, “Morelliana, siempre”, “Casilla del camaleón” (en *La vuelta al día en ochenta mundos*), “Del cuento breve y sus alrededores”, “Estado de las baterías”, “La muñeca rota” y “Cristal con una rosa

---

<sup>6</sup> Saúl Yurkievich, Nota de presentación general a *Obra crítica / I* de Julio Cortázar, p. 8.

dentro” (en *Último round*) son imprescindibles para entender plenamente la concepción que de la literatura, y el arte en general, tenía Cortázar.

La mayor fusión de teoría y praxis que llevó a cabo el argentino tuvo lugar en su propia obra tradicionalmente asumida como literaria (cuentos, novelas y poemas). En toda ella, en mayor o menor medida, existe una actitud crítica del lenguaje hacia sí mismo: el lenguaje se examina y se evalúa en el curso mismo de su labor develadora y creadora de mundo. Pero esta actitud crítica va mucho más allá de una simple exigencia de precisión o de adecuación al tema; la reflexión del lenguaje sobre sí mismo implica una revisión de sus propias posibilidades, de sus alcances, incluso de su validez y autenticidad. El lenguaje sospecha de sí mismo, y lo que sospecha no es sólo su posible insuficiencia, sino su probable complicidad con una traición más grave: la traición de la Gran Costumbre, la traición que ha hecho del hombre algo menos que un hombre. Porque se sabe acomodaticio, el lenguaje duda de sí mismo.

Si bien la desconfianza del (y en el) lenguaje constituye uno de los rasgos distintivos más valiosos de toda la literatura de Julio Cortázar, no puede negarse que la obra en la que esta autoconciencia crítica juega un papel más relevante es *Rayuela*. Por su vocación autohermenéutica, por su capacidad para explicarse y refutarse, *Rayuela* puede definirse como novela autófaga y, simultáneamente, novela-manual de lectura de sí misma. Mediante esa peculiar operación de aritmética literaria que es multiplicación y división a la vez, el autor se reparte en diversas voces para comentar su obra dentro de la obra misma: delinea su proyecto, devela sus estrategias, delata sus recursos, plantea alternativas, se adscribe o se desmarca de otras propuestas narrativas, reniega de las

herramientas literarias tradicionales, se ejemplifica, se contradice, se muerde la cola. Fuera de su novela rizoma (es decir, nunca fuera del todo), Cortázar regresa a este tema y nos dice, con toda claridad: “Se reprocha a mis novelas —ese juego al borde del balcón, ese fósforo al lado de la botella de nafta, ese revólver cargado en la mesa de luz— una búsqueda intelectual de la novela misma, que sería así como un continuo comentario de la acción y muchas veces la acción de un comentario”.<sup>7</sup>

Si, de acuerdo con Roman Jakobson, “lo «poético» consiste ante todo en colocar al lenguaje en una especie de incómoda relación consigo mismo”,<sup>8</sup> podemos decir que Cortázar hace, en *Rayuela*, literatura al cuadrado, al ejecutar una doble incomodidad: su novela es el ejercicio de poner lo poético, lo literario (y de paso, claro, también al lector), en una relación incómoda consigo mismo. Dicho de otro modo, *Rayuela* es una puesta en juego de la propia literatura, y Cortázar, como buen jugador, sabe que todo *poner en juego* implica siempre el riesgo de *poner en jaque*.

Ahora bien, toda esta acción reflexiva (en un sentido tanto cognitivo como gramatical) de la novela sobre sí misma podría hacernos pensar en una obra autista y soberbia, encerrada en sí misma, que pretende anular al lector al prescindir de él para interpretarse y comprenderse. Sin embargo, éste no es, en absoluto, el caso de *Rayuela*. El personaje que más importa a Cortázar, al igual que a Morelli, es el lector, y lo que quiere de éste no es su aprobación o admiración, sino su complicidad. Para ello, no va a ofrecerle una literatura

---

<sup>7</sup> Julio Cortázar, “Del sentimiento de no estar del todo”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo I, p. 33.

<sup>8</sup> Glosado en: Terry Eagleton, *Introducción a la teoría literaria*, p. 122.

sustentada en meras anécdotas entrañables y tramas cautivadoras. Por el contrario, la lectura de *Rayuela* se asemeja con frecuencia a una prueba de esfuerzo: Cortázar da pistas falsas al lector, lo tropieza con digresiones heterogéneas y anticlimáticas, lo desalienta y, cuando está a punto de perderlo para siempre, vuelve a ganarlo “al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos”.<sup>9</sup> Los hábitos autoexegéticos de la novela mandala de Cortázar no excluyen al lector, lo (compro)meten; y el ámbito en el cual es inserto no es únicamente el universo de ficción, sino el universo mismo, la realidad. No es literatura de evasión, sino de inmersión. A este respecto, Davi Arrigucci Jr. señala con toda puntualidad: “[en *Rayuela*] Se desnudan, por otro lado, procedimientos técnicos por alusión directa en el propio texto de ficción, provocando el efecto de extrañamiento que rompe la ilusión realista y desenmascara el laboratorio literario, invitando al lector a participar en el juego de la ficción, a pasar de mero *consumidor* pasivo a *consumador* activo del texto”.<sup>10</sup> De este modo, el ciclo de teoría a praxis y de praxis a teoría se completa fuera de las pastas del libro integrando al lector.

\* \* \*

Esta salvedad era necesaria para explicar (y justificar) en qué medida el presente ensayo puede tratar más del pensamiento literario que de la creación literaria de Julio Cortázar, sin ser un trabajo descarnado y estéril —esto es, en la medida en que, en el caso de nuestro autor, uno jamás excluye al otro—. Así pues, el lector

---

<sup>9</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, capítulo 79, p. 325.

<sup>10</sup> Davi Arrigucci Jr., *El alacrán atrapado*, pp. 29-30.

no encontrará en estas páginas un análisis particular y pormenorizado de ninguna obra literaria de Julio Cortázar; lo que sí encontrará es una revisión de su poética, con la noción de *porosidad* como hilo conductor. Para ello, realizaremos un recorrido por las obras de Cortázar que contienen una clara exposición de su poética: *Teoría del túnel*, los ensayos reunidos en *Obra crítica*, varios textos de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*, y, por supuesto, *Rayuela*.

Una última aclaración antes de entrar propiamente en materia: cuando se habla de la *porosidad* se está hablando de una abstracción, de un atributo elevado a la condición de sustantivo. La *porosidad* es la cualidad de *lo poroso*, es decir, accidente y no esencia. Pero entonces habría que preguntarse de qué es atributo lo poroso, qué puede ser calificado con este peculiar adjetivo en la obra y el pensamiento de Julio Cortázar. A esta cuestión debemos contestar de la siguiente manera: en y para Cortázar lo poroso es (o puede ser) la obra, el autor y el mundo. Este ensayo aborda principalmente la porosidad como una propiedad inherente al poeta y como una condición posible (y deseable) del mundo.

Puesto que de ello se hablará con mayor amplitud y detalle más adelante, basta decir por ahora que para Cortázar el poeta es un ser poroso en tanto que, “sediento de ser, [...] no cesa de tenderse hacia la realidad buscando con el arpón infatigable del poema una realidad cada vez mejor ahondada más real”.<sup>11</sup> El poeta, detector de intervalos fulgurantes, renuncia a defenderse, vive en una receptividad extrema que es anhelo perpetuo de participación en lo otro.

Por su parte, la porosidad del mundo tiene que ver con la «visión de mundo» de nuestro autor, es decir, con lo que podemos llamar, sin grandilocuencia de por

---

<sup>11</sup> Julio Cortázar, “Casilla del camaleón”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo II, p. 190.

medio, «la ideología de Julio Cortázar»: su denuncia a una realidad estandarizada, anquilosada y conformista, que resulta insuficiente e indigna al estar regida por un *establishment*, como él mismo lo llama, “que está haciendo de Adán, cibernética y minuciosamente, lo que delata su nombre apenas se lo lee al revés: nada”.<sup>12</sup> La porosidad alude al deseo de crear y habitar una mejor realidad, más dispuesta a suscitar el contacto entre las cosas y las personas, una realidad que sea invención permanente, en pocas palabras, una realidad más real, más digna de ese nombre. Y Cortázar nos dice que ese mundo poroso y abierto es posible, de hecho, existe: “la Realidad está en nosotros mismos siempre que hayamos querido buscarla”<sup>13</sup> y generarla.

Sobre la porosidad como posible atributo de la obra literaria no se hablará directa ni explícitamente en esta tesis, por lo que me parece pertinente hacer la siguiente advertencia a modo de sugerencia para un futuro análisis. En el caso de una obra porosa, debemos distinguir entre dos posibilidades: la porosidad del texto y la porosidad del universo de ficción. Esta distinción no equivale a la tradicional concepción binaria que separa fondo y forma. No, al analizar la porosidad de un texto de Julio Cortázar (*Rayuela*, paradigmáticamente) se deben considerar tanto elementos propiamente formales como elementos del contenido. Por el lado de lo formal, se atiende a aspectos como la espacialización de la estructura, la heterogeneidad y fragmentariedad de la composición y la escritura a base de *takes*, es decir, la escritura que quiere imitar la capacidad de invención y la libertad de improvisación del jazz. Todas estas estrategias tienen, entre otros, el propósito

---

<sup>12</sup> Julio Cortázar, “Del sentimiento de no estar del todo”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo I, p. 42.

<sup>13</sup> Julio Cortázar, “Traslado”, *Territorios*, p. 104.

de romper la ilusión ficcional y la suspensión de la incredulidad del lector, obligándolo a asumir una actitud crítica, a la vez que más libre y comprometida, con el texto. En cuanto al contenido (la información fraguada en anécdota y filosofía), la porosidad se manifiesta como indeterminación —es decir, como zonas o puntos de indeterminación— y más específicamente, como la función activa de dicha indeterminación.

El concepto de «punto de indeterminación» fue propuesto por el teórico polaco Roman Ingarden (1893–1970) en su libro *La obra de arte literaria*, escrito alrededor de 1926 y publicado por primera vez en alemán en 1931.<sup>14</sup> Para este autor, la obra de arte literaria es una *formación puramente intencional*, una estructura esquemática que tiene cuatro capas heterogéneas: la de los sonidos, la de las unidades de significado, la de las perspectivas esquematizadas y la de las objetividades representadas. Algunas de estas capas, en especial la de las perspectivas y la de las objetividades, contienen *puntos de indeterminación*, los cuales son aspectos o detalles de un objeto representado del que, “con base en el texto, no se puede saber con exactitud cómo está determinado el objeto correspondiente”.<sup>15</sup>

Para dar una muestra elemental de cómo son y cómo funcionan los puntos de indeterminación, nos sirve cualquiera de los modelos de ficha del Club de la Serpiente (y, en realidad, cualquier descripción de cualquier personaje de

---

<sup>14</sup> Publicado en español por Taurus y la Universidad Iberoamericana. El título en alemán de esta obra es *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Roman Ingarden continuó desarrollando su fenomenología literaria en una obra posterior: *La comprensión de la obra de arte literaria* (publicado en español por la misma Universidad Iberoamericana; título en alemán: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, 1968). Un excelente resumen de la tesis contenida en estos libros lo constituye el ensayo “Concretización y reconstrucción”, del mismo Ingarden, recopilado por Dietrich Rall en *En busca del texto* (UNAM, 1993).

<sup>15</sup> Roman Ingarden, “Concretización y reconstrucción”, *En busca del texto*, p. 33.

cualquier narración). El autor puede ofrecernos diversos datos sobre la vida, la personalidad e, incluso, la apariencia de un personaje, pero, por ejemplo, puede omitir el color de sus ojos. En tanto personaje que responde a un modelo real de ser humano, supondremos que tiene ojos y atribuiremos a éstos, de forma más o menos consciente, una determinación cromática. Ese color no asignado explícitamente por el autor es un punto de indeterminación; el posible color que nosotros imaginemos constituye una concretización, es decir, una eliminación de indeterminación y formará parte del proceso de reconstrucción que hagamos de toda la obra al momento de leerla.

Apenas se plantea esta cuestión, cae uno en la cuenta de la inconmensurable cantidad de puntos de indeterminación que tiene cualquier obra literaria. El autor representa objetividades (personajes, cosas, espacios, etc.) dando nombres (expresiones nominales) y atributos, pero, por muy minuciosas y peculiares que sean sus descripciones, siempre dejará fuera una infinidad de datos potenciales. Es materialmente imposible presentar verbalmente un objeto, tan sólo uno, en su absoluta completitud, es decir, consignando todas las características que de él se puedan referir. Al leer, reconstruimos sin demasiada atención ni conciencia de las lagunas de información que vamos llenando: a veces llenamos siguiendo las sugerencias del autor o el espíritu de la obra, a veces, completamos caprichosamente, pero siempre dejamos océanos de indeterminación.

El valor de la propuesta de Ingarden del concepto de *punto de indeterminación*<sup>16</sup> no radica en su excepcionalidad dentro de la obra sino, precisamente, en que nos hace conscientes de que, en una narración, se calla

---

<sup>16</sup> Sí, hay cinco complementos adnominales encadenados en esta frase nominal, lo siento.

mucho más de lo que se dice y que al leer vamos rellenando parcialmente los innumerables vacíos que deja el texto. Fuera del universo meramente textual, la noción de zonas de indeterminación nos recuerda que el vacío existe, que no sabemos casi nada (de nada), que ocurren cosas en las rendijas y detrás de los cuadros, que la realidad no es una caja de plástico con cubitos dentro, que hay un lado oscuro de la luna, que “desde los agujeros se va tejiendo la red”.<sup>17</sup> Ahora bien, si toda obra literaria contiene ilimitados puntos de indeterminación, ¿en qué es diferente, a este respecto, la obra de Cortázar?, ¿por qué traer a colación la estética fenomenológica de Ingarden en este ensayo sobre la porosa poética de un escritor en particular? *Rayuela* es una novela porosa no por contener más puntos de indeterminación que el promedio de las narraciones (si tal cosa existiera), sino por la voluntad del autor de sembrar la indeterminación y el consecuente papel activo que ésta juega dentro del total de la obra. ¿Y cómo sabemos que para Cortázar la indeterminación es importante? Porque, como siempre, nos lo dice abiertamente, casi cínicamente:

En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleácticamente recortados. [...] Por eso no tenía nada de extraño que él hablara de sus personajes en la forma más espasmódica imaginable; dar coherencia a la serie de fotos para que pasaran a ser cine (como le hubiera gustado tan enormemente al lector que él llamaba el lector-hembra) significaba *rellenar* con literatura, presunciones, hipótesis e invenciones los *hiatos entre* una y otra foto. [...] Morelli pensaba que la vivencia de esas fotos, que procuraba presentar con toda la acuidad posible, debía poner al lector en condiciones de aventurarse, de *participar* casi en el destino de sus personajes. Lo que él iba sabiendo de ellos por vía imaginativa, se *concretaba* inmediatamente en acción, sin ningún artificio destinado a

---

<sup>17</sup> Julio Cortázar, “Morelliana, siempre”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo II, p. 182.

integrarlo en lo ya escrito o por escribir. Los *puentes entre* una y otra instancia de esas vidas tan vagas y *poco caracterizadas*, debería presumirlos o inventarlos el lector, desde la manera de peinarse, si Morelli no lo mencionaba, hasta las razones de una conducta o una inconducta, si parecía insólita o excéntrica.<sup>18</sup>

Y, completa, la *Morelliana* del capítulo 115:

Basándose en una serie de notas sueltas, muchas veces contradictorias, el Club dedujo que Morelli veía en la narrativa contemporánea un avance hacia la mal llamada abstracción. «La música pierde melodía, la pintura pierde anécdota, la novela pierde descripción.» Wong, maestro en *collages* dialécticos, sumaba aquí este pasaje: «La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes. Con lo cual éstos dejan de ser personajes para volverse personas. Hay como una extrapolación mediante la cual ellos saltan hacia nosotros, o nosotros hacia ellos. El K. de Kafka se llama como su lector, o al revés.» Y a esto debía agregarse una nota bastante confusa, donde Morelli tramaba un episodio en el que *dejaría en blanco el nombre de los personajes*, para que en cada caso esa supuesta abstracción se resolviera obligadamente en una atribución hipotética.<sup>19</sup>

Pero más allá de la formulación teórica, ¿qué ocurre en la práctica? En la ésta, entre muchas otras cosas, Cortázar nos entrega una novela que hay que armar como si fuera un mecano, una novela que obliga al lector a tender puentes, a realizar osadas concretizaciones entre capítulos que se hallan desperdigados entre las pastas de algo que se parece a un libro, como islas en un mar de indeterminación: *hic sunt dracones*.

No ignoramos que una obra porosa, entendida en este sentido —una obra plurívoca y llena de zonas deliberadas de indeterminación—, corresponde al modelo de *obra abierta* que definió Umberto Eco. En el libro homónimo de este

---

<sup>18</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, capítulo 109, p. 386. (Los subrayados son míos y los hice para remarcar la escandalosa afinidad entre las ideas de Cortázar-Morelli y la teoría de Roman Ingarden.)

<sup>19</sup> *Ibíd.*, capítulo 115, p. 395.

concepto, Eco explica la tendencia del arte moderno a producir piezas desligadas de toda preceptiva tradicional, piezas ambiguas, polisémicas e inacabadas, en tanto que deben ser completadas por el receptor. Una obra abierta es *llevada a término* por el intérprete en el momento mismo en que la disfruta estéticamente. El aspecto fundamental de la noción de obra abierta radica en la tendencia de las composiciones artísticas de esta especie “a promover en el intérprete «actos de libertad consciente», a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables”.<sup>20</sup> Ingarden insistía en la importancia de distinguir la obra de arte literaria de sus múltiples posibles concretizaciones; si bien la obra sólo existe en cada concretización, una no equivale a la otra (precisamente porque una nunca es sólo una). Por su parte, Eco señala de forma equivalente que la obra abierta aspira a que

cada ejecución de [sí misma] no coincida nunca con una definición última de ella; cada ejecución la explica, pero no la agota; cada ejecución realiza la obra, pero todas son complementarias entre sí; cada ejecución, por último, nos da la obra de un modo completo y satisfactorio, pero al mismo tiempo nos la da incompleta, puesto que nos da en conjunto todos los demás resultados en los que la obra podía identificarse.<sup>21</sup>

En la misma medida en que toda obra de arte literaria está insalvablemente plagada de puntos de indeterminación, toda obra de arte, de cualquier época y lugar, entraña un cierto grado de apertura. Pero una cosa es la apertura inherente a la recepción, a la reconstrucción de la obra en cada experiencia estética, y otra muy diferente es la apertura intencionada que el autor integra a la estructura (como sistema de relaciones entre los diversos niveles o estratos) y la forma

---

<sup>20</sup> Umberto Eco, *Obra abierta*, pp. 74-75.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 91.

