



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE CREACIÓN LITERARIA
EN LA OBRA DE JULIO CORTÁZAR A PARTIR DE SUS
CARTAS

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:
ALFREDO BARRIOS HERNÁNDEZ

DIRECCIÓN DE TESIS:
DRA. RAQUEL MOSQUEDA

MÉXICO, D.F.

2011





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi madre y mis hermanos por su confianza incondicional

A Vero, motor de mi vida. Esta tesis no sería posible sin tu ayuda, amor y paciencia

Agradezco a Raquel Mosqueda que me dio toda la libertad y supo detenerme cuando me desbocaba.

Y a Eduardo Casar por sus palabras precisas en los momentos justos.

Un agradecimiento especial a la Dra. Aagje Monballieu por su apoyo en la elaboración de esta tesis.

Paloma mensajera

A Verónica Claudia

Hoy
una carta es
 una pobre
 obsoleta
 estúpida
paloma mensajera
compitiendo vs. reloj
 vs. internet
 vs. ondas hertzianas
 y piensa que puede ganar.
Una paloma blanca
 rayada
 cuadriculada
volando plácidamente
 olvidando plácidamente
 a dónde tiene que llegar.
Paloma pensamiento
 observando el cielo
 y la tierra
 edificios
 carros
y gente como hormiguitas.
Observando México-
 París-
 Roma-
 Madrid-México
Viendo mejor que google earth
el Ángel de la Independencia
 la torre (La Torre)
 el *Coliseum*...
Deleitándose al vuelo
 Con paisajes urbanos
 y campestres
Durango (arbolitos)
 Chihuahua (dunas)
 Tamaulipas (islas)
 Villahermosa (nubes, nubes, nubes).
Paloma estúpida y romántica
paloma idiota como las palabras y las letras
paloma lenta como *Osvaldo* o un sobre de papel.

Quiero un rayo
 luz
 magia
cualquier cosa
que te haga saber
 en este preciso momento

mi pensamiento.

Alfredo Barrios
11/julio/2010

Descripción del proceso de creación literaria en la obra de Julio Cortázar a partir de sus *Cartas*

1. INTRODUCCIÓN	3
1.1 Presentación del tema	7
1.2 Género epistolar	10
1.3. <i>Cartas</i> . Epistolario de Julio Cortázar	19
1.4. Cortázar obra por obra	26
2. PREHISTORIA	28
2.1. <i>Presencia</i> (1938)	28
2.2. <i>La otra orilla</i> (1937-1945).....	34
2.3. Cartas de “Prehistoria”	38
3. INICIOS	40
3.1. <i>Los reyes</i> (1947/1949)	40
3.2. <i>Divertimento</i> (1949)	44
3.3. <i>El examen</i> (1950)	46
3.4. <i>Imagen de John Keats</i> (1951)	49
3.5. Cartas de Inicios	52
4. DESPEGUE.....	53
4.1. <i>Bestiario</i> (1951)	53
4.2. <i>Final del juego</i> (1956)	56
4.3. <i>Las armas secretas</i> (1959).....	63
4.4. <i>Historias de cronopios y de famas</i> (1962).....	67
4.5. <i>Los premios</i> (1960).....	71
4.5.1. La crítica “premiada”	74
4.6. Cartas de Despegue	77
5. CONSOLIDACIÓN.....	79
5.1. <i>Rayuela</i> (1963).....	80
5.2. <i>Final del juego</i> (2ª ed., 1964).....	108
5.3. <i>Todos los fuegos el fuego</i> (1966)	111
5.4. <i>62/ Modelo para armar</i> (1968)	116
5.5. Traducción, otro acto de creación	127
5.6. Cartas de Consolidación	135
6. RE-EVOLUCIÓN.....	136

6.1. <i>La vuelta al día en ochenta mundos</i> (1967).....	136
6.2. <i>Buenos Aires, Buenos Aires</i> (1968).....	140
6.3. <i>Último round</i> (1969).....	142
6.4. <i>Libro de Manuel</i> (1973).....	144
6.5. <i>Adiós, Robinson</i> (1977)	148
6.6. <i>Territorios</i> (1978).....	148
6.7. <i>Salvo el crepúsculo</i> (1984)	149
6.8. <i>Cartas de Re-evolución</i>	149
7. ESBOZO DE UNA POÉTICA.....	150
8. CONCLUSIONES	161
BIBLIOGRAFÍA	169
ÍNDICE DE OBRAS	174
ÍNDICE ONOMÁSTICO	176

1. INTRODUCCIÓN

Desde hace miles de años, la correspondencia personal de gobernantes, intelectuales, científicos y escritores ha despertado el interés tanto de lectores comunes como de especialistas. La crítica literaria ha encontrado que en esas hojas remitidas hay más que el morboso placer de enterarnos de la vida privada de la figura pública en cuestión; dichos documentos, además, representan información importante respecto de sus ideas, sus planteamientos y hasta sus mecanismos de creación.

Julio Cortázar llamó la atención de la crítica desde que publicó *Bestiario*, su primer obra relevante. A partir de ese momento se han escrito en todo el orbe cientos de libros y artículos en torno a sus cuentos, novelas, poesías, ensayos, etcétera. Pero Cortázar no sólo escribió docenas de libros de todo género, además era un asiduo escritor de cartas. En ellas, gustaba de entablar conversaciones, diálogos, discusiones con amigos y colegas; y cuando su fama se incrementó, el número de sus remitentes también creció, dando como resultado un vastísimo volumen donde el autor vertió sus apreciaciones de toda índole. El primer epistolario de Cortázar, *Cartas desconocidas de Julio Cortázar*, salió a la luz en 1992 y es una recopilación realizada por Mignón Domínguez de las primeras misivas que el autor argentino envió a algunos amigos de los años 30 y 40. Posteriormente aparecieron *Cartas de Nicolás Cócara*, así como una primera selección y edición de Aurora Bernárdez. También han sido publicados algunos epistolarios individuales, por ejemplo *Cartas a Félix Grande*, *Cartas a una pelirroja* (1990), la correspondencia con Silvia Monrós-Stojakovic, y más recientemente *Cartas a los Jonquières* (2010).

En la presentación que Saúl Yurkievich hizo de las *Obras completas de Julio Cortázar* (Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg), en la Universidad Autónoma de

Guadalajara en 2004, habló de editar dos volúmenes de cartas, sin que hasta el momento se haya concretado este proyecto; el último rumor al respecto es que los volúmenes estarán listos y saldrán a la venta para el centenario del natalicio de Cortázar, en agosto de 2014.

A pesar de que muchas epístolas de Cortázar se conocen desde hace décadas, la mayor parte de su obra epistolar permanecía prácticamente ignota y ha sido poco estudiada, debido a que una recopilación exhaustiva de su correspondencia no tuvo lugar sino hasta el año 2000. Aurora Bernárdez y Saúl Yurkievich, albaceas del autor argentino, fueron los responsables de tan colosal proyecto. La obra salió a la luz en tres tomos, publicada por la editorial Alfaguara con el título de *Cartas*, y abarca desde 1937 hasta 1983, poco antes de su muerte. Dicha correspondencia va más allá de las nimias anécdotas de la vida cotidiana del autor de *Rayuela*. En ellas encontramos también al hombre preocupado por los acontecimientos sociales de su época; al escritor que duda del valor de su propia obra; vemos a un Cortázar que discute con la crítica y los lectores, que se involucra en el proceso de edición de sus libros, de sus traducciones e incluso el diseño de las portadas; y sin duda hay una gran variedad de temas que se pueden estudiar a partir de las cartas de Julio Cortázar, como política, viajes o crítica literaria. El tema que a mí me interesa es el proceso de creación que se encuentra contenido en esas cartas.

El objetivo de esta tesis es contribuir a esclarecer el proceso creativo de Julio Cortázar, así como sus ideas literarias, mediante la descripción y análisis de las epístolas del autor en las que se refiere a su propia obra.

Además de los tres tomos de *Cartas*, la investigación se basa en la mayor parte de la obra del autor, así como en algunos artículos a los que hace referencia Cortázar en diversas misivas. También tomé en cuenta otros epistolarios del autor que han salido a la luz, pero no forman parte de la edición de Alfaguara, y varias entrevistas que le fueron realizadas a

lo largo de su vida, esto con la intención de cotejar sus opiniones entre unos y otros documentos.

El primer paso en la elaboración de esta tesis fue la lectura atenta y exhaustiva de los epistolarios de Julio Cortázar de la edición de Alfaguara. A partir de esa lectura seleccioné el conjunto de cartas en el que se basaría mi análisis para hacer una descripción del proceso de creación de Cortázar, con base en los siguientes criterios:

i) Aquellas en las que se hizo mención, en cualquier medida, del trabajo creador de su autor; es decir, todas aquellas en las que Cortázar comentó algo acerca de su propia obra, incluso sobre proyectos que apenas estuviera desarrollando.

ii) Las respuestas a los comentarios de sus corresponsales acerca de su obra sin importar el género, o si era inédita.

iii) Las cartas en las que se comentaban cuestiones diferentes de la creación de Cortázar, pero relacionadas con su obra, es decir, edición o traducción de ésta.

iv) Y finalmente, las misivas en las que hubiera un enfrentamiento, directo o indirecto, con la crítica especializada.

Después de determinar todas las epístolas que me serían útiles, las subdividí en cinco categorías: cartas a sus amigos, a sus editores, a sus traductores, a la crítica, y las que hablaran del género epistolar.

El siguiente paso fue analizar minuciosamente cada uno de los fragmentos de las categorías preestablecidas, para indagar sobre los pensamientos críticos, estéticos y estilísticos de Julio Cortázar¹. Cabe mencionar que en la última etapa de la vida del autor hay una notable disminución de referencias a su obra en las misivas que envía a sus

¹ Para una rápida identificación de las cartas, éstas se citarán de la siguiente manera: (a apellido del destinatario, volumen: página). Por ejemplo (a Porrúa, C2:765).

corresponsales, debido a una participación política más activa. En el transcurso de cada uno de los pasos, se buscó bibliografía pertinente, con el fin de sustentar sólidamente cada uno de los resultados obtenidos.

1.1 Presentación del tema

En este trabajo se ha llevado a cabo una descripción de las ideas literarias de Julio Cortázar con base en el análisis de las cartas en las se refiere a su propia obra, con el propósito de dilucidar su proceso de creación.

En primer lugar se revisará el género epistolar, tomando sólo las cartas literarias que oscilan entre públicas y privadas, como es el caso de los epistolarios que trabajamos. Se observará que, además de cubrir la necesidad comunicativa, las cartas de los escritores son importantes por su carácter creativo. También veremos que un epistolario es un conjunto de cartas con un común denominador y que, para vislumbrar las inquietudes estéticas e indagar la forma en que elaboró su propia obra un escritor, es válido considerar sólo la voz de éste en el diálogo.

Posteriormente la tesis se dividirá en cinco momentos claves, estableciendo etapas claramente identificables en las que se observará un avance o cambio en el proceso de creación del autor. Estos capítulos son: Prehistoria, Inicios, Despegue, Consolidación y Revolución. Las obras se comentarán en el mismo orden cronológico en que fueron escritas, con base en la correspondencia del autor. En la primera etapa se hablará básicamente de dos libros: *Presencia* y *La otra orilla*. Gracias a las misivas descubriremos que la obra de Cortázar empezó con poesía y que, pasar a prosa representó un largo y penoso proceso. Descubriremos gracias a sus misivas, que en sus primeros textos en prosa existen ya características propiamente cortazarianas que lo acompañarían hasta el fin de sus días. Asimismo las cartas de esta época nos mostrarán cómo fue la relación con lectores y críticos durante su etapa primigenia.

En el apartado de Inicios, las epístolas nos hablarán de los primeros cuatro libros que, aunque desconocidos por el grueso de sus lectores, fueron aceptados por Cortázar: *Los reyes*, *Divertimento*, *El examen* e *Imagen de John Keats*, así como su importancia para escribir obras futuras. Su correspondencia nos dirá qué libros fueron conocidos en su tiempo, cuáles no, y en qué circunstancias; además de ciertas características que compartieron éstos cuatro junto con *Bestiario*, relacionados con su proceso de creación desde ideas, tratamiento, temas, estilo, proyecciones y juegos literarios.

En el capítulo de Despegue veremos cartas que hablarán de los primeros libros y sus particularidades antes de *Rayuela*; así como de su salida de Buenos Aires para instalarse en París, y de los problemas que franqueó como novel escritor frente a las editoriales, sobre todo extranjeras. También cómo sería el recibimiento de estos primeros libros por parte de la crítica y los lectores; y cuál fue la postura de Cortázar ante su recepción. Su correspondencia denotará las preocupaciones del escritor relacionadas con literatura, revolución y cultura en general, y descubriremos la importancia de ciertos personajes del mundo editorial en la obra del Cronopio: editores, ilustradores, traductores, agentes literarios, etcétera.

Veremos el importante papel que desempeñaron para el trabajo de creación de Julio Cortázar las cartas dirigidas a sus editores, críticos y traductores durante su etapa de Consolidación. Sus epístolas nos mostrarán lo que representó el éxito de *Rayuela*, y la transformación a la que tuvo que someter su vida debido a esto, así como el cambio de actitud frente a la crítica y las discusiones con ella respecto de su obra. Se expondrán las circunstancias para desembocar en *62/Modelo para armar* y la importancia de esta novela como recolectora de experimentaciones previas en otros textos, así como proyección de futuras obras. Al final de este capítulo se dará espacio para hablar de la traducción como

un acto de recreación, y de las vicisitudes que tuvo que enfrentar para el traslado a otras lenguas de sus libros.

Finalmente, en el capítulo de Re-Evolución, advertiremos gracias a sus epistolarios, el peso que tuvieron las luchas revolucionarias en su vida y de qué modo influyó en su obra: Cortázar adquiriría un doble el compromiso, pero le acarrearían fuertes conflictos con cada uno de estos dos bandos: el literario y el revolucionario. En muchas misivas se observará cómo la literatura convencional, tal cual, no le bastaría, y empezaría a coquetear con experimentaciones extraliterarias con la intención de enriquecer su obra, desembocando así, en los famosos libros-almanaque cortazarianos. Se podrá constatar que en el último periodo de su vida, con excepción de los cuentos, desaparecerán los géneros puros, además de que volvería a publicar textos de otros géneros que había abandonado, como poesía, ensayo, guiones e incluso artículos periodísticos. Además, en la constante discusión corresponsal con la crítica se verá de qué manera su última novela, *Libro de Manuel*, amalgama absolutamente todo Cortázar en poco más de 400 páginas.

Al finalizar la revisión de todos estos periodos, se hará un esbozo de poética individual con algunos temas en los que convergen los epistolarios editados por Alfaguara y la obra en general de Julio Cortázar.

1.2 Género epistolar

Como todos sabemos, una carta es un escrito que una persona envía a otra con el fin de comunicar un acontecimiento o una serie de hechos de cualquier índole, que interesan a ambas partes. La escritura epistolar es capaz de “construir actos ilocutivos específicos (preguntas, excusas, promesas, órdenes, etc.) y generar estrategias de comunicación de manera no diferente a lo que ocurre con la conversación” (Violi 1987:89). Las motivaciones que llevan a alguien a escribir una misiva corresponden a las oraciones básicas de la lengua: declarativa, interrogativa, exclamativa o imperativa, es decir, cuando alguien escribe para relatar su viaje a la playa, o preguntar por la salud del familiar enfermo, o exhortar a comprar alguna joya o simplemente para contar animosamente un chisme casual; utilizará en mayor medida algún tipo de estas oraciones, de esta manera se obtendrá el tono de la epístola. Existen pues, cartas de carácter personal, comercial, amoroso, gubernamental, de recomendación, de censura, de represión, de consuelo, de admonición, de súplica, de apología o de felicitación, etcétera. Sin embargo, se pueden agrupar en cuatro grandes bloques: las estrictamente privadas, las públicas (por ejemplo las epístolas de San Pablo), las pedagógicas y las literarias, que oscilan entre cartas públicas y privadas, porque son escritas con carácter personal, pero con la intención de ser mostradas a otros (Ciplijauskaitė 1998:62). Ahora bien, en la correspondencia de escritores, se percibe una mezcla de dolor y placer al pensar que sus cartas serán leídas por desconocidos, como lo manifiesta Cortázar a su amiga Marcelle Duprat: “Ya sé que cuando yo muera ustedes mis amigos publicarán mis obras completas, y que, en bellos apéndices, agregarán mi copiosa correspondencia” (a Duprat M., C1:95).

En general las cartas se escriben para alguien distante, y esa distancia puede consistir simplemente en que una persona duerma y no se le quiera despertar, hasta alguien que se encuentra del otro lado del mundo. “La fascinación más sutil de la carta está precisamente en su dialéctica de proximidad y distancia, de presencia y ausencia; la carta evoca la presencia del otro y al mismo tiempo lo coloca en un lugar que es, por definición, inalcanzable: si escribo es porque el otro no está aquí, si lo está, es precisamente para alejarlo. La carta presupone estructuralmente una distancia, pero puede también servir para producirla, justamente cuando no la hay.” (Violi 1987:96). El carácter de urgencia no es un atributo de la carta, puesto que el destinatario esperará por lo menos hasta que el escribiente la termine para poder leerla. De esta manera, hay cartas que tardan meses, años o siglos para llegar al destinatario (por ejemplo las epístolas del *Nuevo Testamento*), sin que por ello pierdan su valor o finalidad.

1.2.1. Características de la epístola

Una carta se fundamenta en una relación fiduciaria entre escritor y lector, y tanto la escritura como la lectura llegan a volverse muy complejas a la hora de desentrañar sus características. Claudio Guillén tiene la teoría de que en el proceso epistolar se puede distinguir a cuatro protagonistas. *Grosso modo*, se entiende así: en primer lugar, el escritor empírico o “yo del autor”, es decir el autor real: la persona que redacta el documento. En segundo lugar el “yo textual”, o sea la voz que se presenta y utiliza la primera persona. Este yo textual se compone y se elabora a lo largo del texto mismo. Luego, el destinatario o “tú textual”, que el autor tiene presente y se modela en la carta misma. Y, por último, el receptor empírico, que es quien lee y da vida a la lectura. En este punto, mientras que el autor se concentra en la imagen preconcebida del destinatario, el lector da por hecho que el

autor real, el narrador y el protagonista son la misma persona, es decir, se asume una identidad entre ambos. Esa identidad no es una relación sino una premisa: el destinatario es el “tú” que el “yo” empírico tiene presente al escribir y que como tal imagen se inscribe más o menos explícitamente en la misma carta. (Guillén 1997:86-88).