(como todo orgánico y unitario) de su obra. Las obras abiertas son aquéllas cuyas formas constituyen campos volitivos de posibilidades<sup>22</sup> que esperan al lector o al intérprete. Pero todo tiene sus límites, y la apertura en el arte no es la excepción. La ambigüedad, si es excesiva y arbitraria, deja de ser fuente de sentido y se convierte en mero canturreo psicótico; la apertura total es sonido blanco, o sea, ruido, y el ruido ya no es capaz de transmitir información. Umberto Eco lo advierte puntualmente: “una *obra* es *abierto* mientras es obra; más allá de este límite se tiene la apertura como *ruido*”.<sup>23</sup> Por ello es importante hacer hincapié en que una obra abierta no es una obra sin sentido, sólo que “este sentido tiene la riqueza del cosmos y, ambiciosamente, el autor quiere que ello implique la totalidad del espacio y el tiempo; de los espacios y los tiempos posibles”.<sup>24</sup>

Y, nuevamente, Cortázar tiene algo que decirnos a este preciso respecto. Primero, Morelli piensa: “Como todas las criaturas de elección de Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, *buscar también aquí la apertura* y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones”.<sup>25</sup> Y en otra parte de la red-*Rayuela* se lee:

Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total. [...] parecía buscar una cristalización que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la *comprensión ubicua y total* de sus razones de ser, fueran éstas el desorden mismo, la inanidad o la gratuidad. Una cristalización en la

---

<sup>22</sup> Dice Umberto Eco: “Informal quiere decir negación de las formas clásicas de dirección unívoca, no abandono de la forma como condición base de la comunicación. El ejemplo de lo Informal, como de toda obra abierta, nos llevará, pues, no a decretar la muerte de la forma, sino a una noción más articulada del concepto de forma, *la forma como campo de posibilidades*” (*Obra abierta*, p. 218).

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 216.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 82.

<sup>25</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, capítulo 79, p. 325. Las cursivas son mías.

que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma...<sup>26</sup>

La expresión *obra porosa* que aquí he propuesto remarca esa condición de la obra abierta de la que venimos hablando: a pesar de su apertura, la obra de arte persigue cierta unidad y, sobre todo, se articula en torno a cierta intención comunicativa. Aun cuando el artista quiera potenciar la ambigüedad y la polivalencia de su mensaje, no renuncia, justamente, a la comunicación de ese mensaje. La apertura de la obra abierta no es la apertura absoluta de la nada ni la indeterminación total del ruido. La expresión *obra porosa*, si se relaciona con la imagen de la esponja, quizás ayude a entender mejor esta confluencia de apertura y cohesión, de indeterminación y sentido en la obra, pues ésta no deja de (querer) ser una unidad a pesar de la multiplicidad de sus significados.

Por último, haré un breve comentario sobre la porosidad como una propiedad del universo de ficción de Cortázar. Es precisamente este tipo de porosidad al que alude Jorge Luis Borges en la cita con la que iniciamos esta introducción: “Es un mundo *poroso*, en el que se entretajan los seres; la conciencia de un hombre puede entrar en la de un animal o la de un animal en un hombre. También se juega con la materia de la que estamos hechos, el tiempo. En algunos relatos fluyen y se confunden dos series temporales”.<sup>27</sup> Cuando hablo del universo de ficción de Julio Cortázar, me refiero principalmente, como Borges, a sus cuentos fantásticos. En éstos la porosidad proviene de la inestabilidad y la indeterminación de las esencias y las identidades, y de la obediencia de los acontecimientos a un

---

<sup>26</sup> *Ibíd.*, capítulo 109, pp. 386-387. Las cursivas son mías.

<sup>27</sup> Jorge Luis Borges, “Prólogo”.

orden secreto e implacable que no es el de la causalidad lógica ni física ni psicológica. Estamos en un ámbito en el que la porosidad es condición de posibilidad de transferencia, traslado y contacto.

Sin duda, quien mejor ha explorado y explicado la porosidad del universo de ficción de Julio Cortázar es el crítico brasileño Davi Arrigucci Jr. En su magnífico libro sobre la poética de la destrucción de Julio Cortázar, *El alacrán atrapado*, dice:

Hasta el lector más desprevenido notará la abundancia de *puentes, puertas, galerías* y toda suerte de *pasajes* que confieren una *porosidad* característica al espacio en la ficción de Cortázar. Ese espacio poroso corrobora, simbólicamente, la función intercesora de los motivos recurrentes [el jazz, el juego, el amor]. [...] En un mundo mágico, traspasado por vasos comunicantes en que los elementos más heterogéneos pueden, de repente, entrar en contacto, en insólitos *encuentros a deshora*, esos motivos indican la posibilidad de pasaje y encuentro; se transforman en instrumento de la búsqueda, esperanza de alumbramiento.<sup>28</sup>

Esa abundancia de puentes, puertas y galerías nos remite al sentido más plástico y material de nuestro concepto rector: lo poroso es, literalmente, lo agujereado. El universo de ficción de los cuentos de Cortázar se presenta como un campo minado, cada relato es un fragmento de la realidad esponja, del *caosmos* queso gruyer. A los puentes y las puertas, podemos agregar otros motivos recurrentes bien conocidos por el lector: los dobles, los paralelismos (el lado de allá y el lado de acá), la simultaneidad de temporalidades distintas; todos ellos confieren porosidad y a la vez contribuyen a conseguir el efecto de extrañamiento tan importante para Cortázar. Pero debemos recordar que este efecto no cumple con un objetivo meramente estético ni es un fin en sí mismo. No,

---

<sup>28</sup> Davi Arrigucci Jr., *El alacrán atrapado*, pp. 44-45.

nuestro autor busca suscitar extrañamientos en el lector como estrategia para ganar su participación, es decir, para generar contacto. El cuento, esfera narrativa llena de poros conectores, se convierte él mismo en vaso comunicante: “el cuento tiene que nacer puente, tiene que nacer pasaje, tiene que dar el salto que proyecte la significación inicial, descubierta por el autor, a ese extremo más pasivo y menos vigilante y muchas veces hasta indiferente que llamamos lector”.<sup>29</sup> A propósito de un relato en particular, *Continuidad de los parques*, Arrigucci señala (y el ejemplo es representativo del espíritu poroso de la cuentística de Julio Cortázar):

Así, la *puerta* (como los *puentes*, las *galerías* y otros *pasajes* del universo cortazariano) no sólo establece el contacto, desorientador en sí mismo, entre los dos planos de la ficción (el del personaje-lector y el de la trama que lee), sino que también la abre, irónicamente, hacia el mundo exterior del lector del cuento. Esa *porosidad*, construida con ironía, dejará caer sobre nosotros un efecto de extrañeza tan grande como grande sea nuestra identificación con la situación de la lectura retratada al inicio del cuento.<sup>30</sup>

Queda claro que para Julio Cortázar la porosidad —como indeterminación, como abundancia de huecos— no es signo de precariedad ontológica sino posibilidad y anhelo de participación en lo otro; es voluntad de contacto, no de aislamiento. De esta propiedad conectiva del vacío, es claro ejemplo el túnel: el agujero hecho puente —no por nada el argentino llamó a su largo ensayo de 1947 *Teoría del túnel*—. Con esta imagen concluyo esta introducción y, sin más, entro propiamente en materia.

---

<sup>29</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, *Obra crítica* /2, p. 377.

<sup>30</sup> Davi Arrigucci Jr., *op. cit.*, pp. 243-244.

## ***Pero la porosidad, esa palabra...***

En el texto que sirve de prólogo y obertura a *La vuelta al día en ochenta mundos*,

Cortázar dice:

Sucede además que por el jazz salgo siempre a lo abierto, me libro del cangrejo de lo idéntico para *ganar esponja y simultaneidad porosa...*

[...]

Todo lo que sigue participa lo más posible (no siempre se puede abandonar un cangrejo cotidiano de cincuenta años) de *esa respiración de la esponja* en la que continuamente entran y salen peces de recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados y materias que la seriedad, esa señora demasiado escuchada, consideraría inconciliables.<sup>1</sup>

En “La tos de una señora alemana”:<sup>2</sup>

Sin la menor importancia, sin la más pequeña significación, esa tos se repitió multiplicada por infinitos altavoces para recaer instantáneamente en la nada; pero alguien que acaso nació para medir cosas así con más fuerza que las grandes y duraderas cosas, oyó esa tos y algo supo en él que lo maravilloso no había muerto, que bastaba vivir *porosamente abierto* a todo lo que habita y alienta entre lo concreto y lo definible para resbalar a otro lado, donde de pronto, en la enorme masa catedralicia de un concierto beethoveniano, la breve tos de una señora alemana era un puente y un signo y una llamada.

Y en *Rayuela* puede leerse:

Maltratada de absoluto durante esa noche, abierta a una *porosidad* de espacio que late y se expande, sus primeras palabras de este lado tenían que azotarla como látigos... [Sobre la Maga.]<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar, “Así se empieza”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo I, p. 7.

<sup>2</sup> Texto que Julio Cortázar grabó personalmente en cinta abierta y que apareciera publicado en *Clarín* en junio de 1979, pero que no se incluye en ninguno de sus libros. No se trata de un relato de ficción; es más bien una crónica en la que Cortázar habla directamente, sin la excusa de ningún personaje o narrador.

<sup>3</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, capítulo 5, p. 32.

Más bien así, más bien desparramado y receptivo, *esponjoso* como todo era esponjoso apenas se lo miraba mucho y con los verdaderos ojos. [Delibera Horacio.]<sup>4</sup>

Esta breve selección de citas nos permite entrever hacia adónde apunta Cortázar cuando habla de esponjas y porosidades, a qué alude, qué implica, qué significa con estas palabras. De inmediato se destacan, por oposición, algunos de los nódulos conceptuales que articulan la porosidad cortazariana: ésta se presenta como contraria a lo rígido y lo cerrado, a la seriedad autoritaria, a “lo concreto y lo definible”, a la rutina como encubridora de un engaño aceptado. Así, de acuerdo con estas notas, puede advertirse que la porosidad es una categoría altamente valorativa, es decir, que corresponde a una postura de Cortázar, o, más específicamente, a una *toma de postura*. Ésta es una de las condiciones fundamentales de nuestro tema: cuando Cortázar utiliza el adjetivo *poroso* para calificar algún hecho, alguna situación o a alguna persona, no está limitándose a hacer una descripción de tono poético, a hacer una singular observación; no, cuando apela a la porosidad, Cortázar siempre establece un juicio —abierto o veladamente—, decreta una crítica o una apología, celebra o censura, se adhiere o se desmarca de una visión del mundo. Siempre que Cortázar recurre a la porosidad está apuntando hacia su ideal artístico y humano —ámbitos que, por otro lado, no son aislados ni distinguibles para Cortázar.

A ningún lector de Julio Cortázar le sería difícil aceptar, en líneas generales, los siguientes como valores esenciales de su literatura: el afán de renovación y apertura, la renuncia a toda comodidad y a todo conformismo, un hondo compromiso con el juego y el humor, la búsqueda permanente, la fascinación por

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, capítulo 18, p. 72.

lo insólito, el acatamiento de lo irracional, la necesidad de suscitar el extrañamiento del lector, y, a partir de ahí, de ganar su complicidad y participación. La porosidad, como iremos probando, está relacionada con estos motivos y cualidades, los implica, los entreteje, está compuesta por ellos. Pero, ¿por qué la porosidad? ¿Por qué hemos identificado precisamente esta propiedad como coagulante, catalizador y detonante de todos estos valores de la obra de Cortázar? Para responder a estas preguntas es necesario que nos remitamos a la cosa misma, es decir, a la porosidad en su dimensión física: es necesario que vayamos a la esponja.

### **Modelo de porosidad: la esponja**

Las esponjas —esos animales que parecen tan poco convencidos de serlo— son los seres porosos por antonomasia. Su cuerpo está lleno de huecos y agujeros,<sup>1</sup> es decir, su cuerpo está *lleno de vacíos*. De acuerdo con la biología moderna, “las esponjas parecen haber tenido un origen distinto del resto del reino animal y haber transitado por una ruta evolutiva solitaria. Por esta razón, se las suele colocar en un subreino propio, el de los *Parazoos* («al lado de los animales»”).<sup>2</sup> Las esponjas son organismos sésiles (fijos al sustrato); tienen una apariencia de piedra viva; no poseen verdaderos tejidos, pues sus células guardan cierto grado de independencia entre sí; se alimentan haciendo pasar el agua a través de sus poros y creando torbellinos de succión, y pueden reproducirse sexual o asexualmente.

No es ocioso hacer este bosquejo anatómico y etológico de las esponjas. Vaya, si bien Cortázar, cuando habló de esponjas, de espacios porosos y de poderes osmóticos, nunca lo hizo con un alto grado de tecnicismo biológico, recurrió a estas expresiones obligado precisamente por su carga semántica orgánica. Pero vayamos al grano —al poro— de una vez por todas: ¿qué es lo que atrae a Cortázar de las esponjas, qué es aquello que lo lleva a tomarlas como símbolo y modelo? Su porosidad justamente, es decir, su “estar llenas de huecos y agujeros”, su naturaleza indefinida e indeterminada, su no estar sitiadas en su

---

<sup>1</sup> Esta peculiar construcción, que oscila entre lo poético y lo defectivo, está tomada literalmente del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia, que en la entrada “esponja” dice: ‘Esqueleto de ciertos Espongiarios, formado por fibras córneas entrecruzadas en todas direcciones, y cuyo conjunto constituye una masa elástica *llena de huecos y agujeros*...’

<sup>2</sup> Helena Curtis y N. Sue Barnes, *Biología*, p. 847.

epidermis, su estado de permanente apertura, de permanente disposición al contacto. Un cuerpo poroso es un cuerpo receptivo y absorbente, predispuesto a dejar entrar y alojar otras sustancias, otras *esencias*, incluso otros cuerpos dentro de sí; pero también es un cuerpo propenso a dejar salir, a secretar y ceder. Porque entraña apertura e indeterminación, Cortázar ve la porosidad como condición de posibilidad. Pues un ser poroso es aquél que está definido tanto por lo que está como por lo que no está; es lo sustantiva y físicamente presente, pero también es lo ausente, lo que falta, también es sus huecos y sus hiatos. Y esas cápsulas de vacío que son los poros siempre pueden ser ocupadas por algo distinto y, en esa medida, el ser poroso —la esponja o el poeta— puede participar de otra esencia y ser algo distinto.

Para Julio Cortázar la porosidad de la esponja representa apertura e indeterminación; permeabilidad y receptividad, pero esta receptividad no corresponde a una actitud o a un estado pasivo; no, la porosidad cortazariana es receptividad activa, agente, incluso crítica, es estímulo y respuesta, la dinámica del *challenge and response*. Y receptividad activa no es otra cosa que búsqueda y deseo de participación (con lo otro, con el otro). Porosidad es tránsito, pasaje y acceso. Porosidad es tacto y contacto osmótico con todo lo circundante. Es lateralidad y paralaje; extrañeza, excepcionalidad y excentración; es ambigüedad, hibridismo y heterogeneidad; es la textura del sentimiento de no estar del todo. Porosidad es multiplicidad, diversidad, pluralidad, polisemia, polivalencia y simultaneidad. Es una no renuncia a nada, excepto a lo que constituye una forma de rechazo y renuncia: las barreras, los límites claros y bien definidos, los caparzones, las categorías y las clasificaciones; es antisistematicidad y

antisolemnidad. Porosidad es razón poética, razón fantástica y razón orgánica. Porosidad es un *cogito* que es como respirar, entrar y dejar entrar, neuma y no logos.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> En *Rayuela*, capítulo 93, p. 351: “Entonces un *cogito* que sea como respirar París, entrar en él dejándolo entrar, neuma y no logos.”

### **Otro bestiario: cangrejos, coleópteros, camaleones y esponjas**

Dadas estas notas, no es difícil ver en las figuras del cangrejo y el coleóptero el contrario simbólico de la esponja porosa. El caparazón de estos seres (indudable e irrevocablemente animales) los protege y los cancela del exterior, al menos de todo contacto con el exterior que no esté estrictamente reglamentado y que no sea absolutamente pragmático. También por su caparazón, se hallan férreamente instalados en su identidad, en su mismidad, en la indisoluble claridad de sus fronteras. En las citas que enlistamos anteriormente ya aparece el cangrejo como el tótem opuesto a la simultaneidad porosa de la esponja —tótem burócrata, pequeñoburgués, sin magia ni misterio alguno—: “Sucede además que por el jazz salgo siempre a lo abierto, me libro del cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa”. En otro texto de *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar apunta:

Pasa que el artista también tiene ideas pero es raro que las tenga sistemáticamente, que se haya coleopterizado al punto de eliminar la contradicción como lo hacen los coleópteros filósofos o políticos a cambio de perder o ignorar todo lo que nace más allá de sus alas quitinosas, de sus patitas rígidas y contadas y precisas. “Nietzsche, que era un cronopio como pocos, dijo que sólo los imbéciles no se contradicen tres veces al día.”<sup>1</sup>

El coleóptero y el cangrejo representan (simbólicamente, como ya dijimos, pues lo importante aquí son sus correlatos humanos) “el callo, la esclerosis, la definición”;<sup>2</sup> la venerable seriedad, la Realidad-Normalidad-Corrección, la perfecta conformidad entre la circunstancia y lo circunstanciado, las simplificaciones

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar, “Casilla del camaleón”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo II, p. 186.

<sup>2</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, capítulo 3, p. 24.

lógicas, ideológicas y morales. El coleóptero y el cangrejo son hijos —es decir consumidores y productos, clientes y asalariados— de la Gran Costumbre, de “la tentación ilustre de clasificar”,<sup>3</sup> de la tendencia a la consecución de fines útiles, del pensamiento sistemático, del mundo institucionalizado, del *establishment*. El coleóptero quitinoso se siente muy a gusto en la casilla que le ha sido dado ocupar; se tiene muy claro a sí mismo y sabe cuáles son las funciones y las normas con las que debe cumplir; para él, el mundo es un lugar seguro porque está elegantemente acolchonado por certidumbres, convicciones, principios y verdades monocráticas (que hacen juego y combinan todas divinamente bien entre sí). A ningún coleóptero le resulta incómodo ni penoso proferir un tajante «se lo digo yo», lo hace sin que la menor sombra de duda se alce sobre lo dicho ni, mucho menos, sobre el yo que lo respalda.

La oposición *coleóptero* vs. *esponja* es clara. Sin embargo, mientras Cortázar tiende a personificar directamente (o, mejor dicho, a personalizar) a los coleópteros (“burócratas del espíritu”, “el comisario”, “los coleópteros filósofos o políticos”), no hace lo mismo con las esponjas. Es decir, no atribuye directamente el nombre o el título de *Esponja* a ninguna persona o grupo de personas. En la tipología cortazariana (altamente axiológica, como podemos notar) a los coleópteros y los cangrejos se oponen más específicamente —a nivel de criaturas— los camaleones, los cronopios, claro está, y los poetas. El texto “Casilla del camaleón” constituye el testimonio principal de este antagonismo: 1) “el poeta rehúsa el coleóptero”;<sup>4</sup> 2) “entonces sucede este hecho grave y maravilloso que

---

<sup>3</sup> Julio Cortázar, “Teoría del túnel”, *Obra crítica /1*, p. 116.

<sup>4</sup> Julio Cortázar, “Casilla del camaleón”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo II, p. 187.

los coleópteros no quieren admitir casi nunca [...], y es que los cronopios o el poeta saben muchas veces que sus contradicciones no van contra la naturaleza sino que son, por decirlo así, preternaturales”.<sup>5</sup> Ahora, esto no quiere decir que hayamos errado el camino al señalar a la esponja porosa como una figura emblemática del universo cortazariano (universo que, evidentemente, lo incluye a él, a Julio Cortázar), y que el análisis de la figura del camaleón hubiera sido más rico y revelador.

Es evidente que el camaleón se opone al coleóptero por su versatilidad y su mutabilidad; sin embargo, el rechazo de la esponja a la cerrazón y la terquedad del coleóptero es más radical: el sentimiento de esponja implica no sólo movilidad y ductilidad sino indeterminación —entendida como inclasificabilidad, pero también, y sobre todo, como falta de una identidad sólida y fija. Además, el que Cortázar no personalice a las esponjas (que no las *sujetivice*, concédaseme la licencia gramático-poética) no quiere decir que no sienta una profunda empatía por estos seres; vaya, Cortázar no sólo se siente atraído estéticamente por las esponjas porosas, sino que se siente identificado ontológicamente con ellas. Las propiedades que se derivan de la porosidad son propiedades que él desea y procura, para sí y para su literatura. Y quizás, de todo el cúmulo de propiedades esponjosas, la que le resula más importante y valiosa —junto con la voluntad de contacto— es precisamente la indeterminación.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 187-188.

En *Teoría del túnel*,<sup>6</sup> al establecer que surrealismo y existencialismo no son corrientes irreconciliables, Cortázar dice: “también aquí, como en los «tres reinos», hallamos *esponjas*, seres vivos rozando lo mineral, vegetales sensitivos y animales arborescentes”.<sup>7</sup> En el contexto en el que se inscribe, esta metáfora comparativa resulta un mero comentario secundario, pero lo retomo aquí porque nos permite darnos cuenta de dos cosas importantes: 1) que la fijación de Cortázar con la figura de la esponja no fue superficial ni momentánea, estaba firmemente arraigada y así se manifestó desde temprano en su obra, y 2) que la esponja era para él, efectivamente, un paradigma de hibridez e indeterminación (y que estas condiciones, evidentemente, tenían para él un valor positivo). Cortázar veía a la esponja como un ser maravillosamente intermedio, y aquí «intermedio» no significa tibia ubicación en el justo medio, no quiere decir medianía ni mediocridad sino todo lo contrario: excepcionalidad y excentricidad, ocupación del intersticio.

---

<sup>6</sup> Extenso ensayo que Cortázar escribió entre enero y agosto de 1947. En él hace un recorrido por la novelística de la primera mitad del siglo XX y establece su propia filiación surrealista y existencialista. Aunque se trata de un texto fundamental para entender su poética, no es ampliamente conocido. *Teoría del túnel* fue publicado por la editorial Alfaguara bajo el título de *Obra crítica /1*, como parte de la colección de tres volúmenes dedicados a la obra crítica de Julio Cortázar. Ésta es la edición que he consultado; sin embargo, en adelante, cada vez que cite esta obra lo haré con el título original de *Teoría del túnel*.

<sup>7</sup> Julio Cortázar, *Teoría del túnel*, p. 116.

### ***Modelo de máxima porosidad: el poeta***

En “Para una poética” (1954), Cortázar nos presenta el retrato del poeta como un ser poroso. Por puro cliché, podríamos suponer que la porosidad del poeta consiste en una acendrada sensibilidad, en una capacidad para sentir y percibir la realidad de una forma más intensa (y luego transformar esas emociones en bellos y conmovedores versos). Pero esto, lo advertimos, es sólo una impresión superficial proveniente de un lugar común. Para Cortázar, el poeta, más que un ser sensible es un ser indeterminado; más que un ser inocente y desinteresado, es un ser urgido de posesión y participación. ¿Y qué es lo que ansía poseer? El poeta ansía poseer más ser, ser más; por eso lo que expresa “con las imágenes es *transposición poética de su angustia personal de enajenamiento*”.<sup>1</sup>

Aclaremos un poco las cosas: la poesía suele entenderse como una creación que se opone al objetivismo, al utilitarismo y al mercantilismo de los discursos de la tecnología y tecnocracia. Solemos concebirla como un ejercicio crítico, lúdico y abierto. Sin embargo, de acuerdo con Cortázar, la poesía es más ambiciosa e implacable que el lenguaje nominativo e informativo de las ciencias. La poesía quiere ser mucho más que una mercancía o una herramienta para el dominio y la administración del mundo; la poesía quiere poseer todo lo que toca: “Poesía, es voluntad de posesión, es *posesión*”.<sup>2</sup> El poeta es un extrañado, es decir, un asombrado frente al mundo, y de esa condición parte a explorar y celebrar la realidad que lo ha maravillado. Y lo hace por la única vía que le parece capaz de

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar, “Para una poética”, *Obra crítica /2*, p. 278. (Los subrayados de la cita son del propio Cortázar. Es importante entender “enajenamiento” no como ‘distracción, falta de atención, embeleso’, ni como delirio o locura, sino en el sentido de ‘transmisión del dominio de algo o algún otro derecho sobre ello a alguien más’.)

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 284.

registrar y compartir el asombro: la vía analógica. Pero el establecimiento de analogías no sólo le permite al poeta un simple canto desinteresado de las cosas, no, como dijimos antes, el poeta lo que quiere es poseerlas, pues sabe que una vez hallada la analogía se posee de la esencia misma de la cosa. No se trata de una posesión fáctica, material, con miras a la acumulación de algún tipo de capital. Posesión quiere decir aquí participación, pues el poeta, al perseguir la esencia de las cosas, lo que quiere no es tener más sino *ser* más. “En todo objeto —dice Cortázar— el poeta ve una esencia distinta de la suya, y cuya posesión lo enriquecerá ontológicamente”.<sup>3</sup>

El pensamiento lógico-racional establece que A es igual a A, y si A entonces B. Pero el espíritu analógico de la poesía dice que A es igual a B, y si B entonces B, y es justamente este proceder a-lógico (que no ilógico) lo que le concede a la poesía su efecto ilimitado y lo que le permite alcanzar la asombrosa exactitud de sus imágenes. Sé que exactitud y precisión tampoco son términos que se asocien comúnmente con el ámbito de la poesía. Sin embargo, los procedimientos de la poesía son, efectivamente, tan precisos como los del álgebra (“palacio de precisos cristales”, dice Borges). Por ello la imagen poética se erige con una exactitud total. Ahora bien, para entender qué tipo de exactitud es la de la imagen poética debemos recordar que la plasticidad verbal no es una plasticidad auténtica, es decir, material. Utilicemos el mismo verso que pone por ejemplo Cortázar en su explicación: “el viento es un ciervo oscuro”. Aquí la poesía ejerce su seductora imposición y se consuma el poder de incantación de la analogía: el viento es el

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 280.

ciervo, y el poeta (“hacedor de intercambios ontológicos”)<sup>4</sup> es el ciervo que es el viento. Pero la imagen poética no es efectiva (es decir: bella, verdadera, válida y valiosa) en la medida en que uno pueda imaginarse una corriente de aire de color café oscuro con orejas y cola de venado. Esto sería una caricatura atroz y obscena. La plasticidad de las imágenes poéticas no es ilustrativa. No es la plasticidad del color y la textura del óleo sobre la tela; no es la plasticidad de la taza de té sobre la mesa, no es la plasticidad del plástico, la madera o los sillones. Hay algo de imposibilidad, de irresolubilidad en la imagen poética, y eso es lo que nos gusta, nos encanta y nos gana. En esa irresolubilidad dinámica, en esa permanente indeterminación radica su exactitud absoluta.

“Para una poética” no es el único texto en el que Julio Cortázar expuso su visión del poeta poroso. Ya lo había hecho mucho antes (“La urna griega en la poesía de John Keats”, 1946),<sup>5</sup> y volvió a hacerlo mucho después (“Casilla del camaleón”, 1967).<sup>6</sup> En ambos textos, nuestro autor hace referencia a una carta de 1818 de John Keats a Richard Woodhouse, para explicar de dónde surge el afán de posesión y la sed de ser del poeta. Keats afirma en su epístola que “Un poeta es lo menos poético de todo cuanto existe; como no tiene identidad, continuamente tiende a encarnarse en otros cuerpos... El poeta no posee ningún atributo invariable; ciertamente es la menos poética de todas las criaturas de Dios”.<sup>7</sup> El poeta, justo como la esponja, es un ser receptivo por indeterminado, por carecer

---

<sup>4</sup> *Ídem*, p. 280.

<sup>5</sup> Recopilado en *Obra crítica /2* (ed. de Jaime Alazraki).

<sup>6</sup> Incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo II.

<sup>7</sup> Citado y traducido por Cortázar en “Casilla del camaleón”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo II, p. 189.

de una identidad sólida y fija. Basta zurcir las citas para tener la imagen completa —es decir, la imagen porosa.

En el ensayo de 1946, Cortázar subraya “la característica de todo poeta: la de ser otro, estar siempre en y desde otra cosa. [...] esa ubicuidad disolvente [...] abre al poeta los accesos del ser y le permite retornar con el poema a modo de diario de viaje”.<sup>8</sup> En “Casilla del camaleón” amplía:

La conducta lógica del hombre tiende siempre a defender la persona del sujeto, a parapetarse frente a la irrupción osmótica de la realidad, ser por excelencia el antagonista del mundo, porque si al hombre lo obsesiona conocer es siempre un poco por hostilidad, por temor a **confundirse**. En cambio, ve usted, el poeta renuncia defenderse. Renuncia a conservar una identidad en el acto de conocer porque precisamente el signo inconfundible, la marca en forma de trébol bajo la tetilla de los cuentos de hadas, se la da tempranamente el sentirse a cada paso otro, el salirse tan fácilmente de sí mismo para ingresar en las entidades que lo absorben, enajenarse en el objeto que será cantado, la materia física o moral cuya combustión lírica provocará el poema.<sup>9</sup>

Y también en *Rayuela* encontramos testimonios de este anhelo de ubicuidad disolvente, en forma de hartazgo de la identidad y la mismidad; Horacio Oliveira se lamenta: “Cómo cansa ser todo el tiempo uno mismo. Irremisiblemente”.<sup>10</sup> Y esto nos recuerda lo que nunca debemos olvidar, que para Cortázar la poesía nunca es mera poética (es decir, mera retórica): también es proyecto y modelo epistemológico, ético, político, erótico y, sobre todo, ontológico.

---

<sup>8</sup> Julio Cortázar, “Para una poética”, *Obra crítica* /2, p. 47.

<sup>9</sup> Julio Cortázar, “Casilla del camaleón”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo II, p. 190. Las negritas son del propio Cortázar.

<sup>10</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, capítulo 36, p. 169.

## **Géneros literarios: barrotes de la prisión del minotauro-poeta**

La aversión —teórica y práctica— de Julio Cortázar por la noción de géneros literarios abreva directamente de este gusto suyo por lo inclasificable y lo marginal. A Cortázar, como al escritor que surge en la década de 1910 a 1920, del que nos habla en *Teoría del túnel*, “la noción de géneros, de toda estructura genérica se le da con la perspectiva visual de barrotes, cárcel, sujeción”.<sup>1</sup> Este rechazo a los géneros es un tema bien conocido e identificado por la crítica y los lectores de Cortázar, al grado de constituir un lugar común, pero común por primordial y no por trivial. ¿Qué es *Los Reyes*, la primera obra que Cortázar publicó bajo su nombre?; ¿una obra de teatro, un poema en prosa, un poema dramático? ¿Qué son las *Historias de cronopios y de famas*?; ¿realmente se sienten a gusto entre las pastas de los *Cuentos completos*? ¿Y, más aún, qué son los textos de *La vuelta al día en ochenta mundos* y de *Último round*? ¿Qué es *Rayuela*?; ¿una novela? Vaya, esto no es difícil afirmarlo, pero ¿qué es una novela? *Rayuela* puede situarse en la región paradigmática de la novela moderna precisamente porque se trata de un ejemplar particularmente (esencialmente) heterogéneo y abierto del género narrativo heterogéneo y abierto por excelencia, es decir, del género antigenérico.<sup>2</sup> Es cierto, los cuentos fantásticos de Cortázar son, en cambio, rigurosamente modélicos, se conducen con un respetuoso apego al género, pero en ellos la ruptura y la descolocación también existen. Son cuentos sin conflictos de identidad, se apegan al modelo porque el modelo funciona,

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar, *Teoría del túnel*, p. 47.

<sup>2</sup> En *Teoría del túnel*, p. 81, Cortázar dice: “Rigurosamente hablando no existe lenguaje novelesco puro, desde que no existe novela pura. La novela es un monstruo, uno de esos monstruos que el hombre acepta, alienta, mantiene a su lado; mezcla de heterogeneidades, grifo convertido en animal doméstico”.

porque el seguimiento de las reglas del género le permite al autor suscitar o dar testimonio de un extrañamiento.

A este respecto, Saúl Yurkievich señala la existencia de dos poéticas opuestas (“dos textualidades en pugna”) en la obra de Julio Cortázar: una, la de los cuentos, es cerrada, uniforme y centrípeta; la otra, la de las novelas y las prosas breves inclasificables, es abierta, multiforme y centrífuga.<sup>3</sup> En esto tiene razón Yurkievich. Es totalmente cierto que los cuentos y las novelas de Cortázar operan de forma distinta; sobre todo, es acertada la distinción entre el cuento, como sistema cerrado, y la novela, como figura abierta. El cuento, lo dice el propio Cortázar, debe ser “una máquina infalible, destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios”;<sup>4</sup> la novela, por el contrario, es monstruo nacido para seguir su instinto narrativo en un máximo dispendio de medios. Vaya, no hay que ir demasiado lejos, recordemos la célebre comparación —que Cortázar atribuye a otro escritor argentino, amigo suyo— entre boxeo y literatura: “en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knockout”.<sup>5</sup>

Pero Yurkievich no se limita a distinguir dos formas diferentes de escritura, la implacable esfericidad de los cuentos y la pampa laberíntica de la novela; va más allá y establece que estas dos poéticas “simbolizan visiones de mundos diferentes y conllevan gnosis dispares”.<sup>6</sup> Y es aquí donde el crítico se equivoca sorprendente y flagrantemente, contradiciendo la advertencia explícita que Cortázar hace en

---

<sup>3</sup> Saúl Yurkievich, “Salir a lo abierto”, *Julio Cortázar: mundos y modos*, p. 19.

<sup>4</sup> Julio Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores”, *Último round*, tomo I, p. 61.

<sup>5</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, *Obra crítica /2*, p. 372.

<sup>6</sup> Saúl Yurkievich, “Salir a lo abierto”, *Julio Cortázar: mundos y modos*, p. 19.

“Del sentimiento de no estar del todo”: “A mí se me hace que esta distinción taxativa entre dos maneras de escribir no se funda tanto en las razones o los logros del autor como en la comodidad del que lee”.<sup>7</sup> Y más adelante, completa rotundamente:

Alguien dirá que una cosa es mostrar un extrañamiento tal como se da o como cabe parafrasearlo literariamente, y otra muy distinta debatirlo en un plano dialéctico como suele ocurrir en mis novelas. En tanto lector, tiene pleno derecho a preferir uno u otro vehículo, optar por una participación o por una reflexión. Sin embargo, debería abstenerse de criticar la novela en nombre del cuento (o a la inversa si hubiera alguien tentado de hacerlo) puesto que la actitud central sigue siendo la misma y lo único disímil son las perspectivas en que se sitúa el autor para multiplicar sus posibilidades intersticiales.<sup>8</sup>

Es cierto que Saúl Yurkievich, al separar tajantemente el universo de los cuentos y el de las novelas de Cortázar, no pone uno por encima del otro, no juzga que uno sea literariamente más valioso que el otro, pero sí establece que comportan gnosis distintas, y es ahí donde falla. Cuentos y novelas implican estrategias diferentes, pero no visiones de mundos distintos, ni, sobre todo, visiones-de-mundo distintas. No corresponden tampoco a diferentes visiones de la literatura. Cortázar no es ortodoxo y racional cuando escribe cuentos, y heterodoxo e intuitivo cuando escribe novelas. O, para ponerlo en sus propios términos, no es vocacional y tradicional en un terreno y adelantado en el otro. En sus cuentos y en sus novelas hay la misma rebeldía (agresión, incluso) contra la literatura reducida a esteticismo conformista. En los dos casos, Cortázar escribe por una vocación intersticial, por descolocación, porque ha experimentado un

---

<sup>7</sup> Julio Cortázar, “Del sentimiento de no estar del todo”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo I, p. 39.