Generalmente una carta contiene la fecha y lugar desde donde se envía, a quién va dirigida y el nombre de quien la escribe. Con esto las epístolas obtienen asideros espacio-temporales con los lectores, contextualizando los eventos de los que se habla y mostrando una realidad diferente de todas las realidades, es decir, una realidad personal y subjetiva. La localización espacio-temporal en ocasiones puede tematizarse explícitamente, convirtiéndose en el objeto de la propia narración (Violi 1987:92).

Es común también, que al final de una misiva haya una pequeña nota en la que se advierte algún detalle o pormenor que se dejó de lado o pudo olvidarse, esta parte se conoce como *postdata*.

La carta tiene mucho de discurso retórico, pues de las cinco partes que constituyen a éste (la invención o *inventio*, la disposición o *dispositio*, la elocución o *elocutio*, la memoria, la acción o *pronuntiatio*), las tres primeras corresponden en cierta medida a la forma clásica de escribir una misiva. Cuando un escritor desarrolla en una epístola cierto tema, cuando hace frente a cierta situación, eligiendo determinado programa, escribe utilizando las habilidades de los tratados retóricos (Guillén 1997:80). El *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, en el apartado “Las cinco partes de la retórica”, resume cada uno de los conceptos, que asiento a continuación.

1. La invención o *inventio* responde a la pregunta ¿qué decir? Se deben encontrar las ideas, motivos (verdaderos o cuanto menos verosímiles), que permitan mostrar una causa como posible y que pueda llegar a ser admitida como tal. Esta parte de la retórica contiene la doctrina de los *estados de causa*, pieza maestra de la invención

retórica. El orador, en el momento de la invención, dispone de los tópicos, [...] premisas de orden muy general que funcionan como si fueran un almacén de argumentos. Se suele distinguir entre lugares comunes (*topoi, konoí, loci communi*) [...] y lugares específicos (*idioi topoi*) [...]. Los lugares representan tipos de acuerdos tácitos entre emisor y receptor (Ducrot y Schaeffer 1998:156).

La *inventio* correspondería al motivo que lleva a alguien a redactar una carta. Por supuesto, antes de escribirla es necesario el saludo, fórmulas previamente estipuladas según el grado de estima de los correspondientes: (*estimado fulano, querida amiga, amada mía, etcétera*).

2. La disposición o *dispositio* es el arte de la composición, cuyo objetivo es estructurar sintagmáticamente el discurso y distribuir sus grandes partes de acuerdo con un esquema casi invariable:

- a) El exordio tiene por finalidad la conciliación del auditorio (*captatio benevolentiae*). Con esta parte, el orador intenta captar la atención y mantener el interés del auditorio [...], así como su benevolencia.
- b) Viene luego la narración (*diégesis*) o exposición de los hechos, reales o valorados como tales. Sus cualidades son la brevedad, la claridad y verosimilitud; debe permitir que [...] (se) crea en los argumentos dados; la narración resulta adecuada [...] posee las características de la vida real (acción apropiada al carácter, motivos coherentes...). La narración de las acciones puede tomar la forma de un relato legendario (*fábula*), de la historia (*historia*) o de la ficción (*res ficta*).
- c) La confirmación es el momento de la prueba y de la refutación [...].
- d) [...] La peroración cierra el discurso, que comprende una recapitulación y una *indignatio*, llamada final a la piedad y a la simpatía (Ducrot y Schaeffer 1998:156-157).

Después del saludo inicial, hay en la epístola una serie de breves oraciones que abren el discurso: exordio. Enunciados como *hace mucho que quería escribirle..., recibí ayer tu carta y quiero escribirte unas líneas..., perdón por el retraso de esta carta..., o*

gracias por su carta tan cariñosa..., etcétera; buscan conciliar al remitente con el destinatario. Posteriormente viene el cuerpo de la carta (*diégesis*), en la cual se desarrolla el discurso y se exponen los motivos de la misiva. La confirmación invita al destinatario a continuar el diálogo en el futuro con preguntas retóricas o conjeturas acerca del discurso o temas de la carta, muchas veces es el preámbulo de la despedida. La peroración es la recta final, recapitulación de los temas importantes, despedida y *postdata*, cuando la hay (*a la espera de tus noticias...: mándame pronto unas líneas...; bueno, amigo mío...*).

3. La elocución (o *elocutio*) constituye la parte más ampliamente desarrollada; su terminología la toma prestada de la poética y de la gramática [...]. Tiene en cuenta la dimensión estética del discurso. La *elocutio* es el arte del estilo: corrección gramatical, elección de palabras, efectos de ritmo y de homofonía y de tropos. El estilo debe ser claro, [correcto, conveniente y brillante]. [...]Existen tres grados de estilo (*genera discendi*) jerárquicamente distribuidos según la nobleza de la materia o de la causa: humilde, medio y sublime (Ducrot y Schaeffer 1998:157).

La *elocutio* sirve para escribir de acuerdo con el tono de la epístola, es decir, debe haber una concordancia en el empleo de las palabras y de las oraciones a lo largo de toda la carta, desde el saludo hasta la despedida. Con esto distinguimos el grado de familiaridad de los corresponsales.

Regularmente las cartas que se envían están cerradas para proteger de la mirada ajena el asunto que se trasmite. En el interior, otras medidas de seguridad, como alusiones en códigos particulares, datos conocidos sólo por los dos corresponsales, intertextualidad con base en lecturas compartidas (Ciplijauskaité 1998:65) consiguen hacer más difícil la lectura al intruso. Cuando una carta es leída por alguien que no tiene todo el contexto se puede disparar su contenido semántico elevando con conjeturas su significado o por otro lado, puede empobrecerlo por el mismo motivo.

Resumiendo, “el género epistolar es un ‘género fiduciario’. No puede excluirse en absoluto la confianza del lector en la identidad de quien escribe y habla, ni su confianza en la referencialidad de lo que cuenta o describe” (Guillén 1997:88) debido a una razón: el texto de una epístola se relaciona directamente con el destinatario. La carta, a diferencia de un cuento, una novela, un ensayo o un poema, tiene un narratario más específico y más caracterizado, “más específico porque no nos remite a una virtual clase abierta de *lectores modelo*, sino a un individuo concreto. Y más caracterizado porque está dotado de una serie de competencias que también pueden ser altamente idiosincráticas” (Violi 1987:92), por lo tanto el lector coincide exactamente con quien espera el escritor. Por otro lado, una carta no es sólo una forma textual que permite intercambiar información; “además de su contenido, habla por sí misma, revela el acto de haber sido escrita, testimonia su propio ser en cuanto a carta” (Violi 1987:91), es decir, que el conjunto de su lenguaje, mensaje, forma, esquema, tema, etcétera, le dan una importancia dual, de contenido y forma, independientemente de que se considere literaria o no.

1.2.2. Contenidos de la epístola

Además de colmar la necesidad de comunicación, las cartas son importantes por el carácter creativo que tienen; en ellas hay texto, hay un modelo de mundo, más o menos implícito, que tiene referentes con apariencia de realidad. “El impulso del lenguaje y el progreso de escritura han demostrado tener muchas veces consecuencias de carácter imaginario” (Guillén 1997:82-85). Una carta es de alguna manera un escrito autobiográfico. Cuando el remitente escribe utilizando la primera persona para narrar una cotidianidad, se está describiendo su modo de ser, de pensar y de actuar ante un contexto “real”; y todo documento autobiográfico, al igual que la epístola, está ligado a su tiempo y da testimonio

de él. El “autobiógrafo” oscila entre el hecho real y la invención, entre experiencia vivida y experiencia creada mediante del lenguaje, entre la representación y la interpretación a través de sus descripciones (Ciplijauskaité 1998:64). Los escritores experimentan una liberación en sus epístolas al narrar su cotidianidad desde un punto de vista imaginario. “El escritor puede ir configurando una voz diferente, una imagen preferida de sí mismo, unos sucesos deseables y deseados, y en suma, imaginados” (Guillén 1997:83). Un escritor escribe su obra con un plan trazado, corrige y revisa constantemente, buscando que su producto sea bueno y eficaz; sin embargo, es probable que la mayoría no se tome todo ese trabajo para escribir una misiva, a pesar de lo cual muchas veces el producto llega a ser tan valioso como cualquier otro texto suyo. El sentir de Cortázar a este respecto se expresa en el siguiente fragmento: “una carta ha sido para mí un rito, una consagración tan atenta como la labor esencialmente creadora; sin la tensión, es cierto, que supone el poema; sin su desgarramiento; sus impacencias, su placeres indescriptibles ante el hallazgo o la esperanza del logro poético. Pero siempre una ceremonia, un poco sagrada; un acto con contenido trascendente” (a Gagliardi, C1:132). Una carta puede esclarecer un misterio que no se develaba en una obra literaria, por ejemplo, al comentar el desasosiego de dicho misterio con alguien ajeno, pero cercano al mismo tiempo, hay una especie de divagación en el mismo proceso de escritura que puede ir trazando el camino que se busca. Se puede decir que quien escribe una carta para un amigo se la está escribiendo a sí mismo, quien trata de convencer o conmover a otro mediante su escritura, se está tratando de convencer o conmover a sí mismo.

1.2.3. Epistolario

Un epistolario es un conjunto de cartas con un común denominador, por ejemplo, una serie de cartas intercambiadas por dos personas en un tiempo determinado; un conjunto de cartas escritas por alguien a diferentes destinatarios o viceversa, varias personas que envían misivas a una sola. Para estudiar un epistolario “es válido considerar [...] una sola de las voces involucradas en el diálogo, ya que en el proceso mismo de la escritura se halla implícita la expectativa de la respuesta” (Franco 2003:8) y, más aún, cuando conocemos algo acerca del destinatario, lo que nos da un contexto mayor. Los epistolarios guardan infinidad de secretos que se desvelan en el momento en que el ojo crítico las lee. Lo que atrae de los epistolarios es la visión doble: el ser interior de un individuo, por una parte; la influencia de la sociedad y la circunstancia histórica, por la otra (Ciplijauskaitė 1998:62). Tratándose de un gobernante, por ejemplo, podemos juzgar las causas que lo llevaron a actuar de una forma determinada ante una situación dada. En el caso de un escritor, es posible vislumbrar sus inquietudes estéticas y con ello indagar, tal vez, la forma en que elaboró su obra, como es la intención de esta tesis. “Un epistolario [...] implica un esfuerzo por desentrañar, más allá de las palabras, el pulso espiritual que lo generó” (Franco 2003:7). Si observamos atentamente podemos advertir que la actitud y la intención del escritor se reflejan y varían en su expresión epistolar. “El estilo cambia también según el grado de familiaridad entre los corresponsales y puede evolucionar” (Ciplijauskaitė 1998:62-63) con cada misiva, según el contexto de cada uno de ellos, acercándolos o separándolos. En este epistolario se observan muchas muestras de esto; por ejemplo, hay toda una evolución en la amistad entre Julio Cortázar y el editor de Sudamericana, Francisco Porrúa. En un principio el tono es excesivamente cordial, en el que no se atreven siquiera a tutearse (Cortázar trata de “usted” a Porrúa desde su carta del 15 de marzo de

1960 hasta la del 14 de agosto de 1961); luego viene su mejor época, en la cual llevan a cabo grandes proyectos que desembocan en las publicaciones de *Rayuela*, *Historias de cronopios y de famas*, o *62/Modelo para armar*, entre otros. Finalmente, Cortázar le reclamaría una serie de irregularidades en las ediciones de sus libros, lo que hace terminar prácticamente su amistad, pues luego de esta misiva, del 1º de diciembre de 1968 (a Porrúa: C2:1293), no hay ni una carta más dirigida a Porrúa en la edición de Alfaguara. Relaciones epistolares similares abundan en los tres volúmenes de cartas, mostrando a un Cortázar, como muchos escritores de cartas, que “contiene en sí mismo múltiples facetas, éstas se revelan en su correspondencia, que a veces no parece ser el producto de la misma mano” (Ciplijauskaité 1998:64).

Volviendo a los epistolarios, todo cambia desde el momento en que cierta clase de carta deja de ser una comunicación dirigida a una sola persona específica y aparecen los lectores virtuales, pues con ellos “lo que parecía mero existir privado, materia bruta de vida, se convierte en candidato a ser literatura” (Guillén 1997:89-90). Y aunque el epistolario de un escritor no tenga por objeto la literatura, se muestran sus mecanismos de escritura de la misma manera que en otros textos literarios suyos, en la carta se advierten medios y modelos propuestos por él. (79). Cruzando este punto se perciben controversias. Hay críticos que insisten en que lo único tangible es la carta, no el que la escribe. Otros la cotejan con otros documentos con la intención construir biografías, pero prestan poca atención al texto como tal y a sus atributos estéticos; omitiendo así el proceso creador del autor. El lector común, por su parte, tiende a esperar la revelación íntima de un autor o personaje público en sus misivas privadas como si fuera un diario o una autobiografía, sin embargo esto no es exacto, debido a que las cartas son parte de un diálogo (Ciplijauskaité 1998:62-68).

Para el estudio de un epistolario, aunque se enfoque en un solo aspecto de las cartas, es pertinente tomar en cuenta todos los elementos que lo involucran: la carta en sí (texto), el espacio y el tiempo (contexto), el autor y el destinatario (protagonistas), dando a cada uno de ellos el valor que merecen.

1.3. Cartas. Epistolario de Julio Cortázar

Como se mencionó anteriormente, el autor de *Rayuela* dedicó gran parte de su tiempo a escribir cartas a sus amigos, colegas, editores, e incluso a sus enemigos, y éstas se cuentan por cientos. En ellas se reflejan sus defectos, sus complicidades, sus aspiraciones, críticas, afectos, temores y deseos. Los epistolarios de Cortázar que se usaron para esta investigación se publicaron en tres tomos titulados *Cartas*, que comprenden los periodos de 1937 a 1963; de 1964 a 1968; y de 1969 a 1983. La edición de *Cartas*, además de recopilar una enorme cantidad de correspondencia dirigida a célebres personalidades de las letras del siglo XX regadas por todas partes del mundo, cuenta con el orden cronológico de las misivas, índices onomásticos, referencias biográficas de los remitentes, así como el acierto de separar cada volumen en momentos cruciales en la vida del escritor.

El tomo I abarca desde 1937, año en que Julio Cortázar termina su carrera y empieza a impartir clases en Bolívar, Chivilcoy y Mendoza, provincias de Argentina; hasta que publica *Rayuela* en 1963. Sin duda este periodo es el más extenso temporalmente, debido a que no era tan conocido. Las primeras cartas están dirigidas a amigos cercanos, como el profesor Eduardo A. Castagnino, Luis Gagliardi, Mercedes Arias y las señoritas Duprat, con quienes debate sobre arte, literatura, música, pintura y, por supuesto, sobre la situación política argentina de los años 40. “Yo empiezo a ver la necesidad de un análisis *esencial* de conceptos tales como *cultura, democracia, valores, teología, progreso*. [...] Y que

nosotros, la minoría culta, alejados del dinero y la ambición, con fines sublimados (arte, poesía, Dios, qué sé yo) haríamos muy bien en permanecer alejados de toda milicia y de toda participación. Pero no podemos con el genio, y seguiremos sufriendo como sufre usted o como sufro yo”² (a Arias: C1:84-85). Sin embargo, la médula de este primer periodo es la formación del escritor. En 1938 publica por primera vez un poemario titulado *Presencia*, bajo el pseudónimo de Julio Denis. “Libro en el que aparecen claras las lecturas atentas de Baudelaire, de Mallarmé, de Góngora, y ya presente, de Neruda” (Golobof 1998:43). El libro pasa desapercibido por la crítica argentina y el joven Cortázar se queja amargamente con sus amigos en las misivas que les envía. “Como sé que usted se interesó por *Presencia*, le diré las últimas novedades que se registran en torno a él; primero, silencio absoluto de la crítica; segundo, a mis amigos no les gusta, salvo peregrinas excepciones” (a Gagliardi, C1:45). Poco después de esta primera publicación entra a un concurso de poesía donde Jorge Luis Borges funge como juez. Los resultados son similares. A pesar de su amargura por estos primeros intentos fallidos de darse a conocer, Julio Cortázar acostumbra enviar poemas a sus amigos. Por esta época traduce poemas y artículos para algunas revistas y empieza a encontrar “el ritmo de la prosa” (a Duprat L., C1:141).

Para finales de la década Cortázar ha dejado de impartir clases, trabaja en la Cámara Argentina del Libro (a Sergi C1:231) y se recibe como Traductor Público (a Guthman, C1:237), además publica *Los reyes* (244) y *Bestiario* (253). Cortázar empieza la década de los cincuenta con el tan esperado viaje a Francia que le impediría volver a vivir en Argentina (257). También el medio siglo le trae el amor de Aurora Bernárdez, con quien contrae matrimonio en París en 1953 (275), y en este mismo año la Universidad de Puerto

² Las cursivas son del autor.

Rico le encarga la traducción de los cuentos completos de Edgar Allan Poe (a Guthman, C1:258). En el transcurso de la década de los cincuenta publicará en México la primera versión de *Final del juego* (a Castagnino, C1:325) y *Las armas secretas* (a Blackburn P. C1:408) en Argentina. A inicios de la década de los sesenta aparecen *Los premios* (a Porrúa, C1:415), *Historias de cronopios y de famas* (436), la versión definitiva de *Final del juego* (478) y *Rayuela* (a Guthman, C1:488). También crece el número de remitentes con quienes se cartea: además de sus amigos Jean Barnabé y Fredi Guthman, les escribe a los escritores Octavio Paz, José Lezama Lima, Mario Vargas Llosa, Antón Arrufat, Damián Bayón; a las críticas Ana María Barrechenea y Graciela De Sola; a los editores Francisco Porrúa, Joaquín Diez Canedo y Kathleen Walker; a los traductores Paul Blackburn y Laure Bataillon; y al cineasta argentino Manuel Antín, entre otros.

La segunda parte del tomo I de *Cartas* nos muestra la emoción y pavor que causa a Julio Cortázar, su esperada salida de Argentina, la expectación que le produce el continente europeo, la lucha contra la pobreza en un país extranjero, el incipiente éxito alcanzado, las primeras confrontaciones con la crítica dogmática y las innumerables amistades que se van creando con gente del mundo artístico.

El tomo II inicia con el inusitado éxito mundial de *Rayuela* en 1964, hasta la separación de su primera esposa Aurora Bernárdez, y el inicio de la relación con Ugné Karvelis, su más importante agente literario, en 1968. No deja de sorprender un poco que en un periodo de tan sólo cuatro años haya casi la misma cantidad de páginas escritas por Cortázar, que en el tomo I, que abarca cinco lustros. Esto se debe quizás a que durante estos cuatro años Cortázar enfoca sus misivas al diálogo exhaustivo con sus editores, traductores, críticos, ilustradores y demás personas con las que trabaja conjuntamente para la realización y comercialización de sus libros, y relega un poco la digresión cultural.

Mientras que en el tomo anterior habla extensivamente de música, cine, libros, pinturas, viajes, etc., vemos en el segundo tomo que hay 57 cartas dirigidas a Francisco Porrúa, editor de Sudamericana; 21 al pintor y artista gráfico Julio Silva con quien trabajó arduamente en las carátulas de sus portadas y en los libros almanaques; 19 a Sara y Paul Blackburn, traductores y agentes literarios de Cortázar en Estados Unidos; 14 a la crítica Graciela De Sola; 14 al traductor Gregory Rabassa. Sólo hay una causa que logra distraer a Cortázar de su trabajo en esta época: Cuba. Se lo explica a Tomás Eloy Martínez:

Hace cuatro años que rechazo sistemáticamente las múltiples invitaciones que recibo para ir a congresos, coloquios, mesas redondas y reuniones internacionales; si las hubiera aceptado, *Rayuela* estaría aún en manuscrito. [...] Yo sé que usted, mientras leía los párrafos precedentes, pensó que yo fui como jurado en el concurso de la *Casa de las Américas*. Pero esa excepción, de la que no me arrepiento, obedeció a razones que iban más allá de la literatura. Cada uno ayuda como puede a lo que ama. Cuando los cubanos me invitaron, pensé que mi única contribución útil a lo que estaban haciendo en Latinoamérica era participar intelectualmente en alguna de sus tareas. (a T.E. Martínez, C2:858-859)

A partir de 1963, año en que es invitado por Fidel Castro para fungir como juez en el concurso anual de *Casa de las Américas*, Julio Cortázar establece una estrecha relación con la ínsula caribeña. Sin embargo, en 1971 surge una gran tensión entre los intelectuales latinoamericanos debido al escándalo de Heberto Padilla³. Julio Cortázar escribe su “Policrítica en la hora de los chacales”, publicada en la revista *Casa de las Américas* (a De

³ Poeta cubano (Premio Nacional de Poesía 1968), fue encarcelarlo en 1971 acusado de traición a la patria, por emitir opiniones y críticas adversas al régimen revolucionario. Gracias a la presión internacional, fue puesto en libertad después de 38 días, pero se le obligó a escribir un panfleto “retractándose”. Este hecho significó el rompimiento con la revolución cubana de innumerables intelectuales de todo el mundo.

Sola, C3:1454), lo que provoca una fisura en su relación con Cuba que nunca sanará del todo. En el tomo II de *Cartas* es evidente la gran cantidad de correspondencia escrita por Cortázar a remitentes cubanos. Entre los cubanos contamos a Roberto Fernández Retamar, Antón Arrufat, José Lezama Lima, Marcia Leiseca, Virgilio Piñera, Haidée Santamaría y Adelaida Fernández. Cabe señalar que en este periodo de la vida de Cortázar no hay un interés tan político, sino cultural.

En resumen, en el tomo II de *Cartas* encontramos las misivas donde Julio Cortázar colabora directamente en el proceso editorial de sus libros; las múltiples ofertas para traducir su obra; el despertar de su conciencia política; su cambio físico radical (de *baby face* a revolucionario barbudo); su eterna amistad con Cuba y el inicio de sus aventuras amorosas que lo llevan a la disolución de su primer matrimonio. Entre 1964 y 1968 publica *Todos los fuegos el fuego* (a Porrúa, C2:931), *La vuelta al día en ochenta mundos* (a Bayón, C2:1043), *Buenos aires, Buenos aires* (a Facio y D'Amico, C2:1131), y *62/modelo para armar* (a Thiercelin, C2:1059).

El último tomo de *Cartas* contiene las primeras críticas a *62/modelo para armar*, hasta sus últimas cartas antes de morir en 1983. Este volumen básicamente se divide entre cartas de discusión de corte político e intelectual, y cartas donde el escritor busca una conciliación con sus seres queridos. Tanto en su correspondencia como en su quehacer público, Julio Cortázar lucha contra el papel del “escritor comprometido”, estereotipado en esa época: por un lado, los políticos exigen que defina su postura, mientras que los intelectuales lo exhortan a no inmiscuirse en asuntos políticos. Sin embargo, Cortázar tratará en este último periodo de su vida de combinar lo más armoniosamente posible su compromiso político con su compromiso literario (Blanco 1992:208).

La toma de conciencia ideológica, política, que me dio la revolución cubana, no se limitó solamente a las ideas. La revolución debe triunfar y se debe de hacer la revolución porque sus protagonistas son los hombres [...] si yo había sido indiferente a los vaivenes políticos del mundo, era porque era indiferente a los protagonistas de esos vaivenes políticos. [...] es decir que yo empiezo a darme cuenta, a descubrir un territorio que hasta entonces apenas había entrevisto. Lo cual no quiere decir que yo vaya a ser un escritor de obediencia, un escritor que se limita únicamente a defender su causa y a atacar la contraria, sino que voy a seguir viviendo en plena libertad, en mi terreno fantástico, en mi terreno lúdico (Prego 1984:130-131)

Este nuevo modo de actuar lo llevó a enemistarse con grandes amigos/cómplices de su juventud. Sin ir más lejos, está el caso de Aurora Bernárdez, pues “a medida que se iban afirmando en él sus convicciones políticas tan militantes, se alejaba de quien nunca dejó de ser más bien apolítica y ciertamente opuesta a este compromiso” (Goloboff 1998:170); y de Francisco Porrúa, a quien prácticamente dejó de escribir desde diciembre de 1968 (a Porrúa, C2:1293-1297). Pero, por otro lado, su modo de vida revolucionario lo llevó a conocer a quien sería su gran amor, Carol Dunlop (C3:1628-1629), su última esposa.

Podemos vislumbrar la incertidumbre de Julio Cortázar en los fragmentos de dos cartas. La primera va dirigida al director del periódico *El País* en 1977, donde le dice: “Veo que en la presentación de dicha entrevista se me califica de *militante comunista* [sic]. Como esta calificación es falsa, y perfectamente gratuita, le pido que el periódico publique inmediatamente la rectificación que corresponde” (a Cebrian, C3:1616). La segunda se dirige a Mario Vargas Llosa y fue escrita en 1969: “Te diré, de paso, que probablemente yo tendré problemas en Cuba cuando aparezca una entrevista que, después de pensarlo bien, di a *Life en Español*.” (C3:1336).

En el tomo III de *Cartas*, hay una serie de misivas dirigidas a personas con quienes Cortázar tuvo fuertes discrepancias en algún momento de su vida y después hay una

búsqueda para tratar de saldar cuentas de la mejor manera posible, tales son los casos de la cubana Haidée Santamaría (C3:1666), el peruano Mario Vargas Llosa (C3:1518), y a los argentinos David Viñas (C3:1642), Liliana Heker (C3:1697), y Aurora Bernárdez (C3:1785).

En suma, el tomo III de *Cartas* muestra a un Cortázar totalmente adaptado como figura pública, pero también vemos al luchador social y los conflictos que le acarrea no definirse como un “escritor comprometido”; su amor y solidaridad por pueblos como Chile y Nicaragua; el nacimiento y trágico desenlace de su relación con su segunda esposa, Carol Dunlop; y luego el descenso de su vida, la tristeza y la enfermedad que lo arrastraron a la muerte.

1.3.1. Cartas en la obra de Julio Cortázar

La importancia de la epístola fue tan importante en la vida de Cortázar que se vio reflejada a lo largo de toda su carrera literaria, a tal grado que innumerables cuentos están escritos con las características de ésta o de plano son una carta, por mencionar sólo algunos ejemplos tenemos: “Carta a una señorita en París”; “Cartas de mamá”; “Sobremesa”; “La salud de los enfermos” entre otros. Por si fuera poco, en varios episodios de sus novelas se hace referencia a noticias recibidas por correspondencia, e incluso el autor inserta cartas entre los personajes, por ejemplo la que le escribe La Maga a Rocamadour en el capítulo 32 de *Rayuela*, o la que redacta Marrast para Tell en *62/Modelo para armar* (202-209), o las que recibe Sara en *Libro de Manuel* (53-55). La mayoría de estas misivas introducidas en su literatura son de índole personal, lo que ayudaba a dibujar mejor a los personajes. Por otro lado, en ocasiones Cortázar gustaba de escribir cartas abiertas en lugar de ensayos para tocar de ciertos temas que lo emocionaban de manera especial, como es el caso de “Carta a

mano” publicada en *La vuelta al día en Ochenta Mundos*, dirigida a una de sus grandes influencias literarias: Felisberto Hernández. Como todos éstos, hay muchos ejemplos más en que Cortázar incorporó la escritura de cartas como técnica literaria para darle cierto punto de vista a un cuento o pasaje de novela, dentro de su vastísima obra.

1.4. Cortázar obra por obra

A lo largo de esta investigación mostraré la evolución de la obra del escritor argentino por medio del análisis de fragmentos de cartas dirigidas a amigos, colegas, editores, traductores y críticos, en las que el autor habla del proceso de su propia escritura, justo en el momento en que escribía sus textos, pues su trabajo de creación siempre estuvo permeado por las discusiones o divagaciones que sostuvo con cada uno de sus innumerables corresponsales, espectadores de la lucha interna con sus demonios.

Para ello se hablará de las obras de Cortázar en orden cronológico de escritura (que no necesariamente coincide con el de publicación), estableciendo etapas claramente identificables en la que se siente un avance o cambio del autor en su intento por crear una literatura propia, basada, primero en crear textos perfectos, para pasar luego a una idea de “deestructuración” literaria, y desembocar en una humanización total a través de sus textos. Esto con la intención de que se aprecie cómo la obra del autor, así como su percepción de la literatura, fue mutando poco a poco de más tradicional, o rígida, o cerrada, a más experimental, o suelta, o abierta, gracias al cuestionamiento y al rigor incesantes de la literatura, así como a diversos cambios de índole personal y sociopolítica.

Observaremos cómo el autor defendió su obra ante una crítica que no estaba preparada para un escritor tan versátil como Cortázar y de qué manera, con el paso de los años, se va estableciendo una relación más cordial entre ambas partes. Veremos también

cómo algunos personajes fueron fundamentales para la estética cortazariana, al convertirse en cómplices del escritor y apoyar sus nuevas y estrambóticas ideas. Finalmente, observaremos el enfrentamiento con el lector que, después de la aceptación por parte de Cortázar, terminaría intentando hacerlo co-partícipe activo de la creación literaria. Cabe señalar que los fragmentos de las cartas transcritos en este trabajo están fielmente copiados de cada uno de los tres tomos de *Cartas* editados por la editorial Alfaguara en el año 2000.

2. PREHISTORIA

En la vida de cualquier artista, siempre hay un periodo de preparación anterior al momento en que su nombre signifique algo. En el caso de Cortázar, su etapa primigenia abarca desde sus primeros textos literarios conocidos y/o publicados, hasta la aparición de *Los reyes*, primera obra de creación reconocida como suya y sin tapujos por el autor argentino. Durante esta etapa hay básicamente poesía, aunque ya encontramos también traducciones y ensayos (Sosnowski 2006:10), y al final, los primeros “cuentos aceptables” según los estrictos parámetros del autor.

2.1. *Presencia* (1938)

Desde la infancia Julio Cortázar siente la inquietud de comunicarse mediante la escritura. Niño tímido y enfermo, a los ocho años ya escribía sonetos perfectamente rimados y medidos, dedicados a su hermana,⁴ a sus tías y a las niñas que le gustaban (RTVE, 1977); y aunque en un principio el contenido de sus versos era bastante ingenuo ya tenía una noción muy clara de rima y ritmo (González 1978: 17-18). Este último resultó sumamente importante para la elaboración de toda su obra, pues Cortázar no pudo escribir prosa hasta que encontró el propio ritmo de este género “el ritmo es sentido de algo, [...] no es medida, sino tiempo original” (a Paz, C1:338). Al dejar atrás la adolescencia, Cortázar se toma en serio la actividad de poeta y le agrega profundidad a sus versos, sin embargo, fue tanta que ni siquiera sus amigos más cercanos comprendían sus poemas:

⁴ Un ejemplo es el poema “Apóstrofe”, que escribió para su hermana Ofelia y en el que compara su cabello “con figuras monstruosas de la mitología clásica, tales como las furias, las parcas y las diosas del Averno” (Monballieu, en prensa).

Usted me ha dicho muchas veces que no comprendía bien algunos poemas [...], ¿le servirá de consuelo el saber que, hasta ahora, nadie me ha dado la alegría de comprenderlos íntegramente? (a Arias, C1:56).

La dificultad para que sus lectores —conocidos del autor en sus mayoría— comprendieran estos primeros escritos se debe principalmente a dos razones: la primera, que está sumamente influido por el romanticismo, simbolismo y los poetas malditos; y la segunda, que a su corta edad poseía tan amplísima cultura,⁵ que era difícil discernir las múltiples referencias abigarradas en sus versos; como se lo señala el poeta Ricardo Molinari (1898-1996), a quien Cortázar respetaba: “me dijo que [*Presencia*] indicaba una juvenil falta de equilibrio; [y] me hizo notar falta de selección en el vocabulario” (a Gagliardi, C1:45). Un ejemplo de cómo estaban contruidos sus poemas en las décadas de 1930 y 1940 se puede observar en esta carta dirigida a Mercedes Arias, en la que Cortázar le explica unos versos suyos a su amiga.

“Haz del verso la forma que ama Lio”, etc., es en realidad extremadamente simple, en cuanto a interpretación [...]. Tiene un simbolismo primario, escolar. Ese “Lio” que la obligó a registrar vanamente su diccionario, me prueba: a) que su mitología anda floja, b) que su diccionario es detestable. ¿No sabía usted que Lio es uno de los epítetos de Dionysos? “Haz del verso la forma que ama Lio” significa que el poema ha de tener una estructura bella, como es bello el soneto. El soneto es un ánfora, que contiene Poesía. Y el ánfora es la forma que ama Lio, porque el vino se guarda en la ánforas, allá en la Edad del Oro [...]. “Y si en la columnata Apolo brilla” (verso siguiente), es decir, si en tu verso hay Poesía, “será también la forma para Orfeo”. Porque Orfeo aquí no es la muerte, como dedujo usted muy sutilmente, sino la Música. ¿No fue Orfeo el primer músico? Comprendo que pensara usted en la muerte, pero ello no coincidía con el tono afirmativo del poema

⁵ En esta época ya cuenta con amplísimos conocimientos que van desde la literatura y filosofía grecolatina (ver Montballieu, en prensa), hasta las novelas de Faulkner y Dos Passos, pasando por todas las corrientes literarias europeas, además de que lee y traduce al inglés y al francés para la revista *Leoplán* (a Castagnino, C1:42).

[...]. Dice no entender esta frase de Racine: “Falta a la poesía todo aquello que fijan los reactivos”. En química como en medicina, se usan los reactivos para determinar la presencia de determinados cuerpos, para *fijar* ciertos elementos, ¿no es así? Así también en la lógica, puede uno descomponer cada concepto en sus significaciones primarias (a Arias, C1:128).

Como podemos apreciar en este largo fragmento, referencias ambiguas de mitología, junto con la mezclanza de conceptos de química, medicina, y lógica, hacían que sus versos fueran casi incomprensibles, es decir, situaba a los lectores ante un laberinto del cual era difícil salir; mientras que para el joven Cortázar todo es muy claro, y tachaba de ignorantes a quienes no comprendían. “Cortázar quiere definir la poesía —que funciona mágicamente según sus objetivos— por medio de la metáfora, se vale de comparaciones que apuntan a los demás medios de conocimiento” (Scholz 1977:30).

Pero toda la soberbia de su primera época empezaría a menguar con el fracaso de *Presencia*, su primer libro publicado bajo el pseudónimo de Julio Denis. El contenido de este poemario consta de 43 sonetos, divididos en cinco partes: Imágenes, Retratos, Sonetos a la presencia, Músicas, y Sonetos a mí mismo. Los poemas, semejantes al ejemplo de arriba; tienen además una enorme influencia de Mallarmé, así como de Rimbaud, Baudelaire, Verlaine y otros escritores de la llamada generación de “poetas malditos” (Harss 1991:683). Años después, Cortázar opinaría que en realidad “los poetas no son malditos. Lo que hay es que estos malditos son poetas, y te lo hacen sentir” (*Imagen de John Keats*:144). Julio Denis intentaba con sus poemas *hacer sentir* a sus lectores, crear textos provocadores a la manera de los poetas que revolucionaron las letras en Europa durante el Romanticismo; sin embargo, ante la crítica pasó inadvertido, y sus amigos no sólo no entendían, sino que no les gustaba su poesía (a Gagliardi, C1:45).

Ni siquiera algunos seres *por* quienes los sonetos surgieron [...]; esos —dolorosamente se lo digo— fueron los primeros en no comprender, en decirme, a manera de crítica, que nada había más helado y distante de la Poesía que ese pobre montón de versos (a Arias:C1:56).

Por si fuera poco, en esos años Julio Denis mantenía la postura juvenil de ‘sólo escribo para mí’ o de ‘no me importa el lector’. Además aseguraba que nunca cambiaría su forma de escribir:

Casi todos mis poemas son por X o Z, pero nunca para X o Z. De donde se sigue por lo común una obscuridad que yo soy el primero en deplorar, pero de lo cual no me desprenderé jamás a menos que una imprevista gracia del descienda del cielo para enseñarme una belleza menos compleja. [...] Créame que me es imposible sentir la poesía de manera distinta (*Idem*).

El conjunto de todas estas circunstancias haría fracasar su primer proyecto literario; sin embargo, haría otro intento poético, no sin antes aceptar algunas críticas, excesos y los defectos de su libro.