<sup>8</sup> *Ídem*, p. 41.

extrañamiento y se siente obligado a transmitirlo, a traducirlo, a dejar testimonio de él a través de la escritura.

En un ámbito, el del cuento, escenifica el extrañamiento; en el otro, el de la novela, lo desmenuza; pero en ambos la mira está puesta en hacer partícipe al lector de ese extrañamiento. Cuento y novela son sólo estrategias diferentes, pero a fin de cuentas se trata de ganar la pelea de box, moliendo la carne y los huesos del adversario-lector —adversario que es cómplice.

### ***Challenge and response: la poética de Cortázar***

Esto que acabamos de mencionar tan de pasada, este arco que va de la experiencia de un extrañamiento a su translación literaria, es la dinámica de *challenge and response*, que Cortázar explica en “Del sentimiento de no estar del todo”. Todo lo que escribió Cortázar, así lo declara, responde a este mecanismo: primero, el poeta se vuelve “sensible a su lateralidad, a su situación extrínseca en una realidad aparentemente intrínseca”,<sup>1</sup> padece (o goza) un acceso de extrañeza, “una entrevisión de una realidad otra”,<sup>2</sup> una paravisión, y entonces reacciona poéticamente, intentando plasmar ese extrañamiento, esa visión que le fue dado percibir a través de una de las fisuras en la costra de lo aparential y que le influyó por un momento “un sentimiento de exaltante verdad”.<sup>3</sup> El sentimiento de no estar del todo es justamente el *challenge*, el reto; la elaboración del poema (o del cuento, o de la novela) es la respuesta instrumental. Pero el arco no termina en el poema —porque el poema no termina en el poema—, para estar completo debe llegar hasta el lector, excentrándolo, sacándolo de su casilla, replicando en éste la experiencia del extrañamiento. Y este arco, este puente, constituye la poética de Julio Cortázar. Sé que esta sentencia, de tan rotunda, puede resultar endeble; sé que de tan sumaria puede parecer exagerada. Sin embargo es, simplemente, cierta.

Este arco (que he llamado así sólo por alusión al arco reflejo, y a las ideas de recorrido y de contacto, de puente que conecta) no compone la poética de

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar, “Del sentimiento de no estar del todo”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo 1, p. 36.

<sup>2</sup> Julio Cortázar, “Cristal con una rosa dentro”, *Último round*, tomo II, p. 128.

<sup>3</sup> Julio Cortázar, “Morelliana, siempre”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo II, p. 181.

Cortázar por contener los temas y el estilo de su literatura; constituye su poética en tanto que nos dice por qué y para qué escribe. En “Del sentimiento de no estar del todo” Cortázar declara:

si viviendo alcanzo a disimular una participación parcial en mi circunstancia, en cambio no puedo negarla en lo que escribo puesto que precisamente escribo por no estar o por estar a medias. Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas.<sup>4</sup>

En este fragmento Cortázar pone con toda explicitud el porqué de su escritura: escribe “por falencia, por descolocación”. También nos revela, en parte, para qué escribe: “invitando a otros que busquen” sus intersticios —aunque al respecto de las causas finales de su literatura (y de la literatura en general) Cortázar hablará con mayor amplitud y detenimiento en otros textos, como “Para una poética” y “Morelliana, siempre”.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Julio Cortázar, “Del sentimiento de no estar del todo”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo I, p. 32.

<sup>5</sup> El primero está reunido en *Obra crítica /2* (ed. de Jaime Alazraki); el segundo pertenece al tomo II de *La vuelta al día en ochenta mundos*.

### ***Del sentimiento de no estar del todo***

¿Pero qué es esa falencia, esa descolocación, ese no estar del todo? Cuando supe de la existencia de un texto de Cortázar llamado “Del sentimiento de no estar del todo” (antes de conocer el texto en sí), la primera impresión que me causó este título fue de angustia. Es decir, supuse que ese sentimiento de no estar del todo debía estar relacionado con alguna experiencia de angustia, producida por una sensación de pérdida de identidad o de contacto con uno mismo. Pensaba que Cortázar debía referirse a una especie de sensación de disolución consciente del propio ser, y que esa condición fantasmal debía tener un efecto depresivo y paralizador. Cuando por fin leí el texto, incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos*, el sentimiento de no estar del todo resultó ser mucho menos terrible y tormentoso. Supe que no implicaba un desfase interno psíquico, sino un desfase con respecto a una situación externa; es decir, que el texto no hablaba de un sentimiento de no estar del todo en uno mismo, sino de no estar del todo en una cierta circunstancia. El *en...*, el circunstancial de lugar, es fundamental. Cortázar puntualiza: “el sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida”.<sup>1</sup>

Cortázar no vive con angustia ni con sufrimiento el sentimiento (más bien la condición) de no estar del todo. Todo lo contrario: “Y me gusta, y soy terriblemente feliz en mi infierno, y escribo. Vivo y escribo amenazado por esa lateralidad, por ese paralaje verdadero, por ese estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar, “Del sentimiento de no estar del todo”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo I, p. 32.

en un día más de vida sin conflictos”.<sup>2</sup> No hay conflicto consigo mismo (aunque hable de infiernos y amenazas); el conflicto, en todo caso, se da con el exterior, y más que conflicto es una falta de adecuación. Pero donde mi suposición inicial (que no era sino una flagrante y freudiana proyección) estaba más equivocada era en lo tocante a atribuirle un efecto paralizador al sentimiento de no estar del todo. De verdad estaba diametralmente equivocado, pues, como ya hemos visto, para Cortázar este no estar del todo tiene un carácter eminentemente estimulante, es el *challenge* del arco, el detonante creativo de su literatura y, a su juicio, de toda literatura: “Dudo de que exista un solo gran poema que no haya nacido de esa extrañeza o que no la traduzca; más aún, que no la active y la potencie, al sospechar que es precisamente la zona intersticial por donde cabe acceder”.<sup>3</sup>

Hemos aclarado qué no es el sentimiento de no estar del todo, sin embargo, quizás no ha sido suficientemente explicado lo que sí es y, además, parece que nos hemos olvidado de nuestro tema central: la porosidad. Dijimos que la relación que se guarda con la circunstancia es esencial para entender la condición y el sentimiento de no estar del todo, pues se trata precisamente del sentimiento de no estar del todo *en* determinado lugar, situación o casilla (y no del sentimiento de *no ser* del todo). No estar del todo implica para Cortázar una condición de lateralidad, descolocación, impertinencia, inadecuación, incluso incompetencia en relación con el mundo. ¿Con qué mundo? Lo hemos dicho ya: con el mundo regido y ordenado por la Gran Costumbre; el mundo estandarizado y parcelado para su mejor administración; el mundo de los coleópteros comisarios y de los cangrejos

---

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 35.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 37.

burócratas del espíritu; el mundo-tablero (y no tablero de rayuela, antes bien de *Monopoly*, ese juego que no es juego sino descarado modelo de vida); el mundo donde personas y cosas están perfectamente clasificadas y etiquetadas, y esto con el propósito de facilitar la emisión de juicios y sentencias, no con la intención de facilitar el entendimiento; el mundo que, incluso con las más nobles y humanistas de las intenciones, le falla al hombre al negarle cualquier vía de acceso al ser que no sea la de la razón razonante;<sup>4</sup> el mundo de la libertad condicional; es decir, el de la libertad entendida únicamente como la posibilidad de elegir entre las opciones de un catálogo y no como la posibilidad de crear opciones y, con ello, crear mundo; el mundo en el que, por lo tanto, un hombre es siempre menos que un hombre.

---

<sup>4</sup> Dice Cortázar, en entrevista con Ernesto González Bermejo: “Yo impugno a la razón —aunque la palabra es un poco ambigua— entendida aristotélicamente, es decir, toda la herencia judeocristiana aristotélico-tomista del Occidente, que desemboca en el humanismo de nuestros tiempos. Eso es lo que Oliveira pone en crisis en *Rayuela*. Pero, ojo, no se trata en ningún caso de prescindir de ella” (*Conversaciones con Cortázar*, p. 63).

### ***Voluntad de ruptura y apertura como voluntad de contacto***

¿Pero por qué elegir la descolocación y el extrañamiento? Ciertamente, Cortázar reconoce un cierto carácter innato y azaroso a la condición de extrañado, una propensión natural a experimentar el sentimiento de no estar del todo; sin embargo, la descolocación no está libre de elección y eso es lo verdaderamente importante. Cortázar acepta su lateralidad, pero también la busca y la propicia, y, sobre todo, elige generar una respuesta instrumental —su literatura— que le permita potenciarla y compartirla. Entonces, volvemos a preguntar, ¿por qué elegir la angostura del intersticio y no la bien limitada plenitud de la casilla? ¿Por qué elegir no colocarnos en el lugar “donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de vida sin conflictos”? ¿Por qué no conformarse con estar siempre de este lado, donde “no siempre se está tan mal, donde mucha gente encuentra una vida satisfactoria, perfumes agradables, buenos sueldos, literatura de alta calidad, sonido estereofónico”?<sup>1</sup> ¿Por qué optar por la insatisfacción y el conflicto inherentes a la descolocación? ¿Por qué negarse la posibilidad de aprovechar el impulso adquirido? ¿Por qué no aceptar las cosas tal y como son (es decir, tal y como nos son dadas)? ¿Por qué preferir la indeterminación y la fragilidad de la esponja porosa a la continuidad y la seguridad del caparazón del cangrejo? ¿Por qué la insistencia en abrir la puerta, cavar el túnel, correrse al intervalo, tirarse al agujero? ¿Por qué esta voluntad de ruptura y apertura?

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, capítulo 71, p. 311.

La insistencia en la necesidad de romper con la tradición (literaria y cultural) es preponderante en la obra de Cortázar; lo es de forma explícita en sus ensayos, desde los más formales hasta los más lúdicos, y en sus novelas, especialmente en *Rayuela*. En ésta, la ruptura constituye propiamente un leitmotiv. Las cavilaciones de Oliveira y el discurso de Morelli apuntan siempre hacia (o provienen de) la urgencia de renunciar a los valores y los modelos heredados: negar todo canon artístico y moral, atacándolo, destruyéndolo si es necesario. En alguna morelliana, el escritor (Cortázar-Morelli) declara que “nada está perdido si se tiene por fin el valor de proclamar que todo está perdido y que hay que empezar de nuevo”.<sup>2</sup> No es, definitivamente, la consigna antitradición más incendiaria que podemos encontrar en *Rayuela*, sin embargo, su sentido revolucionario es total: hay que empezar de nuevo, hay que practicar la revolución del diluvio universal.

Por su parte, Horacio Oliveira vive con un profundo sentimiento de desconfianza e inconformidad hacia cualquier forma de costumbre, de convención, de rutina, de fácil y excesiva confianza (incluso en la propia identidad). Su recelo crítico es tal que alcanza el espectro emocional del resentimiento y el rencor. A pesar del espíritu antisolemne y el tenaz sentido del humor de Oliveira, no podemos dejar de percibir este resentimiento hacia la tradición realista-objetivista-racionalista de Occidente, resentimiento que se concentra en aquello que sirve de base y estructura a esa tradición: el lenguaje, las palabras. Horacio desconfía de las palabras, “perras negras”, porque considera que han dejado de ser signos de comunicación para convertirse en parches de conformismo, siente rencor hacia ellas porque han pasado a ser cómplices del engaño y la traición en que vivimos.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, capítulo 18, p. 71.

Cortázar comparte plenamente esta desconfianza del lenguaje degradado y corrompido por el uso habitual: “como siempre las palabras están tapando agujeros”.<sup>3</sup> Es decir, las palabras ocultan, no revelan; la gente utiliza las palabras como el albañil usa blanco de España para resanar las pequeñas oquedades de una pared. Las palabras eliminan la porosidad del mundo; y cuando se elimina la porosidad se acaba con los huecos, sí, pero también con los puentes comunicantes.

Sobra decir que esta voluntad de rebeldía y ruptura no forma parte de la obra de Cortázar sólo como enunciación discursiva directa. No, la rebelión contra la tradición está presente, principalmente, como ejecución y práctica, o, mejor dicho, la obra de Cortázar es la ejecución y práctica de esta voluntad de destrucción de los moldes tradicionales. Cada pieza de la obra de Cortázar es, en diferentes proporciones para cada caso, conjunción de teoría y praxis de la ruptura.

Dijimos que los cuentos de Cortázar no se revelan formalmente contra la cuentística tradicional, cierto, pero en ellos también hay un decidido afán de renovación del lenguaje. No se trata de hablar en glíglíco en cada página, se trata de devolverle al lenguaje su derecho de ciudad, es decir, su derecho y capacidad de abrir mundo en cada palabra. Un lenguaje excesivamente severo y austero — como el de muchos de los cuentos de Cortázar, como el de los cuentos de Borges; un lenguaje que, como lo dice el mismo Cortázar, obtiene su fuerza de la resta más que de la suma— puede ser tan revolucionario (pero, sobre todo, tan auténtico) como una jitanjáfora o una página de creacionismo extremo, donde el mensaje poético vacila entre la nada del ruido y la nada del silencio. Cortázar nos

---

<sup>3</sup> Julio Cortázar, “Del sentimiento de lo fantástico”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo 1, p. 73.

aclara: “El lenguaje que cuenta para mí es el que abre ventanas en la realidad; una permanente apertura de huecos en la pared del hombre, que nos separa de nosotros mismos y de los demás”.<sup>4</sup> La rebelión consiste en no usar el lenguaje, como ordinaria y tradicionalmente se hace, para resanar la realidad y plastificar el trato entre los hombres; no, hay que usar el lenguaje para generar porosidad y contacto verdadero.

La voluntad de ruptura de Cortázar no es autónoma ni gratuita. Por un lado, forma parte de un amplio linaje artístico y cultural: la tradición de la ruptura de la que habla Octavio Paz en *Los hijos del limo*. A este respecto, Davi Arrigucci Jr. señala con puntualidad:

Vista en su conjunto, pero ahora desde una perspectiva básicamente diacrónica, la obra literaria de Julio Cortázar puede vincularse a un linaje de rebelión y crítica del lenguaje que se insinúa en el pre-Romanticismo, se vuelve nítido a partir del Romanticismo, acentuándose en el Simbolismo, para alcanzar la cima de su fuerza demoledora con el Dadaísmo y el Surrealismo y continuar haciendo eco en diversas tendencias artísticas contemporáneas.<sup>5</sup>

Explicar por qué surge y cómo se desarrolla la voluntad de ruptura a lo largo de estos movimientos es una tarea que excede por completo los propósitos de este trabajo. Lo importante aquí, por lo pronto, es ubicar la obra de Cortázar dentro de este linaje de rebelión y crítica. Sin embargo, la razón y el sentido de la ruptura en Cortázar no se explica solamente por su pertenencia a esta tradición. No es sólo por inercia ni condicionamiento histórico que Cortázar asume esta actitud de revisión, crítica e, incluso, destrucción de la tradición. Además, como el mismo

---

<sup>4</sup> Julio Cortázar en entrevista con Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, p. 85.

<sup>5</sup> Davi Arrigucci Jr., *El alacrán atrapado*, p. 105.

Arrigucci advierte, el afán de renovación llegó a convertirse, en varios casos, “en una paradójal academización de la ruptura”.<sup>6</sup> En esos casos, la rebeldía se anquilosa, se institucionaliza y, por ende, se banaliza. Pero, sobre todo, cae en los vicios que más censuraba del clasicismo: el conformismo y la aceptación de límites —pues no otra cosa son los lugares comunes—. La tradición de la ruptura, como la define Paz, no es la escolarización ni la reglamentación ni la oficialización de la ruptura; es heterogeneidad y pluralidad, pasión crítica, asumir el cambio como fundamento, autodestrucción creadora. Es en este sentido, crítico y a la vez auténtico, que Cortázar abraza la consigna de André Gide: *ne jamais profiter de l'élan acquis*: nunca aprovechar el impulso adquirido. Cortázar tiene razones reales, honestas y profundas para seguir el consejo gideano.

Pongamos un ejemplo. Cuando Cortázar escribe una novela con una (posible) secuencia no lineal de los capítulos no lo hace por puro afán de vanguardia, es decir, no lo hace para obtener el reconocimiento de ser el primero en pisar un territorio virgen e ignoto (aunque más adelante veremos que la exploración de lo desconocido sí tiene un valor propio fundamental para Cortázar). El propósito de esta invención, del tablero de dirección de *Rayuela*, no es el registro en la oficina de patentes literarios. No es ansia de originalidad lo que mueve a Cortázar a la excentricidad, a la excepcionalidad. Por mucho tiempo consideré que la máxima de Chateaubriand —“El escritor original no es aquél que no imita a nadie, sino aquél a quien nadie puede imitar”— marcaba efectivamente el mejor criterio para juzgar la originalidad de un escritor y, a partir de ahí, el valor de su literatura.

---

<sup>6</sup> *Ídem.*

Ahora, sin embargo, no concuerdo con lo que dictamina esta norma, y, en buena medida, mi cambio de parecer estuvo determinado por la lectura de Cortázar.