Con *Presencia* pasa esto: que mi orgullo lo perdió. Ocurre que toda la primera parte es soberbiamente oscura, hay deliberación y vanidad; yo quería rechazar al *lector amigo de lo simple, de lo correcto*. Y tanto lo conseguí que muy pocos se dieron cuenta de la sencillez, de la ausencia de artificio que reinaba el resto del libro (a Gagliardi, C1:73).

En un esfuerzo por cambiar de estilo, Julio Denis termina un nuevo libro de poesía titulado *De este lado*. En 1940 el segundo libro de poesía de Cortázar es enviado a un concurso literario de la revista *Martín Fierro*, en el que uno de los jueces era Jorge Luis Borges (72). Aunque el libro se perdió, sabemos de su existencia y algunas de sus características gracias a algunas misivas en las que habla de él:

El contenido, alejado de todo preciosismo y de toda “música” exterior; el verso blanco y enteramente libre; la intención, orientada exclusivamente hacia la raíz de lo poético” (a Gagliardi,C1:73).

Por esta breve descripción se puede inferir que, a pesar del verso libre, no cambia mucho respecto de su primer libro, en el sentido de que continúa por la misma línea de búsqueda de la raíz poética, que le impedirá ser claro con el lector, como se puede observar en un reproche que le hace a su amiga Marcelle Duprat:

Esta frase suya, acerca de mis poemas “Mettez y encore un peu plus de votre coeur”. Me duele escuchársela a usted; eso estaba bien en los tiempos de *Presencia* (a Duprat M., C1:96).

Tanto el “silencio sepulcral” de la crítica como la indiferencia de los lectores ante sus libros de poesía⁶ provocaron en el novel escritor, por un lado, un enorme resentimiento hacia la crítica; pero por el otro, lo obligó a ser a partir de ese momento muy escrupuloso con sus subsecuentes publicaciones (Prego 1985:33), una de las razones por las que *Bestiario* apareció hasta 1951.

Estos primeros intentos literarios fallidos harían que Cortázar se alejara de la poesía y la convirtiera en una actividad un tanto secreta (152), para buscar entonces otras formas de expresión: ensayo, traducción, teatro, y finalmente desembocar en cuento y novela, que constituirán el grueso de su obra. El propio Cortázar acepta que en esta primera época como poeta reinaba en él una pedantería de la que se pudo despojar poco a poco con el paso de

⁶ *Mon pauvre bouquin “frappé”, bousculé, repeté, écrabuillé par ces requins du “jury”. Amen!* (a Duprat M., C1:96).

los años⁷. En 1960 Cortázar le resume a la crítica Graciela De Sola su alejamiento y su relación con la poesía:

Entre los años 20 y 40 escribí más poesía que prosa, y me creí poeta en verso. Sigo pensando que alcancé a hacer algunos poemas buenos, [...] pero después mi noción de poesía se hizo tan alta y vertiginosa y exigente a través de los ejemplos de Rimbaud, Keats, Artaud y tantos otros, que me decreté no-poeta, quemé montones de papeles, y solo de tanto en tanto, cuando sopla ese viento del que hablaba Rilke en las *Elegías de Duino*, reincido solitaria y furtivamente (a De Sola:C2:1034).

Así, desde finales de los años cuarenta y hasta la década de los ochenta, los poemas serían escritos y celosamente guardados por el autor. Algunos verían la luz hasta finales de los sesenta, época en que se publican sus libros-almanaque: *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*. Posteriormente publicará poemas aislados en *Territorios; Buenos Aires, Buenos Aires*; hasta llegar a *Salvo el crepúsculo*, última antología de poemas de Cortázar, que recoge la poesía de diferentes etapas de su vida, incluso anterior a *Bestiario*. Finalmente hay que agregar que todas las novelas de Cortázar contienen uno o varios poemas subrepticios —el capítulo 7 de *Rayuela* es considerado un poema en prosa—, incluso en *Los premios*, si quisiéramos ser más osados, diríamos que las elucubraciones de Persio también se pueden considerar como poemas, pues contienen un lenguaje y forma poéticos (Picon 1981:38). Pero todas la demás (*Divertimento, El examen, 62/Modelo para armar* y *Libro de Manuel*) tiene algún poema explícito entre sus páginas.

Antes de terminar con este apartado, es necesario señalar que *De este lado* ya es un título muy cortazariano, y se aprecia que desde 1940, su visión de la vida y de la literatura

⁷ “Cuando tenía veinte años la evocación de un emperador me hubiera exigido un soneto-medallón o una elegía-estela: poesía de lujo como se practicaba en la Argentina de ese tiempo. Hoy [...] el ronroneo de un tango en la memoria me trae más imágenes que toda la historia de Gibbons” (*Salvo el crepúsculo*:66)

estaba marcada por la percepción de diferentes lados, de la otredad, del *dolppelgänger*, como lo hará notar en infinidad de títulos a lo largo de su copiosa obra. Por dar algunos ejemplos están: “El lado de acá”, “El lado de allá” y “De otros lados” en *Rayuela*; “El otro cielo”, “Las caras de la medalla”, *Octaedro*, por mencionar algunos. La figura de la otredad será uno de los tópicos constantes en su obra. No es casual que sus primeros escritos los firmara con un pseudónimo, aunque más bien Julio Denis fungió durante estos primeros años como un heterónimo, es decir que se sentía habitado por *otro*: por un lado estaba el amable y culto profesor de educación básica de Chivilcoy, y por el otro, el pretencioso y oscuro *enfant terrible* argentino, que se “poseionaba” del autor y al que no le importaba escribir más que para sí mismo y algunos “iniciados” como él. Durante esa época tenía dos modos de escribir: la primera, como un autómata, como si sufriera un ataque de epilepsia: “más tarde —lo siento en la atmósfera, y eso es un mal presagio— temo que voy a escribir algo. Ni siquiera en Bolívar me abandona la enfermedad poética” (a Castagnino, C1:41). La segunda, piensa en los temas, y va construyendo los versos en su mente hasta que los escribe un día cualquiera: “Te voy a enviar cinco sonetos que escribí de un tirón el domingo pasado [...] se me ocurrieron los temas. Aún a riesgo de que me llames ‘poseur’, te diré que esos cinco sonetos estaban ya *hechos* desde varios días atrás, sólo fue necesario encerrarlos en sus correspondientes vasos” (*Idem*). Estas dos formas de escribir las mantendrá a lo largo de su vida, y no sólo para la poesía.

2.2. La otra orilla (1937-1945)

Como se dijo anteriormente, durante mucho tiempo Cortázar no pudo escribir prosa debido a que no encontraba el ritmo que palpablemente veía en la poesía. Al final de su vida

“habló de esa condición de música que la prosa alcanza; en sus mejores momentos, [...] de cierta estructura sintáctica, de una cierta cadencia que, sin imitar a la música, procede de ella, organizando frases y palabras en una arquitectura encantatoria” (Alazraki 1991:580). Sin embargo, para llegar a un libro de la calidad de *Bestiario* tuvo que limar su estilo durante años, escribiendo textos de todo tipo. *La otra orilla* es un compendio de textos en prosa escritos por Cortázar entre 1937 y 1945,⁸ que algunos amigos y editores de Cortázar buscaron y recopilaron en un volumen poco antes de su muerte. Al autor le enfadaba esta publicación porque consideraba que el contenido de ese libro no tenía la calidad del resto de sus cuentos (Prego 1985:42) (García 1991:7.6). En *Cartas*, Cortázar manifiesta haber escrito algunos cuentos sólo hasta junio de 1942, aunque los consideraba *malos* (a Gagliardi, C1:137); y sólo un año después se atreverá a enviar algún relato a sus amigos para que le dieran su opinión (a Arias, C1:150). El periodo en que están escritos estos textos es muy importante para el autor argentino, porque se trata de una época de transición: además de atreverse a escribir prosa (cuentos, ensayos, una novela incluso), se obligó a ser extremadamente crítico con cada uno de ellos, lo que lo llevó a retrasar por más de un lustro la publicación de *Bestiario*. No debe sorprendernos que mientras mayor confianza se tiene para escribir prosa más se va alejando de la poesía, aunque “en el pasaje de la poesía a la prosa se prolonga la visión poética” (Frugoni 1994:121). A pesar de que Cortázar consideraba que estos relatos eran imperfectos, que no tenían la forma redonda de una esfera, como él se planteaba que debía ser un cuento perfecto (Prego:1985), ya se vislumbra en ellos un conjunto de características propiamente cortazarianas, como veremos a continuación.

⁸ “Forzando su espaciada ejecución —1937/1945— reúno hoy estas historias un poco por ver si ilustran, con sus frágiles estructuras, el apólogo del haz de mimbres” (Yurkievich 2003:73).

Entre los cuentos más significativos de *La otra orilla* están: “El hijo del vampiro”, en el que muestra una de sus obsesiones más recalcitrantes, los vampiros, esos monstruos disfrazados de humanos que muestran su diabólica naturaleza sólo en momentos cruciales, por ejemplo, cuando la víctima ya no puede escapar. Los seres vampirescos reaparecerán después en *62/Modelo para armar*, en “Reunión con un círculo rojo”, en “Relaciones sospechosas”, por mencionar sólo algunos títulos. En “Las manos que crecen”, Cortázar ya muestra un tipo de literatura característico de él, en el que lo fantástico irrumpe en lo cotidiano sin dar ningún tipo de justificación al lector. Los textos que integran el apartado de “Prolegómenos de la Astronomía” son un preámbulo de textos ligeros y curiosos, semejantes a los que aparecerán posteriormente en *Historias de Cronopios y de Famas*, o en los Libros-Almanaque. Finalmente, “Distante espejo” y “Bruja” son los únicos dos cuentos de los que habla específicamente en su correspondencia. Del primero corrige una cita gracias a la observación de su amigo Eduardo Castagnino.

Gracias por el fragmento de *Le Horle*. Por cierto que habrá que modificar ese párrafo de mi cuento, y que esto me sirva de lección por citar de memoria (a Castagnino, C1:162).

Aunque parece un detalle intrascendente en la misiva, hay que recordar que la obra cortazariana contiene infinidad de citas implícitas y explícitas, muy importantes para Cortázar, pues consideraba que “las citas evitan decir peor lo que otro ya dijo bien, y además muestran una dirección, una preferencia que ayuda a comprender al que las usa” (*El examen*:112) (Castro-Klarén 1980:16). Aunque hay que resaltar que con el tiempo el autor, que buscó la apertura por todos los medios, también lo hace a través de las citas en sus libros: “una travesura frecuente en los textos es la de incluir elementos de distinta procedencia (a veces citados fielmente, a veces distorsionados) trasladándolos de un

contexto a otro [...]. Así Cortázar juega constantemente, para desesperación o delicia del lector, con el discurso ajeno” (Campra 2005:25). Por eso la observación de Castagnino sobre la cita de *Le Horle* toma importancia, además de que le valió para que en el futuro fuera muy cuidadoso y verificara siempre las referencias que ponía en sus textos, e incluso cuando lo entrevistaban. “Le preocupaba mucho que todo quedara muy claro y más de una vez, cuando citaba a algún autor o pasaje de sus libros, se levantaba para ir a buscar el volumen en cuestión y verificar la cita” (Prego:1985:15).

En cuanto a “Bruja”, es uno de los cuentos que el autor hubiera salvado del fuego en caso de haber podido destruir este conjunto de relatos apócrifos, porque ya lo calificaba como un texto con buena temática y bien armado (a Andreu, C3:1350); incluso, lo consideró para que apareciera en *Bestiario*; sin embargo, al verlo al junto con los otros textos del libro, resolvió que “Bruja” era perfecto para cerrar una etapa y se olvidó de él (Prego:1985:42).

Antes de concluir con la etapa de prehistoria cortazariana, creo necesario mencionar que junto a sus primeros textos, hubo una larga novela de 600 páginas que escribió alrededor de 1946 y aunque no la conocemos porque fue destruida por el mismo Cortázar, en las cartas se menciona ocasionalmente, lo cual nos habla de que esa novela tuvo alguna importancia para él, en aquellos años. En el siguiente fragmento encontramos, además de una opinión del autor en cuanto a sus carencias como novelista, y sus devaneos para salvar o destruir una obra; que esa forma de trabajarla, sin planificación previa y sin que haya un esqueleto del texto, será desarrollada posteriormente y con mayor eficacia en *Rayuela* y *62/Modelo para armar*.

Termino de corregir y rehacer la novela; he estado metido en ella estos cuatro meses y sigo sin comprenderla. *Hay momentos en que la metería en el fuego de cabeza. Otras veces descubro bellezas y aciertos. Lo que le falta, eso es evidente, es cohesión y unidad; son capítulos aislados, sueltos, que apenas se enlazan por la presencia de personajes comunes; como atar un montón de páginas con un piolín* (a Sergi, C1:212-213).

Aunque es muy arriesgado sugerirlo, da la impresión de que esta idea estará presente al ensamblar el capítulo 56 de *Rayuela*, porque después de éste, siguen los capítulos prescindibles (*aislados*), y Oliveira usa un piolín a modo de defensa contra Traveler, es decir, el hilo une los capítulos y separa a los personajes.

2.3. CARTAS DE “PREHISTORIA”

Cada una de las épocas epistolares de Cortázar, tiene ciertas particularidades que reflejan su contexto y su obra, que de alguna manera son las dos caras de la misma moneda. Durante las primeras epístolas y hasta mediados de la década de los cuarenta, Cortázar acostumbraba agregar poemas a sus amigos, una de las características propiamente cortazarianas: mezclar prosa y poesía. Pues si bien sólo escribía poesía como creación porque no encontraba el ritmo de la prosa, las cartas, las traducciones y los ensayos lo ayudarían a encontrar ese ritmo que necesitaba. Además, se vislumbran en ellas temas y modos de trabajar.

Las misivas, por otro lado, son de una solemnidad impresionante, por ejemplo, cuando les habla de usted a sus amigos, acaso hay momentos de ironía o sarcasmo, pero no de humor propiamente dicho. Los primeros corresponsales son unos pocos amigos y eso lo motiva a escribir largo; amigos que lo entienden, con los que puede expresar su desilusión y sus anhelos. En esa época habla, más que de su labor literaria, de sus sueños y de sus

deseos, y de cómo la vida se va oponiendo a ellos. Con algunos corresponsales escribe grandes fragmentos en inglés y francés para practicar las lenguas que estudia. A otros les recomienda libros y constantemente se defiende de los que critican su incipiente obra poética, aunque poco a poco se va alejando de la poesía para acercarse más a la prosa. También dejó de firmar con un pseudónimo, para arriesgarse a dar la cara, con su propio nombre. Finalmente, se percibe una revaloración del lector, como consecuencia de haber escrito textos herméticos que nadie comprendía.

3. INICIOS

Como se ha mencionado, Cortázar usaba el pseudónimo de Julio Denis, inseguro de reconocerse a sí mismo como escritor (Alazraki 1991:575), pero su constancia y amor a las letras poco a poco lo fueron llevando a construirse e iniciar su verdadera obra. En este capítulo se revisarán una serie de libros de transición del autor argentino, que si bien casi todos fueron conocidos por el grueso de los lectores hasta muchos años después, son ya cimientos firmes en la obra de Cortázar, a tal grado que los reconocerá como suyos sin tapujos. Se verá qué cosas son las que le gustan o le disgustan a Cortázar de estos libros y también se resaltarán algunas características propias de su literatura.

3.1. *Los reyes* (1947/1949)

Los reyes es una obra de teatro o “poema dramático”, como le gustaba llamarlo a Cortázar, publicado antes de *Bestiario* en tres números distintos de la revista *Anales de Buenos Aires*, dirigida por Borges. Posteriormente Cortázar hizo una edición personal de pocos ejemplares para distribuirla entre sus amigos. En esta obra, se narra “el mito de Teseo y el Minotauro, pero visto desde un ángulo esencialmente distinto. Incluso con referencias actuales, a la condición humana de nuestros días” (a Sergi, C1:222). Minos, el rey, se duele de que en su reino de perfección haya un ser monstruoso, “diferente”, que rompe con la magnificencia. Teseo en *Los reyes* no es un héroe, sino un *policía* con aspiraciones de más poder, que trabaja para instaurar el orden y la ley de acuerdo con lo que requiere un gobernante. Ariadna, por su parte, enamorada del Minotauro, da el cordón a Teseo con la finalidad de que su hermano lo mate y salga a sus brazos. Finalmente, el Minotauro es la representación del ser libre, el poeta, el individuo puro, que, hastiado de las reglas que la

sociedad le quiere imponer, se deja matar en manos del *héroe*, “porque así ingresa en la libertad mítica, en la vida fuera del tiempo” (a Sergi, C1:222). Los estudiosos de Cortázar consideran *Los reyes* como la primera obra del escritor, quizá porque él mismo nunca tuvo reparo en aceptarla, a diferencia de *Presencia* y los cuentos de *La otra orilla*; e incluso se enorgullecía de que la pusieran en escena, como sucedió en octubre de 1983, poco antes de su muerte (a Descotte de Cortázar, C3:1809). *Los reyes* de alguna manera cura algunas dolencias del escritor; por un lado, lo sigue llamando poema, y además escribe sobre mitología, una de sus pasiones de juventud (Monballieu, en prensa), pero lo más importante, comienza a darle vida, en el amplio sentido de la palabra, a su prosa, a buscar con las acciones de sus personajes efectos contundentes dirigidos a los lectores.

Estoy bastante contento, creo haber logrado escenas hermosas; una cosa hierática [...]. Hay cosas que me parecen muy plásticas. Por ejemplo, Ariadna dirá un monólogo, sola en escena, mientras el ovillo de hilo se va deshaciendo entre sus dedos que lo sostienen. Cuando el ovillo se detiene, Ariadna interrumpe sus monólogo, porque en ese instante sabe que Teseo y el Minotauro se están enfrentando (a Sergi, C1:222).

Otra posible razón para aceptarla es que la escribe a la par de los cuentos de *Bestiario*, es decir, cuando consideró que “lo que estaba escribiendo valía bastante más de lo que escribían las gentes de [su] edad en la Argentina” (Alazraki 1994:58). Incluso, la escritura de la obra de teatro se realiza del mismo modo que muchos de sus cuentos, en esta especie de trance, como sí el fuera un instrumento de otra entidad. Estas “posesiones” serán comentadas constantemente por el autor en entrevistas (Soler 1977) (Prego 1985).

Y yo vivía en extramuros, bastante lejos del centro, cuando un día, de golpe, en uno de esos viajes que te aburren, sentí toda la presencia de algo que resultó ser pura mitología griega, lo cual creo que le da la razón a Jung y su teoría de los arquetipos en el sentido de que todo está en nosotros, que hay una especie de memoria de los antepasados, y que un archibisabuelo tuyo que vivió en Creta 4 000 años antes de Cristo, a través de los genes y

los cromosomas te manda de pronto algo que corresponde a su tiempo y no al tuyo, y tú sin darte cuenta escribes un cuento o una novela, y en realidad estás transmitiendo un mensaje muy antiguo y muy arcaico. No tengo otra explicación que dar (aparte de que es muy bonita). (Soler 1986: 81-82)

Esta condición de “pararrayos literario” será mencionada constantemente por nuestro autor, por ejemplo en su famoso texto “Del cuento breve y sus alrededores”, publicado en *La vuelta al día en ochenta mundos* y en algunas cartas.

Yo no usé ninguna fuente [...]; en todo caso, vaya a saber qué remotas y múltiples fuentes me usaron a mí (a Lugones, C2:785).

Algunos críticos le atribuyen este modo de escritura a su vena surrealista, corriente por la que Cortázar estuvo siempre fascinado debido a su total libertad, pero a la cual nunca se adhirió porque terminaron por profesionalizarse. Pero más allá de esta sugerencia crítica, lo que se observa cuando escribe *Los reyes* es que ya está instalado en una línea literaria que desarrollaría en los siguientes años, de cuya característica ambivalente nace del enfrentamiento personal entre el individuo ordenado y coherente, acorde con las normas que la sociedad le exige, contra el *otro*, el poeta, el incomprendido, el anarquista, el revolucionario, que percibe una cara distinta de la realidad. Esta ambivalencia será expuesta más claramente una década después, en “El perseguidor”, con el enfrentamiento de Bruno y Johnny. La similitud entre estas dos obras se manifiesta cuando la seguridad con que llegan tanto el héroe en *Los reyes*, como el crítico en “El perseguidor” (Arrigucci 2002:304), se desvanece después de hablar de lo incomprensible con esos seres *inferiores*, esos monstruos, esos poetas, esos semidioses fulgurantes de luz, que utilizan la palabra como un arma.

Esta obra de teatro también se empata con su posterior producción literaria en otros sentidos, por ejemplo, en *Los reyes* ya está proyectada la situación incestuosa de sus primeros cuentos; en sus diálogos, la búsqueda de la voz de los personajes para encontrar su propia voz como narrador; también, ya hay una denuncia contra el poder que coarta la libertad; se ve el intento por domesticar el lenguaje, hacerlo hablar de manera efectiva y al mismo tiempo natural, utilizarlo como arma de dos filos (Arrigucci 2002:24), “alacranarlo”, es decir, denunciar al lenguaje a través de él mismo, como lo hará luego explícitamente en *Rayuela* o en su cuento “Torito”:

Verás que en ese cuento el verdadero personaje es el lenguaje y sólo el lenguaje. La historia del boxeador está lejos de ser interesante, es siempre la crónica vulgar del pobre tipo al que ponen por las nubes para precipitarlo a la ruina. En 1951, cuando escribí este cuento, quería intentar la posibilidad de conmover a fondo a los lectores argentinos más snobs y sofisticados, por intermedio de una lengua que fingían despreciar. Fue un desafío y gané la modesta batalla (a Bataillon, C2:1000-1001).⁹

Y finalmente observamos que desde esta pequeña obra de teatro sin grandes pretensiones —pues a Cortázar siempre le resultó difícil el teatro y consideraba *Los reyes* como un ensayo (a Descotte de Cortázar, C3:1809)—, ya está expuesta su preocupación ontológica, que se asimilará posterior y más visiblemente en “El perseguidor” y en *Rayuela*.

Desde *Los reyes* en adelante mi único tema [...] ha sido el misterio ontológico, el destino del hombre que no puede ser indagado ni propuesto sin la simultánea pregunta por su esencia (a G. Canclini, C2:1192).

⁹ Este párrafo es traducción de Aurora Bernárdez, la carta original está escrita en francés.

3.2. *Divertimento* (1949)

Antes de morir, Julio Cortázar dejó preparados algunos libros para que se publicaran póstumamente, entre éstos estaban dos novelas: *Divertimento* y *El examen*. La importancia de estos dos libros radica en que fueron sus primeras tentativas reales de novela, y no *Los premios*, como mucha gente piensa. *Divertimento* —novela póstuma desde su nacimiento— es realmente eso, un texto ligero que intenta desarrollar cierta cantidad de personajes en un contexto pseudointelectual. “Regida por el principio del placer, absuelta de obediencia realista, impone un temperamento, francamente lúdico” (Yurkievich 2003:24). Escrita antes de que Cortázar llegara a París por primera vez en 1950, hay una lucha constante entre la trama y los personajes, que además no están bien definidos. La costumbre de reunir a un grupo de personajes bohemios, en este caso jóvenes que rondan los treinta años, ansiosos de salir de su entorno y engullir el mundo, empieza aquí. “Prepondera como base elocutiva del narrador y sus compinches, los del “Vive como puedas”, la consabida barra de todas las novelas de Cortázar” (*Idem.*). Largos trazos y fragmentos de poesía impiden avanzar en la lectura de la novela, pero Cortázar atrapa al lector con un acontecimiento fantástico — como lo hará después en *Los premios*—. “La pintura de *Divertimento* parece regir los destinos de los personajes prefigura los sutiles juegos entre realidad y representación, y las misteriosas figuras de *62/Modelo para armar*” (Boldy, 2004:9).

En su correspondencia sólo se advierte una mención a esta novela en una misiva dirigida al cineasta argentino Manuel Antín, que buscaba algún buen texto de Cortázar para llevarlo a la pantalla grande.

Encontré una novela del año 1949, que me dio por releer y me ha dejado bastante estupefacto. Ya me había olvidado por completo de que en 1949 ya era Julio Cortázar, es decir, que aparte de muchas sobras demasiado “intelectuales” (esa vida de café porteño que

hacía entonces, hablando de Eliot, Mallarmé y Lenguisano con amigos igualmente snobs) contiene un relato que se las trae [...] —se llama *Divertimento* y el título es todo un programa— (a Antín:491).

No debería sorprendernos la sorpresa del autor, pues como él dice *en 1949 ya era Julio Cortázar*, es decir que aunque era joven, tímido y lleno de temores, ya había en sus letras, en sus invenciones novelísticas, ciertas características que no abandonaría nunca: por ejemplo, una de la más importantes es que ya desde entonces existe esta especie de club, de lugar especial que sirve a los personajes para departir sobre temas tan diversos que van desde filosofía, literatura, música, pintura o sueños, hasta los eventos más pedestres. Así, el “Vive como Puedas” de *Divertimento* es sin duda un antecedente de “El club de la serpiente” de *Rayuela*, o del “Cluny” de *62/Modelo para armar*. Otro ejemplo es que desde *Divertimento* ya intercala diálogos y/o fragmentos de canciones o poemas en inglés y francés de forma natural, como lo hará en todas sus subsecuentes novelas.

Por otro lado, hay ciertos episodios en *Divertimento* que se tratan de forma similar en *Rayuela*, por ejemplo, la muerte del gato Thibaud-Piazzini es parecida a la de Rocamadour: ambos son seres inocentes, ambos pequeños, ambos queridos o considerados por los que están reunidos, y ambas muertes ocurren silenciosa y repentinamente. Cortázar desarrolla las dos situaciones en un contexto nocturno y bohemio, donde existe un presentimiento general de que algo importante está por suceder, y cuando los asistentes se percatan del acontecimiento, las reacciones de unos son altamente violentas, mientras que las de otros son casi indiferentes. Sin embargo, ambas reuniones se convierten en la vela del difunto y los personajes lo asumen de ese modo. Este tipo de personajes indefensos y que necesitan de los cuidados y protección del resto es otro motivo recurrente en las

novelas de Cortázar; además de estos dos ejemplos, en *62/Modelo para armar* está *Feuille Morte*, y en *Libro de Manuel* es precisamente Manuel.

3.3. *El examen* (1950)

En 1950, unos meses antes de la publicación de *Bestiario*, y listo para abandonar Argentina, Cortázar empieza a buscar una forma de escritura más libre y más abierta, que no conseguía con el cuento; el resultado de esta búsqueda fue “la colérica novela de rechazo a la circunstancia argentina” (Boldy 2004 I:9) titulada *El examen*. Ésta fue la primera novela de Cortázar con la que se sintió satisfecho, aunque desafortunadamente no se publicó en su tiempo por diversos motivos: uno de ellos, que Francisco Porrúa, editor de Sudamericana eligió *Los premios* por encima de *El examen* para su publicación (a Porrúa, C1:450). La razón que le dio el editor es que prefería publicar la obra más reciente; sin embargo, Cortázar tendría una impresión ligeramente distinta para justificar el rechazo:

Durante el invierno escribí una novela, *El examen*, no se podrá publicar por razones de tema, pero me ha servido para escribir por fin como a mí me gusta, en plena libertad (a Guthman:C1:253).

Más allá de la publicación, hay que resaltar esa nueva forma de escribir a la que se refiere, por ejemplo, aparecen aquí esos personajes que interrogan al mundo y a la cultura de frente y sin tapujos, desde la misma cultura: el antecedente de Horacio Oliveira nace en *El examen*¹⁰ y se llama Andrés Fava, personaje tan atractivo para el autor que retomó en *Libro de Manuel*, su última novela.

¹⁰ Otro personaje que nació en *El examen* y que será retomado años después es el traductor Juan, personaje cardinal de *62/Modelo para armar*.

En *El examen* Cortázar, tanto en el estilo como el tratamiento de temas, es más audaz y casi rebelde. Esa libertad que encontró el autor al escribir este libro, le dio la oportunidad de empezar por primera vez a experimentar algunas técnicas para incidir en la lectura desde la misma escritura.

[En] *El examen* [...] usé ese mismo procedimiento de “saturación del ambiente”, alargando interminablemente las escenas para provocar una angustia hasta física en el lector, y dejarlo en condiciones lo más receptivas posibles para captar el sentido de lo que se cuenta (a Castagnino, C1:364).

Esto nos muestra que con el inicio de la segunda mitad del siglo XX abandona definitivamente su idea de “sólo escribo para mí”, observa al lector y busca modos de modificar su lectura, de hacerla más dinámica, que tuviera una participación más activa; todas estas ideas expuestas y desarrolladas posteriormente en *Rayuela* (Muchnik 2007). “Hay que romper los hábitos mentales del lector, chocarlo, desasosegarlo y obligarle o bien a arrojar furiosamente el libro, o bien a tomar una parte activa en la creación de la obra” (Ezquerro 1991:617)

Se ha dicho más de una vez que gran parte de la obra de Cortázar es autobiográfica y sin lugar a dudas *El examen* lo es, y esto se puede apreciar en varios episodios: hay fragmentos del libro donde el autor hace un recuento y una crítica de su infructuosa vida de escritor, y vierte al mismo tiempo sus sentimientos de frustración de aquellos años:

Empecé escribiendo con mucho coraje cosas que ahora no me animaría a decir. Cosa curiosa, escribía con un lenguaje mojigato, sin siquiera una puteadita de cuando en vez. Todos se hablaban de *tú* y la acción siempre era *anywhere out of Buenos Aires*. Es increíble cómo se puede aspirar tanto a la universalidad, me aterraba la idea de hacer algo local; pretendía que mis versos [...] y mis cuentos fueran igualmente inteligibles en Upsala que en Zárate. El lenguaje era estúpido, pero lo que yo intentaba decir con él tenía más fuerza que esto que escribo ahora (*El examen*:106-107)

La novela es un ajuste de cuentas de una época recientemente dejada atrás: la época de sus poemas de *Presencia*, de sus cuentos de *La otra orilla*, de cuando la crítica lo ha ignorado y él mismo tuvo que autocensurarse para escribir bien —o escribir mal, que era una de sus ideas revolucionarias—. Más todavía, el libro fue también un ajuste de cuentas con una sociedad que no lo entendía y que lo obligó a autoexiliarse, pues en dicha época ya no soportaba la vida en un Buenos Aires de peronismo incesante.

Me jode no poder convivir, entendés. No-poder-con-vivir. Y esto ya no es un asunto de cultura intelectual [...] Te voy a decir una cosa horrible, cronista. Te voy a decir que cada vez que veo un pelo negro lacio, unos ojos alargados, una piel oscura, una tonada provinciana,

me da asco.

Y cada vez que veo un ejemplar de hortera porteño, me da asco. Y las catitas, me dan asco. Y esos empleados inconfundibles, esos productos de ciudad con su jopo y su elegancia de mierda y sus silbidos por la calle, me dan asco.

—Bueno, ya entendemos —dijo Clara— No nos va a dejar ni a nosotros.

—No —dijo Juan—. Porque los que son como nosotros, me dan lástima.

(*El examen*:110)

Este episodio es una denuncia sin tregua y sin temor hecha por un autor, hay que decirlo, desconocido, aunque también hay que admitir que Cortázar nunca negó la rígida postura que lo hizo abandonar su país; rigidez de la que se fue desprendiendo con el paso de los años, a la vez que se volvía más tolerante, lo que daba como resultado una literatura mucho más abierta.

Yo no me vine a París para santificar nada, sino porque me ahogaba dentro de un peronismo que era incapaz de comprender en 1951, cuando el autoparlante en la esquina de mi casa me impedía escuchar los cuartetos de Bela Bartok; hoy puedo muy bien escuchar a Bartok (y lo hago) sin que un autoparlante con slogans políticos me parezca un atentado contra el individuo. (a Viñas, C3:1510)

Sin embargo, Cortázar dudaría durante muchos años sobre la calidad del libro y por lo único que la guardó “en un cajoncito, como todo lo que está muerto”, fue por el curioso capítulo “que de alguna manera había perforado el futuro”.

Fue una lástima que no se publicara en 1950 cuando lo escribí, porque entre otras cosas resultó que [...] tres años antes de que ocurriera, describí minuciosamente los funerales de Eva Perón. [...] Aparte de eso (y a pesar de eso) supongo que era un libro bastante malo (a De Sola, C2:1163).

Pocas personas sabían de la existencia de esta novela —entre ellas Carlos Fuentes (*Idem*)—, pero fue revalorada por el autor y corregida por él mismo para su publicación póstuma, como se observa en el breve prólogo, escrito por Julio.

Finalmente, hay que advertir que *El examen* tiene un anexo: *El diario de Andrés Fava*, cuya importancia para el proceso de creación será comentada más adelante.

3.4. Imagen de John Keats (1951)

Este texto parece el más importante de Cortázar en cuanto germen de todas las innovaciones de su poética, pues muchas de sus ideas, tratamiento de temas, riesgos y estilos están ya planteados o esbozados en las páginas de un libro que le sirvió como diario, y que fue escrito a lo largo de un lustro.

He reunido el mucho material que había juntado en varios años sobre Keats, y estoy haciendo de eso un libro. No quiero que sea una cosa scholar; lo escribo sueltamente con toda clase de divertimentos y digresiones, con relatos marginales y analogías. Será un libro escandalosamente anti-universitario (a Guthman C1:253).

Empezado en la Argentina y terminado en Europa, *Imagen de John Keats* es un ambicioso proyecto de Cortázar, al mismo tiempo ensayo, traducción y biografía del autor inglés, con la estrambótica finalidad de elaborar una poética de Keats con base en sus poemas y sus epistolarios:

Me preocupa aquí el problema de concretar esa experiencia, de asomar a una poética implicada en sus versos y en sus cartas. Quisiera mostrar sobre el vasto mapa de ese archipiélago, las direcciones que inducían al piloto; extraer, de sus cuaderno de bitácora, los sondeos más hondos; la marca, sobre el azul continuo, las fosas oceánicas sospechadas y medidas (*Imagen de John Keats*:470)

Repito, el libro está compuesto por poesía y cartas de Keats, pero mezclada con poesía y un diario del propio Cortázar, donde vertía sus observaciones personales comparando los contextos, temas, vidas entre ambos. Por dar un par de ejemplos, su cuento autobiográfico “Los venenos” tiene mucha similitud con una situación que vivió el poeta inglés en 1817. O se puede mencionar también que mientras Keats es el gorrión en uno de sus poemas¹¹, Cortázar es un Axolotl en uno de sus cuentos, pero sin dejar de ser quien es (Tirre 1969:143).

Para el autor argentino el poeta es como un mago [...]. El objetivo del poeta no es, pues, simplemente explorar lo real, sino apoderarse del mundo. El poeta, el mago moderno, no se contenta con nombrar las cosas (como lo hace la ciencia racionalista, según Cortázar), a través de las palabras quiere llegar a lo profundo de los objetos y de los seres: en resumen, el poeta quiere ser la cosa, quiere ser el otro (Scholz 1977:28).

¹¹ Desde muy joven sentí como mía aquella carta de John Keats donde dice que al mirar un gorrión en el jardín llega un instante en que él mismo es el gorrión y picotea el suelo (a Alazraki, C3:1743).

Como se mencionó, también su *Keats* proyecta ya la mayoría de los textos más innovadores de la literatura cortazariana —algunos de estos planteamientos posteriormente serán retomados por Morelli—, y llevados a la práctica por Cortázar desde la década de los sesenta y hasta el final de sus días. Por ejemplo, *Imagen de John Keats* se puede considerar la primera tentativa rayuelesca, en el sentido de que intercala pasajes de su cotidianidad, lecturas u otros eventos fuera del tema central y los incorpora en el libro, tal como *Rayuela*, abunda en “referencias en varios idiomas, en guiños culturales, en puestas en primer plano del yo de quien escribe —y por lo tanto en reminiscencias personales, anécdotas y divagaciones—”. (Campra 2005:14-15). Los vagabundeos de Keats narrados en el libro se parecen mucho a los de Oliveira (*Imagen de John Keats*:87), basta mirar el siguiente fragmento de una carta escrita en los días en que Cortázar redactaba el libro de Keats, donde todas las ideas nos remiten a un futuro y ya cercano Horacio Oliveira:

El libro de Keats, me ha mostrado claramente cómo me sostengo precariamente en lo real, cómo las palabras me engañan y me dan una provisoria seguridad, cómo una buena dosis de lecturas me ayuda como si fuera morfina a sobrevivir y creer —no siempre, por suerte— que tengo lo que la gente llama una “cultura” —eso en la mayoría de los casos es un buen sistema de defensas, de límites, de nociones— es decir una barricada contra lo que empieza, que es lo Real. (a Guthman:C1:256)

Finalmente, “como *Rayuela*, *Imagen de John Keats* puede leerse prescindiendo, reiterando, buscando un orden no previsto por el índice” (Campra 2005:5). El Keats es también la primera dilucidación de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*, en los que congrega cuentos, relatos, poemas y ensayos, en una mixtura que no los afecta, sino que los exacerba. Contiene también los cambios de voz, de registro lingüístico, de idioma, semejantes a los que manejaría posteriormente en los personajes de *62/Modelo para armar*.