La necesidad de renovación que tanto propugna nuestro autor no proviene de un deseo *fundacionista* o *inauguracionista*. Un acto de renovación de la tradición narrativa como lo es la propuesta de ordenamiento de los capítulos en *Rayuela* (por dar un ejemplo concreto y reconocible) no puede traducirse, de acuerdo con los propósitos de Cortázar, de la siguiente forma: «por esta senda nadie había transitado antes y después de mí nadie volverá a hacerlo, porque a mi paso voy quemando todo rastro». Para Cortázar la necesidad de renovación es exigencia de autenticidad, no de originalidad. Él mismo lo dice con toda precisión en una entrevista:

La idea de *Rayuela* es una especie de petición de autenticidad total del hombre; que deje caer, por un mecanismo de autocritica y de revisión despiadada, todas las ideas recibidas, toda la herencia cultural, pero no para prescindir de ella sino para criticarlas, para tratar de descubrir los eslabones flojos, dónde se quebró algo que podía haber sido mucho más hermoso de lo que es.<sup>7</sup>

En esta cita están las claves que explican la urgencia de ruptura y renovación de Cortázar. Hay que tener el valor de proclamar que todo está perdido y empezar de nuevo por una razón, porque una revisión crítica (de nosotros mismos y de la realidad) nos revela que las estructuras, los moldes y los valores heredados no funcionan del todo bien, y no sólo son imperfectos en su funcionamiento sino que incluso llegan a ser nocivos y perversos, pues ocasionan daños al hombre: lo restringen, lo anquilosan, lo fraccionan, lo reducen, limitan sus posibilidades de

---

<sup>7</sup> Julio Cortázar en entrevista con Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, p. 64.

goce y felicidad, le impiden un contacto más pleno y directo consigo mismo y con los otros, obstaculizan su acceso al ser.

En el plano del lenguaje y la escritura, la rebeldía de Cortázar tiene por objeto “trascender limitaciones sólo impuestas por un uso imperfecto, tradicional, deformante de las facultades intelectuales y sensibles creadoras del lenguaje”.<sup>8</sup> Así pues, su afán de ruptura y renovación, no es pueril adanismo, tiene una causa y un sentido profundo: de crítica y denuncia, y, sobre todo, de liberación, de emancipación —siempre y cuando se entienda esta palabra libre de toda connotación religioso-redentora. Cortázar pregona la necesidad de inconformarse contra los usos tradicionales porque esos usos han operado un engaño y una traición contra el hombre;<sup>9</sup> hay que buscar nuevos caminos (dinamitando, si es necesario, para abrir túneles), porque hay que encontrar mejores caminos, que lleven a una mejor literatura, que lleven a una mejor forma de trato y contacto entre las personas, que lleven, en esencia, a una mejor residencia en la tierra.

---

<sup>8</sup> Julio Cortázar, *Teoría del túnel*, p. 65.

<sup>9</sup> Visión del inconformista de Morelli: “«En un plano de hechos cotidianos, la actitud de mi inconformista se traduce por su rechazo de todo lo que huele a idea recibida, a traición, a estructura gregaria basada en el miedo y las ventajas falsamente recíprocas”. Julio Cortázar, *Rayuela*, capítulo 74, p. 317.

### ***Intersticio: el vacío fértil***

La porosidad vale como signo de la voluntad de ruptura y apertura de Cortázar. Pero a través de la porosidad, las nociones de ruptura y apertura ven potenciado su significado literal, es decir, su significado físico, material. Cortázar quiere que la ruptura, más allá de la interrupción o contravención de la tradición literaria, culmine en la apertura de puertas, túneles, ventanas, boquetes, poros, pues para él cualquier especie de agujero implica posibilidad de contacto. Ya lo veíamos en alguna cita anterior: “El lenguaje que cuenta para mí es el que abre ventanas en la realidad; *una permanente apertura de huecos* en la pared del hombre, que nos separa de nosotros mismos y de los demás”. El concepto cortazariano de intersticio, ya mencionado en este trabajo, se inserta directamente en este contexto poroso (o, mejor dicho, contribuye a la creación de tal contexto: confiere textura y porosidad).

Cuando hablamos del sentimiento de no estar del todo de Cortázar, lo citamos diciendo: 1) “escribo por falencia, por descolocación; y como escribo *desde un intersticio*, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos”; 2) “la actitud central sigue siendo la misma y lo único disímil son las perspectivas en que se sitúa el autor para multiplicar sus *posibilidades intersticiales*”, y 3) que sospecha “que es precisamente *la zona intersticial* por donde cabe acceder”. En “La muñeca rota”, texto que explica las motivaciones y los resortes de *62. Modelo para armar*, Cortázar afirma que la tarea del escritor adelantado “es la de alcanzar el límite entre lo sabido y lo otro, porque en eso hay ya un comienzo de trascendencia. El misterio no se escribe con mayúscula como

lo imaginan tantos narradores, sino que está siempre *entre, intersticialmente*".<sup>1</sup> Y líneas adelante agrega: "Ese sentimiento de porosidad virtual, de que lo único capaz de permitir el adelanto era provocar *irrupciones intersticiales* sin la pretensión de abarcar la entera superficie de la esponja fenoménica".<sup>2</sup>

¿Pero qué es un intersticio para Cortázar? En parte, e indirectamente, lo hemos dicho ya: es una zona ajena a la concreción y la determinación del mundo montado en "la estructura racionalista y burguesa de occidente".<sup>3</sup> En un mundo donde cada cosa (cada objeto, cada actividad, cada persona, cada hora) tiene una función y, sobre todo, un valor asignado, el intersticio es un lugar no reconocido. Es un bastión de autenticidad. La ubicación y la ocupación del intersticio ya constituyen una crítica y una denuncia —crítica que no se limita a una forma de lenguaje y a un sistema de pensamiento, sino a un sistema político, económico y social. Cortázar nos dice que escribe desde una zona así, y lo hace buscando que sus lectores encuentren sus propios intersticios. Sin embargo, el aspecto más importante de la noción de intersticio no es tanto la posibilidad que nos ofrece de ocuparlo y permanecer ahí, sino más bien lo que implica de movimiento y contacto. El intersticio es una zona a la que se llega tras una descolocación, pero también constituye un umbral, una zona de tránsito. Además, al ser un «entre», el intersticio representa para Cortázar una zona de contacto: porque el contacto no se establece en el mero tocamiento de dos superficies distintas, en la mera «juntitud» (perdóneseme el horrible neologismo) de una con la otra; no, para Cortázar el contacto verdadero supone necesariamente voluntad de contacto, es

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar, "La muñeca rota", *Último round*, tomo I, p. 261.

<sup>2</sup> *Ídem*.

<sup>3</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, capítulo 99, p. 363.

decir, el deseo de salvar el hiato y el esfuerzo para conseguirlo, para alcanzar la otra orilla. El intersticio, el intervalo, no es la frontera que limita y cancela, sino el vacío divisorio. No es el vacío de la nada, es el vacío fértil, que permite el contacto.

Recurrir a la imagen de la hoja cuadriculada como símbolo de la sistematización y la estandarización de la realidad puede ser peligroso —peligroso porque lo común de la imagen la vuelve totalmente inocua y, por lo tanto, inoperante. Pero tratemos de restituirle su poder significante a esta metáfora. Para ello, será útil traer a colación la crítica que hace Martin Heidegger a la filosofía tradicional (es decir, la filosofía reducida a metafísica) en *Hermenéutica de la facticidad*. Heidegger le reprocha a la filosofía tradicional (especialmente a la dialéctica hegeliana) haberse limitado a ser un sistema de clasificación; para ella, conocer el ser es clasificar a los entes que componen la totalidad del ser. Dice el filósofo alemán:

Con esto queda ya esquematizada la idea de conocimiento que aquí se pretende. La tendencia fundamental de procedimiento es la clasificación en..., es decir, se llega a conocer algo concreto cuando se determina a dónde corresponde, cuál es su lugar en un todo ordenado; se considera que algo está determinado cuando se le pone en «su» sitio.<sup>4</sup>

En el mundo-hoja-cuadriculada, la realidad es una superficie lisa y continua. En esa superficie cada cosa ocupa el recuadro asignado; la exactitud repetida de los noventa grados hace que todo embone perfectamente, no hay huecos ni vacíos y

---

<sup>4</sup> Martin Heidegger, *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, pp. 81-82. Heidegger aclara que dentro de la generalización que él establece como filosofía tradicional, existen corrientes que, al menos, no parten de un sistema rígido, dispuesto de antemano, sino que justamente al realizar la clasificación van configurando el todo ordenado. Pero, aunque considera que esta movilidad les permite a estas tendencias alcanzar mayor profundidad de conocimiento, insiste en que, a fin de cuentas, esta distinción es sólo de segundo orden.

tampoco confusión o superposición de fronteras. Las cosas están así perfectamente bien acomodadas y el acomodo establece orden, posibilidad de conocimiento y jerarquía.<sup>5</sup> Pero en la hoja cuadriculada los contenidos de cada caja no se tocan entre sí realmente. No hay espacios vacíos entre los recuadros, pero tampoco hay contacto. Es decir, hay continuidad y contigüidad, pero no contacto.

En este contexto, el intersticio vale como crítica a la aparente (y falsa) continuidad de la realidad. El intersticio revela que nada es sólido ni tampoco sólido, “porque nada es sólido apenas se lo somete a un escrutinio sigiloso y sostenido”.<sup>6</sup> El intersticio representa una fisura en la costra de lo aparential, una falla en el sistema —sistema que nos ha hecho creer que la vida tiene un sentido fijado de antemano, y que ese sentido se llama Dios, crecimiento económico, progreso mediante la ciencia y la técnica (lo cual significa, claro, acabar con el hambre y desarrollar discos duros con infinita capacidad de almacenamiento), arte bello y conmovedor, competitividad empresarial, superación personal, nacionalismo, aumento de salario, camisa nueva, coche nuevo, cepillo de dientes nuevo y merecido descanso frente al televisor todas las noches antes de dormir. El intersticio, al poner en evidencia la falencia del sistema (porque una falla en un sistema absoluto y cerrado, por mínima que sea, es una falla del sistema completo, del sistema como tal), nos señala que el único sentido que tenemos es la búsqueda y la construcción de sentido. Por eso dice Cortázar-Oliveira: “Nuestra

---

<sup>5</sup> La imagen que ofrece el mundo-hoja-cuadriculada no es equivalente, de ninguna forma, a un mandala (esa representación simbólica y mágica del universo del hinduismo y el budismo); el mundo-hoja-cuadriculada no es figura, es esquema: la figura potencia significados; el esquema los fija y los reduce.

<sup>6</sup> Julio Cortázar, “Del sentimiento de no estar del todo”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo I, p. 41.

verdad posible tiene que ser invención”;<sup>7</sup> y Cortázar-Morelli añade: “Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla”.<sup>8</sup> Por eso proclama Cortázar por la necesidad de multiplicar las posibilidades intersticiales del escritor.

Los intersticios, como los poros de la esponja, nos revelan que somos seres híbridos: somos seres *hechos* de realidad y posibilidad; dicho de otra forma, somos seres reales a la vez que seres posibles. No somos pura realidad, es decir, pura concreción fáctica, pura determinación histórica o tradicional, pura identidad idéntica a sí misma. También somos posibilidad, y entendamos posibilidad no como simple capacidad de elección, mucho menos como la capacidad de elegir entre varias opciones preexistentes. Posibilidad, más que elección, es exploración y búsqueda; también consideración de que las cosas, siempre, podrían ser de otra forma, o bien, incluso, no ser. Entendamos posibilidad en el sentido en que la define Heidegger: “La posibilidad tiene un modo propio de asumirse y verificarse, no se tropieza con ella en la rutina maquinal ni tiene carácter temático. «Asumir una posibilidad» significa: asumirla y configurarla en su ser, es decir, lo que de posibilidades hay en ella bosquejando”.<sup>9</sup> Como podemos ver, las expresiones de Heidegger y Cortázar apuntan en la misma dirección: nuestra verdad, nuestro sentido —como seres posibles— es invención, generación, configuración.

---

<sup>7</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, capítulo 73, p. 314.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, capítulo 71, p. 311.

<sup>9</sup> Martin Heidegger, *Ontología*, p. 98.

### ***Acceder: la exploración de lo posible***

Líneas más arriba dijimos que Cortázar no busca la renovación literaria por puro afán de originalidad, por ser el primero en pisar un terreno virgen e ignoto. Ciertamente, a Cortázar no le interesa llevarse el reconocimiento del descubridor-conquistador, no le interesa bautizar como Cortazariana ninguna nueva ínsula o cordillera literaria. Sin embargo, la exploración de lo inexplorado, de lo desconocido, de «lo otro» —de lo posible—, sí tiene un valor fundamental para él. En “La muñeca rota”, Cortázar agradece a Felisberto Hernández la siguiente señal de confirmación: “No creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro”.<sup>1</sup> En otro texto, “Morelliana, siempre”, Cortázar dice: “Todo esto no puede decirse, pero el hombre está para insistir en decirlo; el poeta, en todo caso, el pintor y a veces el loco”.<sup>2</sup>

Esa exploración de lo posible es lo que en otra parte Cortázar ha llamado multiplicación de las posibilidades intersticiales. Ahora, ya hemos visto que la elección de Cortázar de esa forma de escritura (y esa forma de existencia) que es búsqueda e invención permanente tiene una razón de ser. Por un lado, parte de la desconfianza hacia el lenguaje tradicional; en *Teoría del túnel* dice que a los escritores contemporáneos, entre los que se incluye, los angustia la sospecha “de que acaso las posibilidades expresivas [y en este caso «posibilidades» quiere decir solamente «variantes» y más específicamente variantes tradicionales asumidas como únicas] estén imponiendo límites a lo expresable; que el verbo

---

<sup>1</sup> Citado en Julio Cortázar, “La muñeca rota”, *Último round*, tomo I, p. 260. Aunque Cortázar no da la referencia, pude verificar a través de internet que la cita proviene de la novela de Felisberto Hernández *Por los tiempos de Clemente Colling*, sin embargo, no tuve acceso directo al libro.

<sup>2</sup> Julio Cortázar, “Morelliana, siempre”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo II, p. 181.

condicione su contenido, que la palabra esté empobreciendo su propio sentido”.<sup>3</sup> Pero esta sospecha angustiosa tiene su contraparte positiva, esperanzadora; otro texto que ya hemos citado antes dice: “Dudo de que exista un solo gran poema que no haya nacido de esa extrañeza o que no la traduzca; más aún, que no la active y la potencie al sospechar que es precisamente la zona intersticial por donde cabe acceder”.

Acceder. ¿A qué? ¿Adónde? En *Rayuela*, Morelli nos da varias pistas:

- Ese cuerpo que soy yo tiene la presciencia de un estado en que al negarse a sí mismo como tal, y al negar simultáneamente el correlato objetivo como tal, su conciencia accedería a un estado fuera del cuerpo y fuera del mundo que sería el verdadero acceso al ser.<sup>4</sup>
- Sigo tan sediento de absoluto como cuando tenía veinte años, pero la delicada crispación, la delicia ácida y mordiente del acto creador o de la simple contemplación de la belleza, no me parecen ya un premio, un acceso a una realidad absoluta y satisfactoria. Sólo hay una belleza que todavía puede darme ese acceso: aquella que es un fin y no un medio, y que lo es porque su creador ha identificado en sí mismo su sentido de la condición humana con su sentido de la condición de artista. En cambio el plano meramente estético me parece eso: meramente.<sup>5</sup>
- [acceso a] esa antropofanía que seguimos creyendo posible.<sup>6</sup>

No es fácil explicar la noción cortazariana de «acceso» cuando aquello que se señala como destino del acceso es llamado «realidad absoluta y satisfactoria» y, más aún, «ser». Qué es el ser y qué es la realidad para Cortázar es algo que no podemos decir con toda exactitud. Lo que sí podemos inferir de sus expresiones es que se trata de algo que no tenemos (el ser) o, al menos, que no tenemos

---

<sup>3</sup> Julio Cortázar, *Teoría del túnel*, p. 51.

<sup>4</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, capítulo 61, p. 295.

<sup>5</sup> *Ibid.*, capítulo 112, pp. 391-329.

<sup>6</sup> *Ibid.*, capítulo 79, p. 325.

plenamente (aún), y que la realidad que habitamos no es completa, no es verdaderamente real.

De dónde proviene este sentimiento de carencia e incompletud existencial es algo que hemos dicho ya al hablar de la Gran Costumbre, del cómodo sometimiento de la vida a una cuadrícula, etc. Otra cita de Cortázar a este respecto dice: “el establishment de las letras [es] a la vez espejo y pantalla del otro establishment que está haciendo de Adán, cibernética y minuciosamente, lo que delata su nombre apenas se lo lee al revés: nada”.<sup>7</sup> Queda claro que Cortázar no reniega del establishment por pura rebeldía académica, por puro espíritu iconoclasta. No es sólo que la estandarización (a través del racionalismo y el capitalismo, principalmente) haga de la vida una experiencia menos interesante y menos excitante; no, hace de la vida una experiencia menos auténtica y por lo tanto menos vida. Es decir: el hombre no sólo pierde intelectualmente debido a la Gran Costumbre, sobre todo pierde ontológicamente. Sin embargo, me parece que no es la tradición (lingüística, artística, filosófica, moral, política) la única responsable de este empobrecimiento ontológico. Hay algo más detrás de esa sensación de falencia y orfandad, de ese sentimiento de que vivimos expulsados del paraíso.

Me parece que, quizás por temor a caer clichés o en explicaciones demasiado fáciles, a veces se pasa por alto la importancia que tiene la muerte en este tema. Como si no se quisiera insistir demasiado en que la perspectiva de la muerte es el origen de la angustia y de la sensación de sinsentido, y que el miedo a la muerte está detrás de todo miedo terrenal. Como si esto fuera obvio y, por lo tanto,

---

<sup>7</sup> Julio Cortázar, “Del sentimiento de no estar del todo”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo I, p. 42.

irrelevante. O bien, como si el miedo a la muerte fuera cuestión de simple falta de madurez —o de ciencia o de filosofía—. No creo que esto sea así, y en el caso concreto de Julio Cortázar creo que el coraje contra la muerte (más que el miedo propiamente) late en su deseo de acceder a otra cosa, a otra realidad que se vislumbra como más sólida. Porque no puede ser que «esto» sea lo único que tengamos, “no puede ser que estemos aquí para no ser”.<sup>8</sup>

¿Qué estamos sugiriendo aquí? ¿Acaso pensamos que «el otro lado» al que tanto alude Cortázar es realmente alguna especie de más allá, de vida eterna después de la muerte? En absoluto, y muchos menos si ese más allá tiene filiación religiosa y constituye un destino final tras una vida reglamentariamente meritoria. El destino del acceso no puede ser el paraíso ultraterrenal que la religión promete por dos razones claras: porque para Cortázar la Iglesia (sin referirse específicamente a la Iglesia cristiano-católica) es la institución que mejor “resume, afinca y defiende” la tradición,<sup>9</sup> pero sobre todo porque la vida eterna después de la muerte es una instancia definitiva, determinación total, es una meta que cancela toda posibilidad y necesidad de búsqueda, y para Cortázar el acceso que tanto desea debe conducirlo a una “meta que [sea], como todas las metas auténticas, despegue hacia lo desconocido”.<sup>10</sup> Además, el acceso no implica superar efectivamente la muerte en la inmortalidad: se trata de superar el sentimiento de absurdo que nos acosa, del cual es responsable, en parte (y sólo en parte), la indefectibilidad de la muerte; se trata de oponérsele a la muerte —el escándalo

---

<sup>8</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, capítulo 18, p. 71.