Otra característica es que para exaltar la obra del artista admirado, utiliza también gran variedad de temas, de tonos y de géneros como lo hizo en *Territorios*. Y finalmente, este libro está lleno de frescura, libertad y sentido del humor, como lo estarían sus *Historias de cronopios y de famas*. Cortázar reconocía que el poeta inglés resultaba desagradable porque iba a contracorriente (*Imagen de John Keats*:144), lección que siguió el escritor argentino y que le causaría tanto admiración como vilipendio a lo largo de su vida.

Imagen de John Keats fue publicado póstumamente, pues aunque Cortázar le tenía gran afecto, nunca lo convenció completamente.

Cuando hablás de su alegría y de su libertad, decís dos cosas que creo justas; no debe haber muchos libros de ese género que hayan sido escritos tan desde adentro, en una maliciosa complicidad con el tema, entrando y saliendo todo el tiempo. Pero aparte de eso, le falta, me temo, todo lo demás (a Calveyra, C2:1173).

3.5. CARTAS DE INICIOS

En este capítulo se puede observar que los comentarios a su obra todavía son escuetos. Hasta antes de *Bestiario*, aunque Cortázar tiene ya un estilo más o menos definido, el autor se encuentra lleno de dudas, teme que los lectores y crítica no entiendan su propuesta literaria. Su tono epistolar continúa siendo circunspecto, no así el de sus libros ocultos (*Divertimento*, *El examen* e *Imagen de John Keats*) que ya muestran humor, así como una aguda ironía y crítica social. En resumen, en estos tres libros Cortázar ya nos deja vislumbrar la osadía que deslumbrará al mundo diez años después.

4. DESPEGUE

El año de 1951 es crucial para Julio Cortázar por dos razones, la primera porque lanza —a los 37 años de edad—su primer libro de cuentos, y la segunda porque sale para siempre de Argentina. Respecto a la publicación de sus cuentos, ya en 1946 le habían prometido una edición que nunca llegó a concretarse. “Parece que la publicación de mis cuentos por NOVA es cosa hecha y muy en serio” (a Sergi, C1:197) le comentaría a su amigo Sergio Sergi en un misiva, y meses más adelante insistirá en que “los cuentos irán a NOVA en estas semanas, y como constituyen el tercer tomo de una colección, espero que aparecerán, Dios sea loado, hacia octubre o noviembre” (213). Pero llegaría 1947 sin que el libro fuera editado (219) y Cortázar se olvidó entonces de estos cuentos, para trabajar en nuevas cosas. Pasan los años entonces, Cortázar seguirá escribiendo, traduciendo, puliendo su prosa, incluso haría un *viaje de reconocimiento* a Francia; y finalmente, en enero de 1951 daría la gran noticia a sus amigos más cercanos.

¿Quiere noticias literarias, Fredi? ¿Realmente quiere noticias literarias? Mis últimos cuentos están en prueba de página; los edita Sudamericana, y saldrán en un par de meses (a Guthman, C1:253).

4.1. *Bestiario* (1951)

Bestiario, el primer libro de cuentos publicado por Cortázar, dejó satisfechos tanto al autor como a la crítica y a los lectores. Es un libro maduro, en el que cada cuento está terminado con la noción de perfección que buscaba Cortázar en aquella época, “es decir, el símbolo, la metáfora del perfecto cuento es la esfera, esa forma en la que no sobra nada, que se envuelve en sí misma de una manera total” (Prego 1985:60).

Sus libros han sido ampliamente estudiados y comentados por la crítica mundial, pero, ¿qué tanto de lo que se dice ya lo había pensado y expresado el propio autor antes de publicarlo? Cortázar, como muchos escritores, aseguraba que gran parte de sus personajes son un reflejo de sí mismo, de lo que está viviendo cuando escribe, y que muchos de sus relatos están contextualizados en situaciones personales. “Circe”, por ejemplo, nace de la sensación de que había algún bicho en los alimentos, y después de escribirlo, pudo comer sin preocupación (Prego 1986:182-183) Algo parecido ocurre con “Carta a una señorita en París”, que fue escrito porque sentía pelusa en la garganta (González 1978:31-32). Sin contar con que varios de los cuentos de *Bestiario* “giran en torno a la noción del incesto” (a Bayón, C1:334), elemento de su propia obra que descubrió el mismo Cortázar —gran lector de la obra de Freud—, mucho antes que la crítica:

[El incesto] respondía a razones muy concretas de exorcismos, de sublimación de un problema personal mío de entonces (a De Sola, C2:703)

Como afirma uno de sus estudiosos, “es inevitable experimentar la sensación de que Cortázar se anticipa a la crítica” (Tirre 1969:152).

Por otro lado, durante la época en que escribió *Bestiario*, vivía una situación de opresión, de angustia ante la política populista de Argentina, y cuentos como “Ómnibus”, “Casa tomada” o “Lejana”, son un claro reflejo de esta sensación. Cortázar era un pequeñoburgués que no se sentía parte de la realidad de su país y que se aislaba en sí mismo, en la literatura, en la música, en el arte en general.

Digamos que en B.A. yo veía la nada como una veta fatal de mi vida [...]; escribir era entonces buscar y no simplemente defenderse del horror del “afuera” donde estaba esperando la nada (a Alazraki, C3:1598).

Los cuentos de *Bestiario* son relojerías perfectas en las que expulsa todo aquello que le molesta, son relatos neuróticos (Alazraki 1983:169). Ante esta sensación de opresión Cortázar busca una salida de escape y pone la vista en Francia —como antes la había puesto en México, sin que se concretara este viaje— (a Gagliardi, C1:43 y 72). “Sí, insisto en irme a Europa. Incluso tengo planes bastante concretos” (a Guthman, C1:233), dirá en sus cartas a sus amigos y lo expresará también en sus cuentos. Por ejemplo, en una conocida interpretación de “Casa tomada”, se afirma que el pueblo está tomando la casa de los hermanos pequeñoburgueses, y ellos no pueden hacer otra cosa que salirse de la casa (Alazraki 1983:131), como lo hizo el propio Cortázar, que se sentía asfixiado por los *cabecitas negras* y los Perón. “En los cuentos de los años cincuenta [...] el pueblo viene a encarnar *lo otro*, una fuerza a la vez hostil y genuina, mítica” (Boldy 2004:12). Así, el *Cronopio* abandona Argentina del mismo modo que Irene y su hermano: dejándolo todo.

Un amigo del que debo despedirme; su cara, sus libros, ese ambiente donde viví tantas cosas agradables; oír por última vez un disco querido (antes de venderlo como en mi caso) o mirar las láminas de un libro que pasarán a otras manos. Y después hay que leer cartas, tantas cartas que el fuego espera; y revisar fotografías, para no dejar en la espalda testimonios que a nadie interesan y que es mejor liquidar de una vez por todas (a Guthman, C1:261).

Entonces, podríamos entender que *Bestiario* valió sin quererlo como una puerta para el autor, en la que sale de su país para entrar a Francia; más todavía, sale de una realidad para entrar en otra que le hará modificar paulatinamente su visión, no sólo literaria, sino también de la vida y hasta de la política, y paradójicamente lo hará encontrarse consigo mismo como escritor *cosmoexperimentalatinoamericanocomprometido* como se ha visto en

sus subsecuentes libros. “*Bestiario* implica una doble evasión: el exilio físico y la fuga a lo fantástico” (Yurkievich 2003:16).

4.2. *Final del juego* (1956)

Tanto la crítica como el autor reconocen dos etapas claramente perceptibles en su producción cuentística, la primera más estética: relojerías perfectas, la esfera, “debe dar la impresión de que se autogenera, autorrepresenta y autojustifica” (Yurkievich 1997:359), que abarcaría desde *Bestiario* hasta *Todos los fuegos el fuego*. “La perfecta naturalidad con que su mundo sufre la irrupción abrupta de lo fantástico [...] vaciada en un prosa displicente, pero de implacable precisión en cada palabra; el gusto por los animales insólitos [...], y el narrador [...] siempre guiado por un raro sentido de los encuentros fuera de lugar o de hora, descubriendo brechas insospechadas en lo más banal y cotidiano” (Arrigucci 2002:14). En la segunda etapa existe una mayor preocupación ontológica, experimental y política (algunos con un contenido político explícito son: “Segunda vez”, “La noche del mantequilla”, “Alguien que anda por ahí”, “Apocalipsis de Solentiname”, etc.). El segundo libro de cuentos internacionalmente conocido de Cortázar fue *Las armas secretas* (1959), posteriormente Sudamericana lanzó *Final del juego* en 1964, después de *Rayuela*, por petición del propio autor.

De ninguna manera hay que relegar este libro [*Rayuela*] a segundo término. *Final del juego*, bien puede esperar otro año (a Porrúa, C1:478).

Sin embargo, ya existía una primera edición de apenas 600 ejemplares de *Final del juego* (México, Los presentes, 1956), que constaba tan sólo de nueve cuentos.¹² Por lo tanto, en esta investigación se hablará de *Final del juego* en dos ocasiones. Los relatos agregados fueron escritos más o menos por la misma época, pero “andaban sueltos por revistas y cajones” (a Barrenechea, C1:624); éstos tienen un estilo tan similar a los primeros, que si no se comparan los índices de ambos libros es imposible saber cuáles fueron posteriores; el libro es tan uniforme, que incluso el autor discutió con el editor sobre cambiarle o no el título (a Porrúa, C1:614).

Además de los cuentos originales de *Final del juego*, hay muchos más, que hacen un total de 18. Te aseguro que el librito mexicano se convierte así en un volumen sólido. Incluso andá pensando si no sería más inteligente cambiar el título, ya que los 8 cuentos iniciales quedan bastante mezclados con los otros 10 (578).

Finalmente se decide conservar el título, porque la primera edición de libro no se encontraba por ninguna parte (a Barrenechea, C1:624).

No te olvides que hay mucha gente que no pudo conseguir nunca la edición mexicana, y quisiera leer esos cuentos (a Porrúa, C1:618).

Quiero hacer un breve paréntesis para advertir que aparentemente Cortázar se equivoca al decir cuántos cuentos agregó en la edición de Sudamericana; lo que sucede es que no es relevante para él, pues siempre dice un número diferente cuando se refiere a éstos. El número de cuentos que dice haber agregado varía de 7 hasta 10 (a Arrufat, C1:632; a Barrenechea, C1:624). Dejando de lado los datos curiosos, hay que señalar que lo importante de *Final del juego* es que está henchido de los primeros años de Cortázar en

¹² “Los venenos”, “El Móvil”, “La noche boca arriba”, “Las ménades”, “La puerta condenada”, “Torito”, “La banda”, “Axolotl”, y “Final del juego”.

París, años en que el autor vivió en la pobreza, trabajando en lo que podía (Bauer: 1994) Sólo hasta 1953 consigue un contrato de la Universidad de Puerto Rico para hacer “la traducción de todas las obras en prosa de Edgar Allan Poe” (a Guthman, C1:276), que le permitiría vivir un poco más desahogado y dedicarle más tiempo a la escritura.

4.2.1. “La noche boca arriba”

Toda la experiencia de sus primeros años en Europa fue vital para él y su literatura “El hecho de que Julio Cortázar se haya marchado [...] le ha permitido no encasillarse, respecto al cuento tiene fantásticos, realistas y comprometidos” (Durand 1969:32-33). Durante ésta época, Cortázar escribía en cualquier pedazo de papel sus múltiples impresiones del Viejo Continente, confrontándolas con su educación y conocimientos. Todos estos escritos desembocarán años después en las páginas de *Rayuela*, en las de *Historias de cronopios y de famas*, o de plano se convertirían en los cuentos de *Final del juego*. También las cartas sirvieron para esbozar algunas experiencias que se convertirían en relatos: un ejemplo claro es el accidente que tuvo en motocicleta en 1953, que lo llevó a escribir uno de sus cuentos más célebre: “La noche boca arriba”.

Me puse la Vespa de sombrero para no matar a una vieja idiota que se me cruzó en una esquina cuando yo cruzaba con todo derecho y luces verdes; resultado, que hice una maniobra brusca para no matarla, la agarré de costado, me hizo volar la Vespa por el aire, y los sesenta kilos de fierro me cayeron encima [...]. Resultado, la cara rota y una doble fractura en la pierna izquierda [...]. Durante 18 días mortales aguanté una sala común, con todo lo que eso supone, y que podrás imaginarte bien. Lo pasé muy mal, con fiebres de cuarenta grados (a Guthman, C1:271).

Nótese la similitud de lo relatado en la carta a su amigo con el cuento en sí:

Tal vez su involuntario relajamiento le impidió prevenir el accidente. Cuando vio que la mujer parada en la esquina se lanzaba a la calzada a pesar de las luces verdes, ya era tarde para las soluciones fáciles. Frenó con el pie y con la mano, desviándose a la izquierda; oyó el grito de la mujer, y junto con el choque perdió la visión [...].

Su único alivio fue oír la confirmación de que había estado en su derecho al cruzar la esquina. Preguntó por la mujer [...] supo que la causante del accidente no tenía más que rasguños en la piernas. "Usted la agarró apenas, pero el golpe le hizo saltar la máquina de costado..." [...].

—Se va a caer de la cama —dijo el enfermo de la cama de al lado—. No brinque tanto, amigazo. [...] Caía la noche, y la fiebre lo iba arrastrando blandamente (*Cuentos completos I*:386-388).

“La noche boca arriba” también fue su primer cuento traducido y publicado en francés, lo que creó una ambigua relación con Roger Caillois y con la editorial Gallimard (que luego publicó casi la totalidad de su obra en lengua gala). El escritor argentino y el editor francés tuvieron al principio algunos encontronazos. Estas discusiones llegan a ser más que un dato curioso, pues reflejan una actitud frente a los editores que pretenden menospreciar al escritor de alguna forma: ya sea modificando sus textos, u obligándolo a aceptar contratos desventajosos o a promocionar sus libros, por dar sólo algunos ejemplos. La actitud de Cortázar, que será siempre la misma hasta el final de sus días, es la de un hombre honesto consigo mismo y con su creación, lo que nos da la sensación de una obra “pura”, en el sentido de que lo que leemos es totalmente responsabilidad de escritor. En los siguientes fragmentos podemos observar su postura frente a sus editores.

Caillois me dijo que había elegido un cuento para incluirlo en su antología de “cotes d’épouvante” (!) que va a editar Gallimard. Eligió “La noche boca arriba”, que tradujo en seguida un señor Durand. Para darte una idea de la mentalidad de Caillois, le regalo esta pequeña anécdota. “El peligro de su cuento” (es él quien habla) “está en que el lector francés pueda pensar que se trata simplemente de una alucinación de un hombre a quien han operado... ¿No le parece que convendría agregar una frase final, por ejemplo que a la

mañana siguiente los enfermeros encontraron muerto al enfermo, y al mirarlo con atención se dieron cuenta de que tenía una herida en el pecho y le faltaba el corazón?” (!!!) Yo me quedé mirándolo como si me estuviera tomando el pelo, pero hablaba con toda seriedad. Entonces le contesté que yo al cuento no le tocaba ni un pelo, y que si no se publicaba tal cual prefería que no apareciera en francés. Lo pensó mejor, y el cuento es absolutamente fiel al original (a Barnabé, C1:360).

Sin saber todavía la importancia que va adquiriendo su obra en Argentina,¹³ Cortázar no se deja amedrentar por el reconocidísimo escritor/editor, y aunque sabe el prestigio que significa publicar en Gallimard, prefiere seguir en el anonimato antes que aceptar modificar su cuento. Sí, estos primeros años en Europa son años de lucha para el “novel” escritor: por un lado está buscando dar a conocer su obra y por el otro, defenderla sobre todo en las traducciones, porque sabe que muchos traductores aprovechan la ignorancia de los escritores para modificar la obra. Más adelante veremos los problemas que le acarrea dejar las traducciones de su obra en manos de traductores amigos, no profesionales.

A Obaldía le han gustado los cuentos, y dice que las traducciones necesitan algunos retoques, que él mismo se encargaría de dar. Ya se imagina usted que en caso de que se decidiera a publicar el librito, yo estaré atento como leopardo, porque eso de los “retoques” no me lo trago tan fácilmente. Como le decía antes, conozco muy bien los “retoques” de mis colegas franceses [...]. De modo que si sale la cosa, me fijaré en cada una de las modificaciones que pretendan introducir, antes de aceptarlas o no (360)

ATTENTION, PLEASE! One thing I ask you very earnestly, that it contains a clause stating clearly that no “edition” handling will be made to the book. I know (and regret) that this kind of things happens frequently in the States [...] but anyway you realize I will never

¹³ Todos los días me entero de cómo se me lee, se me sigue y se me cita. Rechacé una interview en la TV (se quedaron estupefactos, porque parece que los autores se mueren por esas propagandas) y me negué a dar conferencias (a Bataillon, C1:410).

agree to a translate which modifies, cancels, abridges or makes any change in the text (a Blackburn, C1:454).

Recordemos que cuando Cortázar deja Argentina, conoce perfectamente el inglés y el francés, además de contar con amplios conocimientos de italiano y alemán, lo que le permitirá “ayudar a revisar” las traducciones en estas lenguas.

Puede dar la impresión de que esta actitud de un autor apenas conocido es mera frivolidad, sin embargo, para valorar un poco mejor la postura de Cortázar, observemos en la siguiente misiva las razones que le da a la editora estadounidense Kathleen Walker cuando intenta recortar “El perseguidor”:

Las “condensations” tan hábilmente llevadas a cabo por los esfuerzos conjuntos de dos *editors* de las ediciones española e inglesa de *Américas*, me parecen mutilaciones inaceptables desde todo punto de vista [...] y si mi cuento es realmente tan digno de ser publicado como lo señala la última frase de su carta, *el marco debe servir a la pintura y no viceversa*.