<sup>9</sup> La cita completa dice: “Frente a una incierta teleología, el hombre muestra valor suficiente para romper las formas atávicas que lo atenían a la tradición que la Iglesia resume, afinca y defiende”. (Julio Cortázar, *Teoría del túnel*, p. 134.)

<sup>10</sup> Julio Cortázar, nota introductoria al texto “Traslado”, *Territorios*, p. 102.

absoluto, como la llama Cortázar en alguna ocasión—<sup>11</sup> a través de la búsqueda permanente de sentido, pues es “duro renunciar a creer que una flor puede ser hermosa para la nada; [es] amargo aceptar que se puede bailar en la oscuridad”.<sup>12</sup> El acceso para Cortázar no se traduce en ninguna forma de trascendencia mística, espiritual o religiosa; el acceso es búsqueda y hallazgo en la inmanencia, es trascendencia en la inmanencia.

Ahora bien, en gran medida, la noción cortazariana de acceso se caracteriza por la inefabilidad de ese otro lado que es destino del acceso —destino que como hemos visto es, a la vez, punto de partida. Vaya, la misma fórmula «otro lado» ya es indicación de la imposibilidad de una enunciación clara y concreta. «Otro lado» es precisamente la expresión que Bruno utiliza en “El perseguidor” para designar la desconexión de Johnny con la realidad cotidiana y a la vez el deseo de trascendencia del *jazzman*; en *Rayuela*, Horacio Oliveira da varios nombres al objeto de su permanente y desasosegada búsqueda: «reino milenario», «centro», «satori», «yonder», «kibbutz del deseo». Todas estas formas de designar el destino del acceso tienen un alto poder evocativo y sugerente, sin embargo, es evidente que no son denotativamente específicas. Esto es así porque el acceso cortazariano tiene, en parte, un carácter que podríamos llamar metafísico: el acceso alude a un tránsito mágico a una realidad maravillosa, alude a una especie de reintegración mítica con un origen primordial traicionado. Pero el acceso también implica una nueva y mejor forma de percepción, libre de “las adherencias

---

<sup>11</sup> Julio Cortázar en entrevista con Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, p. 51.

<sup>12</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, capítulo 141, p. 442.

mentales que se pegan a los sentidos”,<sup>13</sup> que permite la captación de figuras, las relaciones secretas (y quizás más verdaderas) de las cosas, las relaciones que escapan a las leyes de la causalidad lógica y física.

Sin embargo, a la par de su dimensión metafísica, la noción de acceso también tiene una dimensión —es decir: una aspiración— no abstracta. Para explicar este aspecto, este destino concreto del acceso, lo más acertado será retomar lo dicho por Cortázar sobre el surrealismo y el existencialismo en *Teoría del túnel*. ¿Pero por qué podría servirnos hablar de estos movimientos para definir un destino que ha sido formulado en términos de «antropofanía», «absoluto», «ser» y «realidad absoluta y satisfactoria»? Precisamente porque para Cortázar surrealismo y existencialismo son movimientos que apuntan, esencialmente, a una cierta culminación humana.

### *Surrealismo como humanismo mágico-poético*

En primer lugar, hay que aclarar que Cortázar no se refiere al surrealismo como una escuela literaria (ni al existencialismo como una doctrina filosófica). Para Cortázar, el surrealismo es un movimiento espiritual que se asocia con lo literario solamente por la necesidad que tiene de expresarse verbalmente, sin embargo constituye “una actitud resueltamente extraliteraria”.<sup>14</sup> El surrealismo es una cosmovisión, y la concepción que tiene de la realidad y del hombre es “esencial y solamente poética”.<sup>15</sup> Pero si apenas dijimos que el surrealismo es una actitud extraliteraria (incluso contraliteraria), no podemos entender a la poesía en

---

<sup>13</sup> Julio Cortázar, “Traslado”, *Territorios*, p. 104.

<sup>14</sup> Julio Cortázar, *Teoría del túnel*, p. 102.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 103.

términos exclusivamente literarios. La idea que los surrealistas tienen de la poesía —idea que Cortázar comparte plenamente— va mucho más allá de la mera versificación, es decir, de la mera formalidad literaria; para ellos poesía es posesión de la realidad a través de la analogía y la imagen, o mejor dicho: a través de la imagen poética que es siempre analógica, en tanto establece la fusión de esencias distintas que se corresponden y se fusionan en una nueva entidad. Dice Cortázar que el surrealismo es “el primer esfuerzo colectivo en procura de una restitución de la entera actividad humana a las dimensiones poéticas. [...] el surrealismo *concibe, acepta y asume* la empresa del hombre desde y con la Poesía. [...] Poesía como conocimiento vivencial de las instancias del hombre en la realidad, la realidad en el hombre, la realidad hombre”.<sup>16</sup> La máxima aspiración del surrealista —esa culminación de la que hablábamos, el destino de su acceso— es alcanzar cierta realidad que denomina como suprarrealidad y la cual implica una especie de restitución, de reencuentro con la inocencia; pero inocencia “no supone primitivismo alguno, sino reencuentro con la dimensión humana sin las jerarquizaciones cristianas o helénicas”.<sup>17</sup>

La batalla del surrealismo es ante todo una batalla por la libertad, por la liberación de toda constricción racionalista. Pero es una batalla individual que incluso tiene una marcada propensión a la soledad. Cada poeta es dueño de sus hallazgos particulares: la poesía acaba valiendo más por la propia conquista de la realidad a través de la analogía que por la comunicación de esa conquista. El surrealismo, aunque sea un esfuerzo colectivo, no es comunitario, es decir, es

---

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 106.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 103.

colectivo sólo por la coincidencia de múltiples esfuerzos particulares, pero no hay colaboración ni complementación. La conquista de la suprarrealidad es siempre una conquista individual; la libertad que se busca es una libertad individual total; y la restitución del hombre a la Poesía es la restitución del Yo a la Poesía, no la restitución de la especie.

### *Existencialismo como humanismo heroico*

En oposición al eminente individualismo del surrealismo, el existencialismo, de acuerdo con Cortázar, es una empresa verdaderamente comunitaria, y no tanto porque se realice en conjunto, sino porque aspira precisamente a la consecución de una comunidad, a la superación de la angustia y la soledad individual en la comunidad. Cortázar aclara que al hablar de existencialismo alude “a un estado de conciencia y sentimiento del hombre de nuestro tiempo, antes que a la sistematización filosófica de una concepción y un método”, y ese estado de conciencia tiene “por denominador común el cuidado, la pre-ocupación angustiosa emanante de un valeroso e implacable cateo de la condición humana”.<sup>18</sup> El existencialismo, entonces, es la preocupación del hombre por el hombre mismo, en tanto ser que existe y está consciente de su existencia; ser cuya conciencia, además, le revela su condición temporal, finita y solitaria, todo lo cual le determina una existencia angustiada. La soledad del existencialista no es sólo la soledad entre pares sino, principalmente, la soledad de la orfandad de Dios. La muerte de Dios implica la falta de asideros, la falta de verdades y sentidos absolutos que

---

<sup>18</sup> Las dos citas de esta oración: *Ibíd.*, p. 117.

amparen la existencia. Pero el existencialismo no quiere que Dios resucite, quiere que siga *muerto de por vida* (es decir, que siga muerto en beneficio de la vida humana) y que el hombre asuma enteramente la responsabilidad de su propia existencia.

Así, la batalla del existencialismo también es una batalla por la libertad, pero ésta no es entendida ahora como la liberación de ataduras racionalistas sino de ataduras teológicas: la libertad de “sostenes tradicionales, teologías auxiliares y esperanzas teleológicas”.<sup>19</sup> También es una batalla por la libertad que implica la superación de la soledad, pero superar la soledad no quiere decir negarla, sino asumirla para trascenderla, en la comunidad, a través de la comunicación y el contacto. Para el existencialismo no vale ninguna conquista individual, ni mágica ni poética, si ésta no puede ser compartida.

Es indudable que Cortázar siente una afinidad muy profunda por el surrealismo y el existencialismo, al menos en los términos en que él los entiende, explica y defiende en *Teoría del túnel*. Y no se trata de una afinidad o una identificación parcial: podemos decir que Cortázar profesa un verdadero credo surrealista-existencialista (libre de todo dogmatismo), cuya impronta es patente en toda su obra. Del surrealismo toma la aspiración a que la vida sea un acto poético total —y a que cada obra literaria sea, a pesar de su aparente fragmentariedad y desarticulación, un texto poético total— y el compromiso con la libertad de la dictadura racionalista; del existencialismo recupera la responsabilidad absoluta de la existencia propia, la voluntad de comunicar y la convicción de que el hombre

---

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 117.

sólo alcanzará la plenitud de su ser cuando acceda a ser-con, a ser con los otros, a ser en comunidad.

\* \* \*

Oliveira dice en alguna reunión del Club: “el problema de la realidad tiene que plantearse en términos colectivos, no en la mera salvación de algunos elegidos. [...] yo siento que mi salvación, suponiendo que pudiera alcanzarla, tiene que ser también la salvación de todos, hasta el último de los hombres.”<sup>20</sup> Pero para Cortázar tampoco es válido sacrificar a los individuos en aras de la comunidad; no, ésta se salva y se justifica en sus individuos, y los individuos, en la comunidad. En algún momento de la larga entrevista que Cortázar dio en 1977 a Joaquín Soler para Radiotelevisión Española, este último dice: “todos los hombres, el hombre”, a lo que Cortázar responde: “No, que el individuo se salve, si no la vida no tiene sentido”.

Y es así como nos encontramos claramente con esa dimensión concreta del destino del acceso cortazariano. El otro lado puede y debe estar aquí, pero hay que entreverlo, hay que saberlo posible y hay que generarlo. También surrealistas y existencialistas “reafirman con amargo orgullo que el paraíso está aquí abajo, aunque no coincidan en el dónde ni el en el cómo, y rechazan la promesa trascendente, como rechaza el héroe el corcel para la fuga”.<sup>21</sup> Por eso la noción del intersticio es tan valiosa, porque nuestro reino está aquí, *entre* la realidad convencional, incompleta y parcelada de todos los días. Con esto, además, queda

---

<sup>20</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, capítulo 99, p. 366.

<sup>21</sup> Julio Cortázar, *Teoría del túnel*, p. 137.

claro lo que bien señaló Saúl Yurkievich, que la inconformidad del Cortázar no es contra la realidad, sino contra el realismo, así como su enemistad no es con la razón, sino con el racionalismo.<sup>22</sup> La realidad digna de ese nombre, la Realidad que Cortázar escribe con mayúscula “está en nosotros mismos siempre que hayamos querido buscarla más allá, detectores de intervalos fulgurantes, y que saltemos luego de vuelta hacia este lado, libres de la red, riendo en un viento de felicidad, de reconquista”.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> “*Bestiario* implica una doble evasión: el exilio físico y la fuga de lo fantástico, fuga no de la realidad sino del realismo”, en Saúl Yurkievich, “Julio Cortázar: sus bregas, sus logros, sus quimeras”, p. 17.

<sup>23</sup> Julio Cortázar, “Traslado”, *Territorios*, 104.

### ***A modo de conclusión: conclusión a modo***

El 7 de julio de 2006 murió Syd Barret, miembro fundador de la legendaria banda de rock inglesa Pink Floyd. Tenía 60 años de edad y más de 30 de retiro de la escena musical —y de cualquier tipo de escena pública—. Quienes conozcan algo de la historia y la música de Pink Floyd no necesitan que dé aquí mayores detalles sobre la vida de Syd Barrett y la enfermedad mental que muy pronto consiguió marginarlo definitivamente del grupo y de la realidad; para quienes nunca hayan oído de él, nada de lo que pudiera decir aquí sería suficiente para que se formaran una imagen más o menos justa y completa de Syd.

El pintor Duggie Fields fue amigo de Syd Barrett y compartió un par de residencias con él en Londres entre 1967 y mediados de los setenta. En alguna entrevista, Duggie contó una de las anécdotas más impactantes y terribles acerca del fallecido músico. Según Fields, durante una temporada, Syd Barrett optó por pasar los días enteros tirado en la cama, inmóvil, mirando el techo. Literalmente, no hacía nada más. Cuando Duggie lo interrogó sobre la extrañeza de su (no) comportamiento, Syd le contestó que le aterraba hacer cualquier cosa, pues veía en la realización de alguna actividad en particular, no la elección positiva de ese acto precisamente, sino la renuncia a todas las demás acciones posibles. Hacer algo tenía un único sentido y una sola implicación para él: dejar de hacer *todo lo demás*. Sólo quedándose totalmente inerte mantenía abiertas todas sus *posibilidades* y entonces sentía que la libertad existía. Para Syd, un acto determinado era un encarcelamiento del ser. De este modo, eligiendo no renunciar a nada, Syd Barrett renunciaba a todo; su vida quedaba reducida a mero

combustible de la posibilidad, la posibilidad pura, totalmente indeterminada. Y sólo así conseguía aplacar su angustia. Syd Barrett sacrificó la realidad en aras de la posibilidad.

Es evidente que ésta no puede ser la vía: una hipertrofia así de la posibilidad cancela la libertad (y la existencia) del mismo modo que la muerte. La muerte nos parece tan terrible y escandalosa precisamente porque implica la cancelación definitiva de todas nuestras posibilidades. Sin embargo, el extremo contrario es igualmente nocivo: la imposición o el empecinamiento en una única posibilidad de la realidad —que en el momento de ser la única deja de ser posibilidad para convertirse en esclerosis—. Los dogmas religiosos han impuesto a sus creyentes yugos de este tipo, los fascismos políticos también. Sin embargo, con mucha frecuencia las personas han aceptado la coleopterización sin ninguna clase de violencia de por medio. La coleopterización es la instalación definitiva en una única forma de ver y de ser. El coleóptero no sufre el encierro en su caparazón, por el contrario, se siente cómodo y seguro, pues en esa determinación total no hay incertidumbres, no hay contradicciones, no hay espacios vacíos, ni en mí ni en el mundo. La nada y lo otro dejan de ser una amenaza —aunque si lo otro insiste demasiado en presentársele al coleóptero como una otra posibilidad, igual de válida y quizás mejor que la suya, éste no dudará en sacar las garras por debajo del carapacho.

Syd Barret, por un tiempo, dejó de ser real para ser puramente posible, y en el camino simplemente dejó de ser. El coleóptero, el burócrata del espíritu deja de ser posible para ser únicamente real, conllevando la misma pérdida ontológica. Pero entre la hipertrofia y la atrofia de la posibilidad existe otro camino —otro

camino que en realidad son muchos caminos. Ni la realidad convertida en bloque de mármol, ni la pura posibilidad del vacío ilimitado. La esponja puede servir como símbolo de esa otra vía. La esponja resume realidad y posibilidad en su ser, pues, a pesar de *estar llena de huecos* y agujeros, conserva unidad y cohesión, identidad e individualidad. La porosidad nos salva de ser islas de monólogos sin eco; no la resanemos, no tapemos los agujeros de la realidad, no tapemos nuestros propios huecos, vale la pena mantenerlos abiertos y ahondar en ellos, pues “desde los agujeros se va tejiendo la red”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar, “Morelliana, siempre”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo II, p. 182.

## Apéndice: recopilación de citas porosas

Como señalé en la introducción de esta tesis, presento a continuación la recopilación de citas de la obra de Julio Cortázar y de la literatura crítica en torno a ésta que contienen alguna de las palabras: *poro(s)*, *poroso(a, os, as)*, *porosidad(es)*, *porosamente*; *esponja (esponjoso)*, *ósmosis (osmótico)*. El criterio para determinar la extensión de cada cita fue que resultara claro el sentido en que el autor (Cortázar o sus críticos) utilizaba el término en cuestión. Por cuestiones de formato, indico la procedencia de las citas en un paréntesis al final de cada cual y no mediante citas al pie de página. Asimismo, destaco en cursivas las frases alusivas a estos conceptos ya señalados.

### Julio Cortázar

Temía sobre todo la forma más sutil de la gratitud que se vuelve cariño canino; no quería que la libertad, única ropa que le caía bien a la Maga, se perdiera en una feminidad diligente. Se tranquilizó porque la vuelta de la Maga al plano del café negro y la visita al bidé se vio señalada por la recaída en la peor de las confusiones. Maltratada de absoluto durante esa noche, abierta a una *porosidad de espacio que late y se expande*, sus primeras palabras de este lado tenían que azotarla como látigos, y su vuelta al borde de la cama, imagen de una consternación progresiva que busca neutralizarse con sonrisas y una vaga esperanza, dejó particularmente satisfecho a Oliveira (*Rayuela*, cap. 5, pp. 32-33).

La técnica consistía en citarse vagamente en un barrio a cierta hora. Les gustaba desafiar el peligro de no encontrarse, de pasar el día solos, enfurruñados en un café o en un banco de plaza, leyendo-un-libro-más. La teoría del libro-más era de Oliveira, y la Maga la había *aceptado por pura ósmosis* (*Rayuela*, cap. 6, p. 34).

Horacio resbaló un poco más y vio muy claramente todo lo que quería ver. No sabía si la empresa había que acometerla desde arriba o desde abajo, con la concentración de todas sus fuerzas o más bien como ahora, desparramado y líquido, abierto a la claraboya, a las velas verdes, a la cara de corderito triste de la Maga, a Ma Rainey que cantaba *Jelly Beans Blues*. Más bien así, más bien desparramado y *receptivo, esponjoso como todo era esponjoso apenas se lo miraba mucho y con los verdaderos ojos* (*Rayuela*, cap. 18, pp. 71-72).