No me crea vanidoso ni pedante. Deseo simplemente dejar constancia de que para mí un cuento no se diferencia intrínsecamente de un poema, en el sentido de que sus valores rítmicos, la estructura de la frase y el desarrollo de la acción deben cumplir sobre el lector un efecto de carácter análogo al de la poesía. [...] En la Argentina y en Francia creemos que [...] nadie, ni siquiera por razones de estilo, tiene derecho de alterar un texto literario, pues un escritor debe cargar con sus defectos tanto como con sus méritos, y el único juez de ellos ha de ser el lector. [...] Lo que me subleva, y me obliga a contestar negativamente a su carta, es que esas modificaciones provengan tan sólo de una falta de espacio. ¿No hubiera sido mucho más simple no publicar el cuento, o publicarlo con caracteres más pequeños para que cupieran en el espacio disponible?

Excúseme la vehemencia de esta carta, pero definiendo en ella algo que creo esencial a la definición misma de lo que debe ser un escritor¹⁴ (a Walter, C1:383-384)

¹⁴ La señora Walter respondió: “*Touché* pensamos publicar el cuento íntegro en nuestro próximo número (aunque tengamos que imprimirlo en los márgenes)” (a Walter, C1:384).

En primer lugar observamos de nueva cuenta una defensa sin tregua de la obra literaria; en segundo lugar — y todavía más importante—, en esta carta se expresa uno de los planteamientos centrales de la poética cuentista cortazariana, que es la de equiparar al cuento con el poema, en relación con el ritmo, la estructura y el desarrollo.

De alguna manera, un cuento breve como los que he tratado de caracterizar no tiene una estructura de prosa. Cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos (o intentar la de otros autores, como alguna vez con Poe) he sentido hasta qué punto la eficacia y el sentido del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable (*Último Round*:78).

Así pues, con estas razones recordemos dos cosas muy importantes: primero la susceptibilidad que tuvo desde muy joven respecto de la traducción de poesía.

Día a día me convengo más de que la poesía no puede ser traducida; algo muere en esa *mudanza a otros moldes*, algo se marchita, en la pura flor” (a Gagliardi, C1:48).

Y segundo, la deferencia que le otorga al cuento, quizás por la dificultad que le representó llegar a la prosa, o por los valores intrínsecos del poema y del cuento, que los hermanan. Si bien Cortázar ha dejado “morir al poeta”, no permitirá por ningún motivo que mancillen su tumba, como vemos en la siguiente carta.

Carta de Mouseau anunciando que publicará “La nuit face au ciel”. Respondo civilmente y agradezco. Sale el cuento, con múltiples ilustraciones y foto de estrangulador, todo muy simpático y generoso y excelente en apariencia. Un amigo francés más vivo que yo me dice como al pasar “En vous relisant j’ai eu l’impression qu’il manque quelque chose dans votre truc”. Procedo a cotejar con el texto de Gallimard: los tipos habían amputado 15 frases, cambiado una palabra y soldado dos frases, que como resultado de las antedichas amputaciones, quedaban medio chuecas. Una hora más tarde mandaba yo a Pauwels una carta como no recibirá otra en su vida, con copia a Claude Gallimard para que aprendan a

vender mejor mis cuentos. Respuesta de Pauwels, patética “Je suis atterré pour votre lettre...”. Carta de Mouseau, intentando explicar los cortes (la explicación es muy planetaria y consiste en que ninguno sabe quién cortó ni por qué lo hizo). Las dos cartas terminan con urgentes súplicas para encontrarnos y comer. Yo, abrazao [sic] a mi rencor como buen gaucho, respondí agradeciendo la sinceridad y las excusas y pare de contar. Finibus litis Planetarum v. Cortazarus. Pero creo que el episodio les enseñará a distinguir entre un artículo periodístico sobre el hombre de las nieves y un texto literario, donde cada coma cuenta, (según cree el autor) cuenta. (a Porrúa:C2:838)

4.3. *Las armas secretas* (1959)

Después de vivir y sufrir los primeros años en París, factores como la traducción de los cuentos completos de Edgar Allan Poe, el trabajo recién adquirido en la UNESCO como traductor, las publicaciones de sus cuentos que van aumentando en distintas revistas del mundo, así como su matrimonio con Aurora Bernárdez, le habían otorgado a Cortázar cierta estabilidad —económica principalmente—. Así, nuestro autor estaba listo para recibir la nueva década con la publicación de *Las armas secretas*, un libro de cuestionamiento al mundo. Esta colección de cuentos es la preparación para llegar a *Rayuela*, novela que combina dos motivos recurrentes en su literatura: *el juego y la búsqueda*, pues para nuestro autor “el juego es una búsqueda por excelencia” (Scholz 1977:26), y la meta de ésta puede ser para encontrarse consigo mismo (“Lejana”, “La isla a medio día”, “Una flor amarilla”), para encontrar al prójimo (*62/Modelo para armar*, *Libro de Manuel*, “La puerta condenada”), o para llegar a una centro, el orden de todo (*Los premios*, *Rayuela*, “Manuscrito hallado en un bolsillo”) (Scholz 1977:36). En *Las armas secretas*, con tan sólo cinco cuentos, observamos a un Cortázar más desenvuelto, más confiado, más aventurado y quizás, más humano:

Es un pretexto para interrogarse sobre la condición humana, individual, y bien sé que tanto tú cómo yo sentimos continuamente en peligro y amenazada esa interrogación, en aras de la supuesta interrogación colectiva que, por lo menos en literatura, no ha dado gran cosa (a Arrufat, C1:585).

En este volumen encontramos “Cartas de mamá”, relato fantástico que continúa en la misma línea de sus libros anteriores, y en el que nuevamente la correspondencia postal sirve como hilo conductor de un relato que se va tornando cada vez más misterioso, y revela un hecho truculento en el que están involucrados todos los personajes. Sin embargo, quizá más relevante sea que en éste se puede detectar de manera palpable una de las características estilísticas más utilizada en sus cuentos, lo que Ana María Barrenechea llama narrador de “primera persona disfrazada” o “narrador fingido”, es decir, “el discurso verbal en tercera persona, pero desde la perspectiva de la primera de un cierto personaje” (Paredes 2005:82). La crítica argentina le hace notar que en muchos de sus cuentos, la conjugación gramatical, similar entre la primera y la tercera persona en singular, da pie a una ambigüedad, y como resultado el lector tiene la impresión de encontrarse ante una confesión, escrita en primera persona (“Del cuento breve y sus alrededores” :64).

Otro cuento que rompe los moldes narrativos “normales” es “Las babas del diablo”, pues utiliza una mezcla de narradores y de tiempos para contar la historia bivalente: fija (historia de una fotografía) y en movimiento (continua divagación que introduce al lector como en un sueño); en el que un evento se ve al mismo tiempo desde diversas perspectivas. Estas nuevas formas de narrar —“transgrediendo para poner en crisis ese tiempo que tanto lo hostigaba con calendarios y relojes” (Obra crítica III:263)— le sirvieron como herramientas a Cortázar para estilizar al máximo sus dos últimas novelas, así como varios cuentos futuros, como se verá más adelante.

De “Los buenos servicios” se puede decir que Cortázar utiliza toda su agudeza para llenarlo de ironía, hasta casi llegar a la caricatura (a Porrúa, C2:1126). Pero lo más relevante de este volumen es sin duda “El perseguidor”, cuento que “ocupa un lugar muy especial en el conjunto de la producción literaria de Cortázar. Aun en una obra de alto nivel, como ésta, este texto sobresale, es uno de los momentos más elevados” (Arrigucci 2002:272). Cortázar mismo se percata de su importancia y sugirió que la portada del libro tenía que “centrarse en el clima del jazz, dado que ‘El perseguidor’ se destacó hace mucho del pelotón y es justo darle su merecido” (840).

4.3.1. “El perseguidor”

Después de haber vivido una década en Francia, la Revolución cubana capta la atención de nuestro autor, obligándolo a “hacer algo” por Latinoamérica (Bermejo 1978:120). Cortázar pensaba que su aportación a la causa debería ser desde la literatura, la “revolución que se hace dentro de la palabra es la única que finalmente nos puede mostrar la otra revolución, la más profunda” (García 1991:708). En este contexto de cambio político se escribe “El perseguidor” —uno de los textos más estudiados por la crítica—, en el que “gracias a una técnica extremadamente eficaz, expresión de un todo orgánico, [es] capaz de envolver al lector en el debate dramático que en él se traba entre creación y crítica” (Arrigucci 2002:272), dejando ver cómo, una vez más, sus pensamientos y preocupaciones personales son trasladados a sus personajes, y en el caso de “El Perseguidor” no sólo a uno, sino a los dos protagonistas: Johnny, el músico, el artista (genial aunque ignorante), y Bruno, el crítico (sensato, pero frustrado). Observamos así que el *Doppelgänger*, tema tan socorrido en la literatura cortazariana —imagen de un espejo, cómplice secreto, yo contrario, fragmentación de la mente, duplicación barroca (Alazraki 1983:184)— es desarrollado aquí

con mayor profundidad, mostrando las dos facetas del autor: el poeta en máxima libertad, y el hombre sensato e hiperculto que intenta controlar las situaciones (Arrigucci 2002:311). El cuento, lo dijo Cortázar docenas de veces en entrevistas, cartas y artículos, es muy importante para su carrera literaria, ya que rompe con una línea de purismo literario, para pasar a una literatura de búsqueda ontológica (*Idem*), de preocupación, más que por el ser, por el prójimo (Scholz 1977:35). “¿Cómo es posible no darse cuenta de que después de “El Perseguidor” ya no está uno para invenciones puramente estéticas?” (a Speratti, C1:457) le espetaría a los críticos de la época. La búsqueda de Johnny es la del autor en el más amplio sentido de la palabra: literaria, sociocultural, familiar, política. Además, Johnny es antecedente explícito de uno de los personajes más memorables de las letras hispanoamericanas: Horacio Oliveira (Barrenechea 1991:552).

Quiero presentarlo como un caso extremo de búsqueda, sin que sepa exactamente en qué consiste esa búsqueda, pues el primero en no saberlo es él mismo. Ni qué decir en cierto modo estoy haciendo una transferencia personal, y que mucho de lo que me preocupa irá a la cuenta del personaje (a Barnabé, C1:328).

Si un lector amante de Cortázar leyera sin ningún contexto este párrafo seguramente pensaría en Oliveira, sin embargo se refiere al *jazzman*, y es que ambos personajes comparten esa búsqueda total y hasta sus últimas consecuencias. En realidad no es extraña esta coincidencia, pues él mismo percibe un cambio en su literatura, aunque todavía no sabe hacia dónde va. Por esa época escribe en papeles y hojas sueltas sus elucubraciones, deseos e incertidumbres. No sabe aún que junto con “El perseguidor” estaría gestando *Rayuela*. Al igual que Johnny, que apenas logra entreabrir una puerta para observar el paraíso, Cortázar con este cuento apenas lograría entrever el que sería su libro más importante.

“El perseguidor” [...] primero, es un cuento que yo quiero mucho, y en el que me parece que alcancé a tocar (a divisar quizá) unos límites hacia los que quisiera llegar antes de morirme (a Arrufat, C1:585).

4.4. *Historias de cronopios y de famas* (1962)

En 1962 se publica *Historias de cronopios y de famas* en la editorial Minotauro, cuyo dueño es Francisco Porrúa. Algunos de los textos de este libro fueron escritos una década antes de su publicación, como se observa en una carta dirigida a su amigo Damián Bayón en 1954 donde le escribe: “Tengo un par de cosas nuevas, muchos poemas, cuentecitos (no de cronopios)” (a Bayón, C1:295). Más todavía, a Graciela de Sola, una de las críticas que más quiso Cortázar, le hace un recuento rápido de su vida literaria y le confía que “los Cronopios nacieron en 1952 y fueron escritos en ese año y el siguiente, aunque sólo se publicaron en 1962” (a De Sola, C2:1155).

Historias de cronopios y de famas es un libro constituido por curiosas viñetas dramáticas sumamente breves, en contextos donde lo real, lo normal y lo maravilloso se mezclan sin agredirse (Harss 1991:683). Por ejemplo, las aventuras se desarrollan con actividades lógicas y comúnmente aceptadas, utilizan objetos usuales, productos comerciales, lugares conocidos y lenguaje corriente (Durand 1969:37), además de que hay un constante dialogo con los humanos, lo que lo hace más ambiguo (Pagés 1972:284).

El libro se divide en cuatro secciones: “Manual de instrucciones”, dónde hace una parodia de las instrucciones que se leen por ejemplo en envolturas, aparatos, *slogans* (De Sola 1969:82); “Ocupaciones raras”, historias de una familia nada convencional, que cuestionan cada actividad “normal” y dan una gran importancia al realizar proyectos fuera de lo ordinario (Durand 1969:36); “Material plástico”, una sección de breves historias,

relatos y extrañamientos que siempre acompañaron al autor; y finalmente, las “Historias de cronopios y de famas”.

Los textos que conforman el libro, al igual que *Rayuela*, “fueron escritos en todas partes, en épocas y lugares distintos, y anduvieron metidos en bolsillos y cajones años y años (a Porrúa, C1:426). Los *Cronopios*, sin embargo, vieron la luz mucho antes de que el editor argentino aceptara publicarlos, pues Paul Blackburn, traductor y agente literario de Cortázar en los Estados Unidos, leyó varias de estas historias en un programa de radio en Nueva York, con muy buena aceptación por parte de los radioescuchas, pero sin que le interesaran mayormente a los editores (a Blackburn, C1:405). Algo similar ocurrió en Alemania.

Mis “Historias de Cronopios y de Famas”—que creo que no conocen ustedes— fueron leídas ayer en alemán por la radio Sarrebrük. Me pregunto cómo habrá reaccionado el público... Parece que tengo éxito en Alemania” (a Barnabé, C1:378).

Historias de cronopios y de famas es muy relevante en la bibliografía del autor por varias razones: en primer lugar abre, más que amistad, la complicidad con el editor argentino Francisco Porrúa.

Sí sigue usted con ganas de publicar esas cosas, será cuestión de que primero me escriba diciendo con toda su franqueza (y que es la razón de mi simpatía por usted) los méritos y deméritos del bicharraco (a Porrúa, C1:415).

Éste, con su crítica y su arrojo, daría la confianza y libertad a Cortázar para que publicara libros tan importantes —y quizá extravagantes en su época— como *Historias de cronopios y de famas*, *Rayuela* o *62/Modelo para armar*. De hecho, este primer libro será la basé que constituirá cierta forma de trabajo conjunto entre editor y escritor en el futuro:

Cortázar le envía los textos, Porrúa le hace la crítica y le da el visto bueno para la publicación, finalmente discuten intensamente los cambios y las posibilidades del libro. Como ejemplo, está esta carta en la que se aprecia la intromisión del editor, así como la defensa y justificación de los textos por parte del escritor.

Mire, la idea de suprimir una serie de textos me parece muy bien. He releído uno por uno los que figuran en su lista negra, y coincidido plenamente con usted en lo que se refiere a “Instrucciones para peinarse”, “Instrucciones para disecar una lechuza” (éste me gusta mucho, pero convengo que disuena dentro de la clave en que está afinado el libro), “El prisionero”, “Vialidad”, “Never stop the press”. Como ve, estamos de acuerdo sobre 5 textos y ya puede hacerles una gran cruz con lápiz azul.

Discrepo en cambio con la idea de suprimir “Cuento sin moraleja”, que me parece un “digest” latinoamericano bastante actual, “Trabajo de oficina” no puede ser que no le guste, puesto que es como la razón de todo lo que sigue, de una manera no sólo de escribir sino de entender el mundo [...]. Para mí es un texto importante, que por algo está al comienzo de “Material plástico”. Lo mismo ocurre con “Qué tal López”, y prefiero correr el riesgo de estar equivocado.

Con respecto a los cronopios, convengo en que los telegramas son menos que nada, pero si supiera usted cuánto gente se los sabe de memoria en New York, por ejemplo, o en París. Algo debe haber ahí de duende, porque vuelta a vuelta la sepia del canario y la tortuga tonta reaparece en la correspondencia de gente que me escribe desde sitios inesperados. [...] Tampoco me gustaría suprimir “haga como si estuviera en su casa” y las “Historias naturales”. Creo humildemente que los cronopios son *también* tontos, y que hay que dejarlos con sus absurdas aventuras entre flores, leones y cóndores. Otra cosa: tal vez tenga usted razón al invertir el orden de los últimos textos, pero no me molesta de que el libro termine con "Historias naturales", es decir una nota menor y casi insignificante. [...] Dígame usted si todas estas razones le parecen de cierto peso, y creo que estaremos perfectamente de acuerdo y que todo saldrá bien (a Porrúa, C1:436-437).

Pero no sólo el editor se mete en el área del escritor —un área a la que como vimos anteriormente, Cortázar nunca había dejado que ningún editor entrara—, sino que también

el escritor da opiniones en cuanto a cómo quiere que sean sus libros, opina sobre cajas y portadas, e incluso él mismo corrige las galeras.

Veo un libro bonito, con todo el blanco posible. Veo, si fuera posible, una caja insólita, por ejemplo una caja más ancha que alta (a Porrúa, C1:426-427).

Curándome en salud, le he escrito a Urgoiti que si se publica el libro, quiero pruebas de galera. Nada de que me manden últimas, cuando no se puede tocar prácticamente una línea sin que el impresor haga una cirrosis hepática (483) .

Cortázar tiene una idea totalizadora del libro, es decir que el autor debe inmiscuirse no sólo con los textos, sino en la preparación del libro y de ser posible revisar las traducciones, esto evitará que sus textos se contaminen. Sin embargo, al igual que otras ideas de nuestro autor, el tiempo y la experiencia le harán modificar esta forma de pensar y de trabajar en el futuro, como se verá más adelante.

Otra razón por la que se considera importante *Historias de cronopios y de famas* es porque fue el primer libro de Cortázar de corte ligero y humorístico que sale a la luz (415) (Vargas 1996: 16). “Extrae moraleja humorística, hace epopeya de lo mínimo, juega a proponer simbolismos sin perder la ubicación del mundo real” (De Sola 1969:84). Antes ya había escrito con un tono similar en su *Imagen de John Keats*, y algunos textos aparecidos en *La otra orilla* como “Los limpiadores de estrellas” o “Breve curso de oceanografía”; pero estos se dieron a conocer décadas después, cuando ya Cortázar gozaba de un gran prestigio.