Metiéndose en un zaguán encendió un cigarrillo. Caía la tarde, grupos de muchachas salían de los comercios, necesitadas de reír, de hablar a gritos, de empujarse, de *esponjarse en una porosidad de un cuarto de hora* antes de recaer en el bistec y la revista semanal. Oliveira siguió andando (*Rayuela*, cap. 22, p. 90).

Pero otras veces Oliveira encontraba cierta paz en las ocupaciones manuales, como enderezar clavos o deshacer un hilo sisal para construir con sus fibras un delicado laberinto que pegaba contra la pantalla de la lámpara y que Gekrepten calificaba de elegante. Tal vez el amor fuera el enriquecimiento más alto, un dador de ser; pero sólo malográndolo se podía evitar su efecto bumerang, dejarlo correr al olvido y sostenerse, otra vez solo, en ese nuevo peldaño de *realidad abierta y porosa*. Matar el objeto amado, esa vieja sospecha del hombre, era el precio de no detenerse en la escala, así como la súplica de Fausto al instante que pasaba no podía tener sentido si a la vez no se lo abandonaba como se posa en la mesa la copa vacía. Y cosas por el estilo, y mate amargo (*Rayuela*, cap. 48, pp. 238-239).

Sucede además que por el jazz salgo siempre a lo abierto, me libro del cangrejo de lo idéntico para ganar *esponja y simultaneidad porosa* (“Así se empieza”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo I, p. 7)

Todo lo que sigue participa lo más posible (no siempre se puede abandonar un cangrejo cotidiano de cincuenta años) de esa *respiración de la esponja* en la que continuamente entran y salen peces de recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados y materias

que la seriedad, esa señora demasiado escuchada, consideraría inconciliables (“Así se empieza”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo I, p. 7).

Pensé paralelamente en la influencia neutralizadora y desvitalizadora de las traducciones en nuestro sentimiento de la lengua. Entre 1930 y 1950 el lector rioplatense leyó cuatro quintos de la literatura mundial contemporánea en traducciones, y conozco demasiado el oficio de trujamán como para no saber que la lengua se retrae allí a una función ante todo informativa, y que al perder su **originalidad** se amortiguan en ella los estímulos eufónicos, rítmicos, cromáticos, escultóricos, estructurales, todo el erizo del estilo apuntando a la sensibilidad del lector, hiriéndolo y acuciándolo por los ojos, los oídos, las cuerdas vocales y hasta el sabor, en un juego de resonancias y correspondencias y adrenalina que entra en la sangre para modificar el sistema de reflejos y de respuestas y suscitar una *participación porosa* en esa experiencia vital que es un cuento o una novela (“No hay peor sordo que el que”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo I, p. 151; las negritas son del propio Cortázar).

Hablo de *esponjas*, de *poderes osmóticos*, de sensibilidad barométrica, de un dial que capta las gamas de ondas y las ordena o las prefiere de una manera que nada tiene que ver con los reglamentos de la Unión Internacional de Comunicaciones. Hablo de la responsabilidad del poeta, ese irresponsable por derecho propio, ese anarquista enamorado de un orden solar y jamás del nuevo orden o del slogan que hace marcar el paso a cinco o a setecientos millones de hombres en una parodia de orden (“Casilla del camaleón”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo II, p. 188)

“ese *sentimiento de esponja*, esa insistencia en señalar una falta de identidad como tanto después le ocurriría al Ulrich de Robert Musil, apunta a ese especial camaleonismo que nunca podrían entender los coleópteros quitinosos (“Casilla del camaleón”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo II, p. 189).

Sí, señora, desde luego que en el acto racional del conocimiento **no hay** pérdida de identidad; por el contrario, el sujeto se apresura a reducir el objeto a términos

categorizables y petrificables, en procura de una simplificación lógica a su medida (que el comisario trasladará a la simplificación ideológica, moral, etc., que hace dormir en paz a los prosélitos). La conducta lógica del hombre tiende siempre a defender la persona del sujeto, a parapetarse frente a la *irrupción osmótica* de la realidad, ser por excelencia el antagonista del mundo, porque si al hombre lo obsesiona conocer es siempre un poco por hostilidad, por temor a **confundirse**. En cambio, ve usted, el poeta renuncia a defenderse. Renuncia a conservar una identidad en el acto de conocer porque precisamente el signo inconfundible, la marca en forma de trébol bajo la tetilla de los cuentos de hadas, se le da tempranamente el sentirse a cada paso otro, el salirse tan fácilmente de sí mismo para ingresar en las entidades que lo absorben, enajenarse en el objeto que será cantado, la materia física o moral cuya combustión lírica provocará el poema. Sediento de ser, el poeta no cesa de tenderse hacia la realidad buscando con el arpón infatigable del poema una realidad cada vez mejor ahondada, más **real** (“Casilla del camaleón”, *Vuelta al día en ochenta mundos*, tomo II, p. 190; las negritas son del propio Cortázar).

Ese *sentimiento de porosidad virtual*, de que lo único capaz de permitir el adelanto era provocar irrupciones intersticiales sin la pretensión de abarcar la entera superficie de la esponja fenoménica (“La muñeca rota”, *Último round*, tomo I, p. 261)

Y si de Lezama puede afirmarse, como acaba de hacerlo Vargas Llosa en un bello ensayo aparecido en la revista *Amaru*, que su cubanidad se afirma soberana por esa asimilación de lo extranjero a los jugos y a la voz de su tierra, yo siento que también la argentinidad de mi obra ha ganado en vez de perder por *esa ósmosis espiritual en la que el escritor no renuncia a nada*, no traiciona nada sino que sitúa su visión en un plano desde donde sus valores originales se insertan en una trama infinitamente más amplia y más rica y por eso mismo —como de sobra lo sé yo aunque otros lo nieguen— ganan a su vez en amplitud y riqueza, se *recobran* en lo que pueden tener de más hondo y de más valedero (“Carta a Roberto Fernández Retamar (Sobre «Situación del intelectual latinoamericano»)", *Obra crítica* /3, p. 40).

hace años me hubiera sido imposible concentrarme sin estar en una especie de gabinete (aunque sólo fuera mental, producto voluntario de la abstracción en pleno café o en una casa rumorosa de domesticidad); contra lo previsible, *la vejez y la historia me vuelven más poroso, me reclaman algo como una ósmosis con lo circundante* (“Corrección de pruebas”, *Letras Libres*, núm. 3, p. 61).

Sin la menor importancia, sin la más pequeña significación, esa tos se repitió multiplicada por infinitos altavoces para recaer instantáneamente en la nada; pero alguien que acaso nació para medir cosas así con más fuerza que las grandes y duraderas cosas, oyó esa tos y algo supo en él que lo maravilloso no habla muerto, que *bastaba vivir porosamente abierto* a todo lo que habita y alienta entre lo concreto y lo definible para resbalar a otro lado, donde de pronto, en la enorme masa catedralicia de un concierto beethoveniano, la breve tos de una señora alemana era un puente y un signo y una llamada. ¿Quién fue esa mujer, dónde se sentó esa noche, está aún viva en alguna parte del mundo? ¿Por qué esa tos hace nacer estas líneas en otro tiempo, bajo otro cielo? ¿Hasta cuándo vamos a seguir creyendo que lo maravilloso no es más que uno de los juegos de la ilusión? (“La tos de una señora alemana”).<sup>1</sup>

JC: Sí. Rayuela es un libro cuyo personaje es un hombre que no es ninguna luminaria mental, ni mucho menos, y que busca desesperadamente cosas, sin saber cuáles son verdaderamente. Él las va designando con nombres como el «kibbutz del deseo», o el «Centro» —ese Centro que vuelve— y busca sobre todo los parámetros de la sociedad judeocristiana. Es el antiaristotélico por excelencia. Y eso, naturalmente, también tocó mucho a los jóvenes. Porque los jóvenes terminan siendo aristotélicos porque la sociedad los mete en esa línea. (La sociedad no tiene otro remedio que hacerlo, por lo demás.) Pero instintivamente, *el lector joven es un hombre muy poroso* que trata naturalmente de evadir y de negar todas las certidumbres que le quieren imponer por

---

<sup>1</sup> Texto que Julio Cortázar grabó personalmente en cinta abierta y que apareciera publicado en *Clarín* en junio de 1979, pero que no se incluye en ninguno de sus libros.

tradición, por costumbre, por religión, por filosofía, por lo que sea (*La fascinación de las palabras*).<sup>2</sup>

### **Jorge Luis Borges**

[El de los cuentos de Cortázar] Es *un mundo poroso*, en el que se entretrejen los seres; la conciencia de un hombre puede entrar en la de un animal o la de un animal en un hombre. También se juega con la materia de la que estamos hechos, el tiempo (“Prólogo”, *Cuentos* de Julio Cortázar, p. 9).

### **Davi Arriguucci Jr.**<sup>3</sup>

*Un universo poroso y abierto* se inauguraba entonces [con los primeros cuentos de Cortázar], dando lugar a una búsqueda intelectual, que era también una búsqueda erótica, metafísica y, paradójicamente, política, pues en los intersticios de la realidad degradada que acaba por denunciar, entrevía pasajes para una realidad digna del nombre (p. 14).

Desde un primer acercamiento, así sea superficial, es posible percibir la actitud característica del autor ante la estructuración del texto literario, su modo peculiar de entender el lenguaje poético y la configuración de la obra, cuyos trazos más profundos permitirán explicitar con precisión el análisis estructural posterior. Se nota de inmediato una búsqueda constante de nuevas formas de expresión, de nuevos códigos y mensajes, lo que se observa, en un primer nivel, en la tortuosa variación o incluso en la disolución de los géneros literarios, reflejo de una capacidad inventiva a flor de piel, que acaba por

---

<sup>2</sup> Dado que esta cita fue extraída de Internet, no puedo indicar la página exacta correspondiente a la edición impresa del libro de Julio Cortázar y Omar Prego Gadea; sin embargo en la bibliografía proporciono los datos bibliográficos completos del mismo.

<sup>3</sup> Todas las citas de este autor provienen de la misma obra —*El alacrán atrapado. Poética de la destrucción en Julio Cortázar*— por lo que, al final de cada cual, sólo indicaré la(s) página(s) correspondiente(s).

romper las fronteras tradicionales, fundando *un universo de ficción poroso y abierto a nuevas expansiones*, al mismo tiempo que internamente cohesionado (p. 22).

Vueltas y más vueltas alrededor de un tema vital, la obra de Cortázar permite el acceso en cada pasaje. Invita al lector a aproximarse a cada fragmento. Lo envuelve en su ritmo acaracolado, acaracolándose: como las variaciones también laberínticas del jazz, en torno a un mismo tema. / Penetramos en *un universo poroso y abierto*. Es una buena estrategia tomar el jazz como punto de referencia y acompañar las circunvoluciones de la obra a su vuelta (p. 44).

De la misma manera que en algunas ocasiones el amor, esos motivos recurrentes constituyen una especie de “vía de acceso”, de intersección, de apertura, en fin, a la que se entregan los perseguidores, movidos por el ansia de absoluto, con el fin de alcanzar la “otra” realidad, la verdadera, esto es, de *con-fundirse* con la totalidad, de tener acceso a la plenitud de lo real, de la que el jazz puede ser un signo. Hasta el lector más desprevenido notará la abundancia de *puentes, puertas, galerías* y toda suerte de pasajes que confieren *una porosidad característica al espacio en la ficción de Cortázar*. Ese *espacio poroso* corrobora, simbólicamente, la función intercesora de los motivos recurrentes (p. 44).

Todo el fragmento citado confirma lo que se ha venido diciendo a propósito del jazz como motivo de evasión del mundo cotidiano (el mundo institucionalizado que la escuela, en una metonimia, aquí representa; el mundo de las piezas definidas, de los golpes marcados, donde un hombre es menos que un hombre), y como elemento adecuado a *la porosidad, a la apertura del universo cortazariano*, vuelto hacia la búsqueda de otra cosa, de lo que falta, de aquello que *el jazz alude y soslaya y hasta anticipa*: el mundo donde un hombre es más que un hombre. Se opone la determinación del mundo circundante a la indeterminación, a la libertad esencial de esa música de improvisaciones, a esa música ambigua (p. 47).

Por la invención, el lenguaje del jazz funde aspectos dispares, combina elementos heterogéneos, concilia lo aparentemente inconciliable, explorando *la porosidad del espacio*, rompiendo la costra de la apariencia en que se detiene la percepción amortecida por la costumbre. De la misma manera actúa el lenguaje literario, operando una mudanza y una reorganización del mundo, en una especie de *bricolage* que altera la fisonomía antigua de las cosas, al atribuirles funciones inusitadas, descubriendo nuevos mundos simultáneos (p. 53)

El texto muestra la función activa del jazz en la obtención de *la porosidad* y de *la simultaneidad*, de la continuidad espacio-temporal que permite las insólitas asociaciones de personas, objetos y acontecimientos en el universo cortazariano, provocando que se entrevea un orden secreto que escapa a la percepción rutinaria, bien acomodada a la banalidad del mundo cotidiano (p. 53).

Y venían las citas referidas. Una expresión extremadamente aguda, *ubicuidad disolvente*, caracterizaba con precisión el desarraigo del poeta-camaleón, fuente “*del sentimiento de no estar del todo*”, con que, más tarde, el propio autor definiría su posición ante el mundo. Por otro lado, el texto revelaba el meollo de la visión del acto poético como algo trascendente: una abertura que da acceso al ser. Estaban así trazadas las coordenadas de una concepción de la experiencia poética perfectamente adecuada a *la simultaneidad porosa del universo cortazariano*, la que nos lleva también al jazz (pp. 57-58).

Se percibe entonces claramente [en “Para una poética”] qué características fundamentales del universo de Cortázar, como *la simultaneidad porosa*, con la que se casan perfectamente la idea del poeta como aquel que se hace ajeno en el otro, que ensaya ser el otro, y la visión del jazz como alienación reveladora, abertura hacia lo otro, se enraizan en la propia concepción del lenguaje poético. Se verifica, más precisamente, cómo el universo de Cortázar es fundamentalmente un universo poético, de donde se deriva la imprecisión de los géneros literarios, a la que se ha hecho referencia (p. 63).

Entendemos así que *el poeta es el elemento poroso por excelencia* y su acto, que funda el universo poético, equivale a una negación de la dualidad. Su lenguaje, de base analógica, se transforma en un instrumento de fusión del hombre con el mundo, de fusión del hombre con «el gran cuerpo cósmico, la verdadera patria». El ansia, el anhelo de ser cada vez más, de sumergirse completamente en el otro, la búsqueda mítica de una reintegración a la totalidad, delimita el fin de la invención poética, como una intuición central de la cosmovisión de Cortázar (p. 64).

La frase sugiere, subrepticamente, *la simultaneidad porosa del universo cortazariano*: el espacio en que puede estar el doble es también doble: *Budapest, Jujuy, Quetzaltenango*, o indefinidamente múltiple: *cualquier lado lejos* (pp. 73-74).

Pero la continuación del diario de Alina Reyes muestra la fijación del doble de Budapest, la ciudad del río y de los puentes. Una vez descubierto el sosia, Alina pasa a vivir en función de la experiencia de la otra, de la mendiga, cuyas sensaciones se infiltran, al principio secretamente, en el espacio de Buenos Aires, acentuando *la simultaneidad porosa del mundo cortazariano* (p. 74)

[Sobre el cuento “Lejana”:] El encuentro acaba por volverse un terrible mecanismo de sustitución, *una porosidad extrema, una total permeabilidad*, que permite la *transfusión* de personas, trasmutando irónicamente a la burguesa sofisticada de los altos círculos de Buenos Aires en la mendiga que sufre en la nieve en Budapest. El juego revelador abre el pasaje hacia la búsqueda del ser y relativiza los extremos de la condición social, continuando como posibilidad abierta de una nueva inversión, de un nuevo diario en dirección contraria (p. 81).

Si volvemos a esa obra inicial [*Los reyes*] (es necesario retomar las vueltas y revueltas del laberinto, las múltiples variantes del jazz, los avances y retrocesos del juego, siempre *fieles a la porosidad y a la cohesión del universo cortazariano*), veremos, desde el principio, reafirmandose la unidad de la obra, la unión íntima entre el juego y la invención poética reveladora (p. 92).

Esa metamorfosis del narrador, en Quiroga, recuerda hasta cierto punto el caso de “Lejana”, de Cortázar, aunque implique, de hecho, una visión del mundo muy diversa. La “transfusión” de personas, *la porosidad del universo cortazariano*, el marcado relativismo del espacio y del tiempo, el juego trascendente señalan hacia una realidad minada, hacia una realidad abierta a lo indeterminado, a pesar del aparente rigor determinista con que se cumple el destino de Alina Reyes. Lo fantástico surge como una súbita revelación de esa indeterminación (“Jamás real y siempre verdadero”, como en la frase de Artaud) (p. 188).

[Sobre el cuento “Continuidad de los parques”:] Así, la *puerta* (como los *puentes*, las *galerías* y otros *pasajes* del universo cortazariano) no sólo establece el contacto, desorientador en sí mismo, entre los dos planos de la ficción (el del personaje-lector y el de la trama que lee), sino que también la abre, irónicamente, hacia el mundo exterior del lector del cuento. *Esa porosidad*, construida con ironía, *dejará caer sobre nosotros un efecto de extrañeza* tan grande como grande sea nuestra identificación con la situación de la lectura retratada al inicio del cuento (pp. 243-244).

Imagen desequilibradora de aquello que la costumbre acepta como real, en la figura encuentran el máximo desarrollo *la porosidad del universo cortazariano* y las extrañas relaciones de duplicidad en el campo psicológico. La visión figurada relaciona, lúdicamente, personas, cosas, acciones, lo cotidiano y lo imaginario, independientemente de las categorías lógicas que los separan y aíslan (p. 265).

En realidad, soplando el sax, Johnny consigue vislumbrar *un universo poroso, una realidad-esponja, el mundo simbólico*: constelaciones simultáneas que, a veces (como en el último diálogo con Bruno), intenta describir en un lenguaje destrozado, caótico y, en apariencia, incoherente. La música le concede la vivencia pasajera de un tiempo que es una negación del tiempo y que, después, caído en sí mismo, intenta recuperar en vano mediante la droga (p. 294).

[Sobre el cuento “Las babas del diablo”:] Con todo, el rompimiento fantástico de la rigidez de la imagen es también un rompimiento de los límites espaciales: “No hay un fantástico cerrado, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico”. El interior del cuarto se abre hacia el exterior de la isla, estableciéndose *la porosidad espacial* que permite la nueva intervención del fotógrafo: su grito de terror, al que sigue la nueva fuga del muchacho (p. 357).

Texto omnívoro y autofágico, *centro poroso en el que se remueve la conciencia de toda la obra cortazariana*, *Rayuela* concretiza en su propia construcción el movimiento de la búsqueda, el remolino incesante del ansia de ser que impulsa, para Cortázar, el lenguaje poético y la existencia del hombre desgarrado de sí mismo. Por eso es, en cierto modo, una narración que no comienza ni acaba, cualquiera que sea la dirección adoptada de la lectura” (p. 371).

[Sobre *Rayuela*:] La discontinuidad sintáctica concretiza la destrucción del lenguaje lógico-discursivo de la ficción tradicional e instaura un nuevo tipo de coherencia interna, en función de la débil organización de los segmentos. Con la espacialización de la estructura, que de ahí deriva, se vuelve evidente la relación de conformidad entre el tratamiento del lenguaje y la visión de la realidad: un principio fundamental del universo cortazariano, su *indeterminación (la porosidad ambigua que pone en contacto a los seres más heterogéneos)*, se consubstancia en el mismo nivel sintáctico, como una forma de apertura hacia la combinación poliédrica y simultánea de significantes y significados (p. 373).

Pero es preciso recordar también que la búsqueda de Horacio se inicia junto a las aguas, exactamente sobre un *punte*. (Como la puerta babilónica de muchos nombres, el puente es una de las muchas maneras —ventana, galería, orificio, intersticio, abertura— de decir, en el universo cortazariano, que el hombre perseguidor se encuentra en el umbral del pasaje hacia el ser. Primero, el Pont des Arts, en París, pero después, en el excelente capítulo 41, en Buenos Aires, el paródico puente de madera, abertura hacia el mundo-Maga, duplicado en Talita; y la ventana abierta a la vacilación de Oliveira, en el capítulo

56, y antes, la puerta por donde quería pasar Johnny Carter, la puerta por donde los parques de la ficción continúan en la realidad, o viceversa, el puente de Budapest, las fascinantes galerías no citadas de “El otro cielo”, y tantos otros *poros de ese espacio esponjoso*, en donde se infiltra, como siempre es posible, la trascendencia.) (p. 407)

El texto funde, sutilmente, el contacto de los cuerpos con el contacto de los elementos, creando *la porosidad por donde todo se vuelve estrecha relación*: el diseño de la boca que los dedos trazan reproduce fielmente la boca verdadera de la amada, de la misma manera que las aguas reflejan la luna, en el símil final (p. 417).

### Saúl Yurkievich

Por momentos y a partir de una disquisición serena, designa esa actitud contraventora, de desencaje de un sujeto siempre descolocado, excentricación: “búsqueda de puntos de mira que excentraran al mirador o a lo mirado” [*Rayuela*, capítulo 40], refiriéndose sobre todo a la percepción intersticial (no *en* ni *a partir* sino *entre*) o desfasada, esta “atenta desatención” que depara *la adecuada disponibilidad, la porosidad fenoménica* que hace ceder y disolver las magnitudes habituales y que permite aprehender la realidad en sí, en su ser, según su naturaleza intrínseca (“La pujanza insumisa”, *Julio Cortázar: mundos y modos*, pp. 173-174).

París, para Cortázar, es laberinto encantado, estrella de mil puntas, mandala, vertiginosa rayuela. Allí emprende la exploración lúdica mediante deambulaciones que el azar encamina. *Allí acrecienta su poder osmótico, se convierte en esponja fenoménica*. Allí colecciona rincones karmáticos con infalible poder transfigurados (“Deambulaciones de un mutante: Julio Cortázar en ochenta mundos”, *Revista de Occidente*, núm. 270, p. 124).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Este ensayo puede consultarse en línea en  
<[http://www.ortegaygasset.edu/revistadeoccidente/articulos/\(270\)Saul\\_Yurkievich.pdf](http://www.ortegaygasset.edu/revistadeoccidente/articulos/(270)Saul_Yurkievich.pdf)>.

Niño por la mirada siempre fresca sobre las cosas para negar todo lo que [el] hábito relame hasta darle lisa conformidad, *mirada auroral para percibir con fresca porosidad*, siempre temprano, lo nimio conciliado con lo magno, lo inminente y lo novedosamente manifiesto, el milagro desapercibido, para seguir pasmándose con la inagotable variedad que el mundo brinda a diario; y si no la ofrece, multiplicar el mundo por ochenta, saber darle vuelta y recortarlo según le parezca y recomponerlo como un modelo nuevo para armar, armar un rompecabezas de ciudades imbricadas o un pasaje continuo entre la Galería Güemes y la Galérie Vivienne o una rayuela en que dos tríos que son uno sin saber empujan el mismo tejo para llegar al cielo que está en cada uno de ellos, está ahí no más y bastaría un poco, un corrimiento, pero no pueden alcanzarlo y se quedan con sus boquetes, con su zozobra del lado de la tierra y fraternizan (“Julio Cortázar: sus bregas, sus logros, sus quimeras”, *Cuentos. Obras completas* de Julio Cortázar, vol. 1, pp. 9-10).<sup>5</sup>

Las prosas breves poseen la descarga energética de lo súbito y la osadía de un pujo de pura imaginación. Las prosas breves vuelan, bromean, son alígeras y son traviesas. Tienen mucho que ver con el juego, con las manipulaciones recreativas y con las incitaciones casuales, con los maridajes que el azar desconcertando concierta. Durante toda su vida de escritor, Cortázar prepara su receptividad y su prosa para captar y registrar inmediatamente estas imprevistas vislumbres, impresiones, provocaciones, correspondencias. Cultiva un *manejo dúctil, poroso*, sumamente variable y desenvuelto *de la lengua* para inscribir *ipso facto* lo que venga de donde venga, para dominar como lo consigue, con suma agilidad, el *sketch*, el arte de la ocurrencia. En cuanto a género, nada más lábil, más permeable que la prosa breve, alternativamente narrativa, lírica, biográfica, fantasiosa, circunstancial, bufa, bromista, erótica, reflexiva. Cortázar fabula caprichos que contrarrestan la limitativa monotonía de lo manido. Recurriendo a la humorada, a la cabriola, a los mágicos pases del ilusionista verbal, restablece el trato

---

<sup>5</sup> A partir de ésta, todas las citas de Saúl Yurkievich provienen del mismo texto —“Julio Cortázar: sus bregas, sus logros, sus quimeras”— por lo que, al final de cada cual, sólo indicaré la(s) página(s) correspondiente(s).

directo con lo absurdo, lo aleatorio, lo arbitrario, un contacto inmediato y saludable con lo fantástico y lo fantasmático (p.14).

[Sobre la ficción fantástica de Cortázar:] Estos relatos sembradores de misterio hacen vislumbrar lo oscuro, la ignota amenaza que acecha a la orilla o por debajo del mundo habitual, nuestro mundo admisible y discernible. Permiten atisbar otros posibles, un orden distinto, ignorados parámetros, otras magnitudes y otras relaciones. Los cuentos de Cortázar nacen de una visión desplazada, fuera de foco, o visión «intersticial» («esa manera —según Cortázar— de estar entre, no por encima ni por detrás sino entre»). Ella va a posibilitar el gradual desfasaje y *la sorpresa que por ósmosis se infiltra paulatinamente*. La escritura se propone «acorrallar lo fantástico en lo real, *realizarlo*». La narración introduce así graduales incertidumbres, una progresión de extrañamiento que provoca el irreversible pasaje de lo sólito a lo insólito (pp. 16-17).

En general, Cortázar propone personajes ordinarios que efectúan acciones comunes en un ambiente familiar. Instala su narración en mundos próximos y con seres semejantes al lector. En “Casa tomada”, una pareja de rutinarios hermanos limpian, cocinan, ponen la mesa; repiten a diario los mismos rituales domésticos; sus aficiones son el tejido a mano y la filatelia. Así hace funcionar Cortázar los efectos de la ilusión realista hasta abolir la distancia entre personaje y lector, entre mundo textual y mundo exterior. Concibe personajes verosímiles: vivaces, complejos, conflictivos, psicológicamente relevantes y a los cuales puede inyectar su propia experiencia, su mentalidad, su afectividad, la proyectiva y la pragmática del autor. Abunda así el detalle de lo real fáctico, psicológico, objetual, lingüístico para infundir un clima de confianza semántica basada al comienzo en lo accesible y legible, en lo viable del mundo representado y el modo de representación. Y en ese contexto del vivir conocido va a aclimatar lo fantástico, va a perpetrar el clímax de la descolocación. Por sibilina infiltración de perturbaciones inexplicables —los ruidos que hacen los invisibles invasores de la casa tomada y que indican su avance—, por diseminación de señales enigmáticas, *por ósmosis desconcertante va a pervertir la credulidad relativa a lo normal*, va a proyectar la

historia hacia las fronteras de lo admisible, hacia la vulneración de lo real razonable (p. 18).

Lo fantástico interviene como apertura hacia lo inexplorado, como amplificador de la capacidad perceptiva, como *incentivo imaginario para potenciar nuestra porosidad fenoménica*, nuestra adaptabilidad a lo desconocido. Lo fantástico es para Cortázar agente de renovación, forma parte del humanismo liberador (p. 22).

[Sobre *Libro de Manuel*:] También lo atizan la paradoja y el absurdo, “un fotrán de la poesía y de la erótica”, como dice en su jerga neológica Lonstein, *pescador de esponjas fenoménicas*, programador de oriloprones (p. 28).

Organismo vivo, pulsátil, la prosa nace como el poema (a menudo prosario) del pasmo que excentra, de una conciencia exaltada y excedida, exorbitante. *La buena prosa es erizo y no cangrejo; es esponja, respiración de esponja fenoménica, poroso englobamiento*. La buena prosa es como el jazz, es escritura jazzística. (Para Cortázar, el jazz más que una afición de melómano es un arcano artístico.) Cautiva por su swing (“Swing, ergo existo”), por su tensión rítmica. Puja contrapuntística entre tema y variación, entre lo que se retoma y lo que se inventa, lanza al reverso de la alfombra donde los mismos hilos se entranan de otra manera. Para Cortázar, una gran diferencia separa la prosa literaria de la prosa *take* (durante una sesión de grabación, *take* son los comienzos de una pieza que se ensayan hasta dar con el satisfactorio). El pensamiento compone la otra, la prosa literaria, la de Jorge Luis Borges o Alfonso Reyes. La prosa *take* no se hace con ideas sino con jirones de imágenes, impulsos rapsódicos, ráfagas perceptivas, con una síncope espinal, con una cadencia de animal en celo, a partir de un mandato entrañable que adentra y confunde la palabra con lo más acérrimo y más acendrado del hombre. El jazz, infundido a esta prosa, transporta como el viento primordial, traslada el verbo al centro de la imaginación mitopoética, *allí donde todo cede, accede y se intercomunica*. El jazz propicia en la prosa *take* la facundia metafórica (pp. 31-32).

Julio, el jugador aventurado, el buscador de otredad y de mismidad, vivía con una expectante extrañeza; vivía en busca de las simetrías extrapolables, de las coincidencias en planos apartados, de sorpresivas revelaciones, en pos de la traslumbre. *Vivía con asombro poroso, con arrobo osmótico, propenso a lo transmental*. Concertaba esta extralimitación, esta apertura hacia el Gran Todo con un humanismo liberador, partidario del progreso en todos los órdenes, socialmente justiciero y políticamente batallador (p. 36).

### **Saúl Sosnowski**

La lectura de estos textos, así como el ya citado sobre «Ode to a Grecian Urn» de Keats a los que Cortázar redactara posteriormente sobre lo fantástico, insisten en la noción de “apertura”. Frente a la cerrazón metódica, *sus páginas proponen una máxima porosidad* que acata lo excepcional como norma; frente a la exaltación del poeta, presentan al escritor como transmisor, como “medium” que articula voluntades ajenas. De este modo, ensayos y narrativa confluyen en múltiples niveles: por un lado desacralizan la actividad poética en cuanto exaltación de la figura del escritor; por otro, a éste se le adjudica el privilegio de la disponibilidad para captar y traducir realidades otras —realidades que a su vez se lanzan al encuentro de lectores cómplices, aquéllos que le otorgarán sentido a tal práctica literaria (“Julio Cortázar ante la literatura y la historia”, *Obra crítica* /3, p. 13).

### **Alain Sicard**

A partir de *Rayuela*, lo fantástico revela su capacidad de subversión ideológica con respecto a la definición de la realidad. Lo hace mediante una inversión: bajo la presión de lo desconocido, es la realidad la que revela su carácter falso, irreal, ilusorio (Horacio, el protagonista de *Rayuela*, la llama la “Gran Costumbre”), mientras que lo que era fantástico se convierte en la “entrevisión” de un “otro lado”, la utopía de una realidad

más real. *Con una irrupción de “lo otro”, la “realidad”* —con sus ahora obligatorias comillas— *se vuelve porosa*. En ella se abren intersticios que dejan percibir, durante unos fugaces segundos, una tercera frontera, «un tercer ojo» como aquel que aparece en ciertos textos orientales (“Julio Cortázar, entre lo fantástico y lo humano”, *Julio Cortázar desde tres perspectivas*, p. 79).

## **Helena Malheiro**

O encontro acaba portanto por se tornar num diabólico processo de substituição, neste mundo poroso de Cortázar que permite, sem o menor espanto, misteriosas transferências de identidade. O epílogo do conto é uma narração na terceira pessoa, omnisciente por oposição à subjectividade anterior do diário, reforçando assim a ideia de um secreto destino, por vezes cruel e implacável. Através de um jogo revelador( lembremos que o jogo é sempre um elemento fundamental na obra de Cortázar), o autor encena de forma magistral a procura do outro que há em nós e a surpreendente passagem que parece existir do eu ao outro num mundo labiríntico onde todas as referências se alteram (“A imagem do eu/outro em alguns contos contemporâneos”, p. 6).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Este ensayo puede consultarse en línea en  
<[http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeII/A%20IMAGEM%20DO%20EU\\_OUTRO%20EM%20ALGUNS%20CONTOS%20CONTEMPORANEOS.pdf](http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeII/A%20IMAGEM%20DO%20EU_OUTRO%20EM%20ALGUNS%20CONTOS%20CONTEMPORANEOS.pdf)>.

## **Bibliografía:**

Alazraki, Jaime. Prólogo. *Obra crítica /2*. De Julio Cortázar. Madrid: Alfaguara, 1994. 9-14.

Arrigucci Jr., Davi. *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. Trad. Romeo Tello G. México: Universidad de Guadalajara / Fondo de Cultura Económica / Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

Borges, Jorge Luis. Prólogo. *Cuentos*. De Julio Cortázar. Barcelona: Hyspamérica, 1985. 9-10.

Cortázar, Julio. “Corrección de pruebas”. *Letras Libres*, núm. 3, marzo de 1999: 60-69.

—. *El perseguidor*. Madrid: Alianza, 1993.

—. *La vuelta al día en ochenta mundos*. 2 vols. 21ª ed. México: Siglo XXI, 1986.

—. *Obra crítica /1 (Teoría del túnel)*. Ed. de Saúl Yurkievich. Madrid: Alfaguara, 1994.

—. *Obra crítica /2*. Ed. de Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara, 1994.

—. *Obra crítica /3*. Ed. de Saúl Sosnowski. Madrid, Alfagura, 1994.

—. *Rayuela*. Coords. de la ed. crítica Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Colección Archivos 16. Madrid: Archivos, 1991.

—. *Territorios*. 7ª ed. México: Siglo XXI, 2002.

—. *Último round*. 2 vols. 17ª ed. México: Siglo XXI, 2001.

—. Omar Prego Gadea, entrevistador. *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997.

Curtis, Helena y N. Sue Barnes. *Biología*. 6ª ed. Ed. de Adriana Schnek y Graciela Flores. Madrid: Editorial Médica Panamericana, 2001.

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. 2ª ed. Trad. de José Esteban Calderón. México: FCE, 2001.

González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. México: Hermes, 1978.

- González Dueñas, Daniel. *Las figuras de Julio Cortázar*. México: Conaculta-INBA-Aldus, 2002.
- Heidegger, Martin. *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*. Trad. de Jaime Aspiunza. Filosofía y pensamiento. Ensayo 3. Madrid: Alianza, 2000.
- Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*. Trad. de Gerald Nyenhuis H. México: Universidad Iberoamericana-Taurus, 1998.
- . “Concretización y reconstrucción”, en *En busca del texto*. Ed de Dietrich Rall. México: UNAM, 1993. 31-57.
- Malheiro, Helena. “A imagem do eu/outro em alguns contos contemporâneos”. *Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, vol. 2. Universidade de Évora, 2001.
- Sicard, Alain. “Julio Cortázar, entre lo fantástico y lo humano”, en *Julio Cortázar desde tres perspectivas*. México: Universidad de Guadalajara-UNAM-FCE, 2002. 69-84.
- Sosnowski, Saúl. “Julio Cortázar ante la literatura y la historia”, en *Obra crítica /3. De Julio Cortázar*. Ed. de Saúl Sosnowski. Madrid: Alfagura, 1994. 9-23.
- Yurkievich, Saúl. “Deambulaciones de un mutante: Julio Cortázar en ochenta mundos”. *Revista de Occidente*, núm. 270, noviembre de 2003: 109-127.
- . *Julio Cortázar: Mundos y modos*. Madrid: Anaya-Muchnik, 1994.
- . “Julio Cortázar: sus bregas, sus logros, sus quimeras”. *Cuentos - Obras completas*, vol. 1. De Julio Cortázar. Ed. de Saúl Yurkievich y Gladis Anchieri. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2003. 9-37.