En tercer lugar, es el primer libro en que el autor sabe que disgustará a la crítica, sin que ello le importe en lo absoluto, incluso le divierte que los críticos abundan *en deplorar que un “escritor tan serio” se dedique a hacer “esas pavadas”* (a Porrúa, C1:520). Este punto es sumamente importante, porque hasta antes de los *Cronopios*, Cortázar era muy

susceptible a la crítica especializada, y a partir de ese momento, se sentía tan seguro de su literatura como para arriesgarse a experimentar en sus subsecuentes libros. “Nos hallamos ante un mundo de imaginación pura, no encaminada hacia fines prácticos, y no se plantea problemas de tipo fisiológico o metafísico” (Durand 1969:45). Finalmente —y no menos importante—, el neologismo *cronopio* sería rápidamente adoptado por los lectores latinoamericanos como “santo y seña” (a Porrúa, C2:690) para designar a cierta clase de artistas que se salían de los cánones heterodoxos. Esto nos da una idea de la importancia que va adquiriendo Cortázar, además, el que un texto ligero sea tan celebrado por los escritores nos muestra el cambio a nivel literario que se venía gestando en Latinoamérica.

Estoy muy contento —por vos, por el Cabeza de Toro y por mí— de que los cronopios estén casi agotados. No me sospechaba porque como el libro fue recibido “*fraîchement*” como dicen aquí, pensé que nadie lo compraba (748).

CRONOPIOS: Che, qué lindo que haya otra edición. [...]toda mi ternura va hacia los cronopios, que tardaron más porque ya se sabe que son unos jodidos, pero al final cumplieron (756).

Es sumamente importante que en este pequeño libro por primera vez Cortázar se atreve a jugar con la morfología de las palabras, el libro está tan lleno de neologismos que el lector acaba por aceptarlos sin que se tome ya la molestia de saber qué significan. (Durán 1972:390). “El poeta crea nuevos referentes porque lo que se propone son referencias inéditas” (Alazraki 1983:66).

4.5. *Los premios (1960)*

La década de los sesenta llega y Cortázar tiene una idea fija: escribir una novela aceptable. Como lo vimos en el apartado anterior, ya había escrito por lo menos tres novelas:

Divertimento, *El examen* y la que fue quemada. Pero un nuevo viaje en barco a Argentina le da el tema y lo ayuda a confabular las situaciones relatadas en *Los premios*, intentando dar una pluralidad de voces que representen a la sociedad argentina (Pages 1969:72).

Yo he trabajado mucho (y creo que bien) en la novela que empecé en el *Claude Bernard* (a Barnabé, C1: 377).

La primera novela publicada de Cortázar es también el ombligo de su obra, el punto medio; es decir, *Los premios* está a la mitad de lo que había hecho y lo que proyectaba a futuro (Cousté:2006) (Giménez 2008). Por un lado, convive con los innumerables relatos de corte fantástico a través del misterio no resuelto de la popa:

Aunque la considero ya bastante pretérita, le tengo cariño porque fue mi primera tentativa a fondo para armar un relato novelesco, sin renunciar por eso a algunas características de mis cuentos, es decir, al clima fantástico (a Arrufat, C1:544).

Por el otro, ya entra de lleno en el ámbito de la novela¹⁵ con características, hasta entonces desconocidas, de lo que será la novelística cortazariana: entidades ambiguas presentes en la narración, que resultan afectadas directamente por las situaciones y acontecimientos narrados —Persio en *Los premios*, *Mi padre* en *62*, *El que te dije* en *Libro de Manuel*— (Scholz 1977:95-97); manejo de muchos personajes que discuten sobre la vida y la cultura en un mismo tono, dándole el mismo peso a los argumentos intelectuales, poéticos e intuitivos; una mirada totalizadora de las acciones y situaciones de la novela, pues aunque *62/Modelo para armar* es quizá la que alcanza realmente este

¹⁵ Aunque conviene recordar que *El examen* ya estaba lista, y fue Francisco Porrúa quien decidió publicar la más reciente (a Porrúa, C1:450).

objetivo, ya *Los premios* fue comparada con una pintura cubista, que abarca todos los planos desde una sola visión (Giménez 2008).

El cambio de género literario a principio de la década no se debió a una actitud veleidosa del escritor, sino a la necesidad de expresar más hondamente los conflictos mentales gestados a lo largo de sus lecturas, sus experiencias y los cambios sociopolíticos en el mundo, por ejemplo: *el Pelusa* representa lo humano, Medrano es un perseguidor y Persio una supravisión. Cortázar cree que fue necesario escribir *Los premios* para llegar a *Rayuela*, que por ese tiempo estaba siendo escrita, ahora ya con un plan bien definido.

[*Los premios*] es un pequeño e insignificante y perecedero ejercicio técnico, destinado a darme mejores armas para trabajar [...]. [La novela es] mucho menos refinada y perfecta que el cuento, pero el único medio inventado hasta hoy para mostrar un avance paulatino en cualquier forma de realidad. Ahora he aprendido a manejar, cosas, tiempos, estados, que nada tiene que ver con el cuento. Mi próxima novela le probará [...] que hacía falta el puente de *Los premios* para pisar firme en este nuevo territorio en el que creo que me voy a quedar para siempre. Terminados los cuentos fantásticos. La cuota está cubierta (a Speratti, C1:456).

Esta última afirmación sería recurrente a lo largo de tres o cuatro años.¹⁶ Es posible que realmente creyera haber terminado con los cuentos para siempre, lo cierto es que nunca dejó de escribir ni de publicar cuentos y otras invenciones breves, porque estaba dentro de su naturaleza fabular historias, pero además, los cuentos le permitieron experimentar algunas técnicas que usaría luego en proyectos más elaborados, por ejemplo el desarrollo de un personaje por medio de las situaciones que vive (De Johnny a Oliveira), variaciones

¹⁶ “No siento ganas de seguir escribiendo ‘cuentos’ en el sentido estricto del término; siento como si esa etapa ya hubiera sido recorrida” (a Barnabé, C1:361). “Si hoy siguiera escribiendo cuentos fantásticos me sentiría un completo estafador, modestia aparte, ya me resulta demasiado fácil” (397).

narrativas espacio-temporales (de “Las babas del diablo” a *62/Modelo para armar*); aglomeración de personajes en un mismo párrafo narrativo (de “La señorita Cora” a *62/Modelo para armar* o al *Libro de Manuel*), etcétera.

Cuando apareció *Los premios* en las librerías tuvo un mal recibimiento por parte de la crítica, pues estaba acostumbrada a sus relatos, a sus pequeñas creaciones perfectas. Quizá fue otra razón por la que insistía tanto en que dejaría de escribir cuentos, para que se olvidarán un poco del cuentista. Sólo años después esta novela fue revalorada por la crítica y los lectores.

4.5.1. LA CRÍTICA “PREMIADA”

La poética cortazariana se conecta de forma muy peculiar con la crítica de sus libros, pues el autor comentó en repetidas ocasiones que él aprendía más de sí mismo al leer las críticas sobre su obra que cuando escribía.¹⁷ Por otro lado, hay una relación de amor-odio para con sus críticos, con quienes en muchas misivas discute, concede, pelea, ayuda, acepta, y con esto nos da una idea más clara de lo que el autor pretendía con sus textos. Hasta antes de *Los premios* la crítica especializada se había interesado muy poco por la obra de Cortázar y el autor sólo contaba con los comentarios de amigos cercanos. Es a partir de esta época en que el autor empieza a adquirir gran relevancia internacional, misma que se concretará con la aparición de *Rayuela*. Aunque en un principio hubo un menosprecio ante el trabajo del crítico, Cortázar siempre considero que era necesario el juicio imparcial de la obra.

No crea que desdeño afrontar el juicio de mis contemporáneos, creo que ese juicio es necesario en todos los casos, parezca o no justo (a Duprat M., C1:96)

¹⁷ A Barrenechea, C1:418; a De Sola, C2:702.

Para él era importante que la crítica hablara de los libros, bien o mal, pero que más allá de un simple comentario periodístico, dieran una opinión fundamentada sobre la obra (a Blackburn, C2:875); le molestaba cuando en una crítica “no hay un sí o un no de fondo” (a Porrúa, C1:617); creía incluso que era obligación de la crítica, de las revistas y de los periódicos hacer un comentario sensible e inteligente (a Bataillon, C1:560).

No tengo por qué ser sensible a razones de orden, digamos, sentimental o de agradecimiento [...]. Vos me hablaste de “lo que ha hecho esa gente por tus libros”. No lo ignoro, pero no estoy agradecido. Trataré de ser más claro. Primero, no soy ingrato ni desagradecido, pero mi noción de gratitud es muy definida [...]. Cuando *Le Monde* de París publicó media página de Alain Bosquet sobre *Les armes secrètes*, a mí me pareció muy bien y a Gallimard todavía mejor, puesto que también influyó en la salida del libro; pero de ahí a sentirme “agradecido” a un periódico que cumple con inteligencia su función, creo que hay una diferencia (a Porrúa, C2:860-861).

Hay que reconocer que en esta época Cortázar es duro con la crítica, tanto como la ella había sido con él en el pasado; si hablan bien de sus libros no se siente agradecido, piensa qué sólo hacen su trabajo. Por ejemplo, cuando recibe el estudio de Ana María Barrenechea sobre sus cuentos, Cortázar inicia su comentario en tono irónico, un tanto burlón.

Imagínate mi asombro (...) al enterarme (...) que yo suelo abundar en el estilo indirecto libre, o que a veces me agazapo en forma de narrador fingido, sin contar que a veces me planto en el estilo directo... Son dudas terribles, Anita, capaces de paralizar cualquier impulso, por más cronopio que uno sea. Yo no sé lo que va a pasar. ¿Abro una rotisería y me quedo en paz por el resto de mis días? Una rotisería siempre es en estilo directo, creo (a Barrenechea, C1:417-418).

Otra cosa que le molestaba era que la literatura no tuviera el mismo peso ante la crítica, pues para él valía lo mismo un libro de poesía, de cuentos o una novela. “Un libro

de cuentos es como una piedra en el agua. *Los Premios* provocó una serie de críticas y comentarios inmediatos a la publicación; en cambio *Les armes secrètes* tendrá que abrirse paso en el *más* profundo silencio” (a Barnabé, C1:582). Porque aunque escribir una novela le dio entre otras cosas relevancia internacional, le molestaba que en algunos países como Francia y los Estados Unidos se viera el trabajo del cuentista como literatura menor.

Me sorprendió que me dijera que prefiere *Los Premios* al conjunto de mis cuentos, porque a mí me parece muy inferior a ellos. ¿No estará [...] en la típica actitud del lector francés, para quien en el fondo sólo la novela cuenta? (583).

Cortázar vio la novela no cómo un eslabón más hacia el reconocimiento, sino como una herramienta para poder expresarse mejor, por eso cuando salieron las primeras críticas de *Los premios*, a Cortázar no le importaba tanto el elogio del libro, sino esperaba una visión más contundente, y casi agradece las críticas en contra.

Aquí los franceses [...] han sido de una generosidad casi tropical conmigo; menos mal que entre tantos elogios me llegó la nota de Rama en *Marcha*, dónde me sacude severamente contra las cuerdas. El mozo quiere decir algo que a mí me gustaría comprender mejor, pero no he podido darme bien cuenta por qué el libro no le gustó (a Porrúa, C1:448).

Un tal Orville Prescott, en *The New York Times* del 22 de marzo, hace polvo la novela con un entusiasmo tan convincente que al final yo estaba de lo más convencido. Termina con una pregunta que te dará el tono: “And why indeed are some novels such pretentious bores?” (C2:842)

Sin embargo las críticas que lo sublevaban eran las de aquellos que lo consideraba sólo cuentista y hablaron de la novela como si fuera un cuento largo, a lo cual, el autor respondió de manera muy clara:

No lo creo un cuento inflado [...]. Es una novela, buena o mala, pero nada tiene ya de cuento [...]. Los defectos de mi libro son múltiples, pero son defectos dentro de la novela (a Speratti, C1:456).

Una de las principales críticas que recibió *Los premios* fue que los personajes, si bien estaban contextualizados en diversos estatus socio-económicos, siempre hablaban igual y de los mismo temas. Un “problema” que “padecen” todas la novelas de Cortázar. Él se defiende explicando que así es su mundo y que, mientras escribe una novela, piensa en las discusiones que sostiene con sus amigos intelectuales.

“La escribo, además, para lectores como usted. Del resto *je m’en fous plus je jamais*” (a Barnabé, C1:377).

Por supuesto que los encontronazos con la crítica no terminarían aquí, pero serán en la mayoría de las ocasiones bastante más joviales. Con el tiempo Cortázar revaloraría el trabajo de la crítica e incluso apoyaría en sus investigaciones sobre su quehacer literario a infinidad de críticos de todo el mundo, con datos, entrevistas, materiales, anécdotas, etcétera.

4.6. CARTAS DE DESPEGUE

Hasta este punto, el autor sólo habla un poco más de su obra en sus epistolarios, por lo general en relación con problemas editoriales y de traducción, pero se explaya con comentarios de sus viajes por diversos países; recordemos que el viaje y los transportes — aviones, barcos, autos, taxis, tranvías, metros, etc.— son motivos recurrentes en su obra (Scholz 1977:83). Es posible que aún no hubiera superado la timidez o inseguridad y eso le impedía explayarse para comentar, explicar o detallar sus textos. También puede ser que su

visión del cuento estaba tan bien plantada en aquellos años que no quería hacer comentarios acerca de ellos; mientras que su actitud será totalmente diferente para otros géneros sobre los que abundará en explicaciones con algunos de sus amigos cercanos. Pero lo que sí hace es comentar en diversas ocasiones los estudios que motivó su obra cuando ya era reconocido a nivel internacional; estos comentarios sirven, por un lado, como remembranzas de cosas de las que no se había percatado o no quiso hablar al momento de escribir. Con la ayuda de la crítica Cortázar:

Descubre y verifica una serie de constantes que [...] se [le] habían escapado siempre, un poco porque no [le] gusta reflexionar sobre lo que ha hecho, y otro poco porque [era] incapaz de desdoblar[se] lo suficiente para descubrir esas líneas de fuerza (a De Sola, C2:703).

5. CONSOLIDACIÓN

La década de los sesenta marca quizás la etapa más importante en la vida y obra del autor,¹⁸ pues si bien con el paso de los años el reconocimiento a su obra fue en aumento, a partir de 1963 —con la publicación de *Rayuela*— se dispara a alturas insospechadas, dándole una notoriedad internacional inusual para un escritor latinoamericano. Su literatura cada vez fue más osada y más experimental llegó a menoscabar parte de su obra anterior, que a veces le parecía demasiado elemental. “Ya no sé escribir cuentos y *Los premios* se ha quedado tan atrás que me va a costar horrores corregir las pruebas” (a Porrúa, C1:426). Durante los primeros años de la década se centró en la novela y se olvidó de los relatos y, como se dijo antes, en esta época solía declarar constantemente a sus amigos que su carrera como cuentista había terminado; tenía la impresión de que la mayoría de sus cuentos no llegaban al grado de perfección que deseaba.

Si algo sé, es lo que cuesta lograr plenamente un cuento, en realidad, en cada libro que publico no estoy satisfecho más que con uno o dos relatos. Los otros, después de múltiples tentativas, se niegan a adoptar esa forma, quizá demasiado perfecta que quisiéramos darles. [...] La justificación de lo que se escribe, la prueba tangible y estética de que valía la pena escribirlo, hay que deducir que pocos cuentos nacen plenamente vivos (a Dávila, C1:393).

Sin embargo sólo fue una crisis pasajera, las preocupaciones ontológicas que arrastraba lo motivaron a sentir ese alejamiento del cuento, cuando realidad sólo estaba redimensionando su literatura. Como se ha hecho notar, hay una búsqueda más allá de lo

¹⁸ En los sesenta visita Cuba por primera vez y se vuelve un escritor comprometido (a su manera); también comenzaría a dar entrevistas, nunca antes concedidas (a Barnabé, C1:582); además, se divorcia de Aurora Bernárdez; rompe relaciones viciosas con algunos editores, etc.

estético, los personajes ya no deben estar al servicio de la historia (Prego 1985:67), se les otorga más libertad, para que incluso discutan con el escritor (Bajtín 1986:12). Por otro lado, las experimentaciones en sus cuentos fueron piezas claves para construir y reconstruir cada una de sus subsecuentes novelas: *Rayuela*, *62/Modelo para armar* y *Libro de Manuel*.

5.1. *Rayuela* (1963)

Rayuela es la obra más representativa de Julio Cortázar. Si bien antes de su publicación su nombre ya empezaba a sonar fuertemente en Argentina, México y algunos otros países latinoamericanos, *Rayuela* es el libro que lo dio a conocer en todo el mundo; pero también parece que fue la obra que más lo satisfizo, pues las experimentaciones formales del libro dieron los resultados que esperaba: “tengo la impresión de haber ido hasta el límite de mí mismo” (a Barnabé, C1:583); y además la recepción por parte de los lectores —críticos y comunes— fue muchísimo mejor de lo que imaginaba. Cuando finalmente el editor de Sudamericana leyó la novela, Cortázar le dijo a Aurora Bernárdez: “ahora me puedo morir, porque allá hay un hombre que ha sentido lo que yo necesitaba que sintiera el lector” (a Porrúa, C1:502). Sin embargo, el proceso para llegar a *Rayuela* fue largo y lleno de dudas. Las cartas que Cortázar escribió a sus amigos durante el periodo de gestación de la novela fueron de vital importancia para el autor porque funcionaron como una bitácora que le ayudó a proyectar, esbozar y finalmente concretar el libro. Ahora, esas mismas cartas nos sirven a nosotros para observar, como decía él mismo, las vicisitudes de un Cronopio mientras trabaja (a Andreu, C3:1331).

5.1.1. Dibujando un laberinto

Como hemos visto a lo largo de esta tesis, cada uno de los acontecimientos de la vida de Cortázar, aunados a su férreo rigor y su autocrítica constante, fueron cambiando y moldeando su obra, desarrollando una literatura cada vez más abierta. Ya antes se había señalado que Cortázar sentía que se ahogaba en Argentina: la crítica lo había apaleado como poeta, las manifestaciones a favor del peronismo lo exasperaban, no podía escuchar su música, y requería cierto clima de paz y tranquilidad para escribir, que allá no encontraba.

Leo y estudio; Buenos Aires es para eso y no para el trabajo de creación; falta el equilibrio que sólo la calma exterior puede proporcionar (a Gagliardi, C1:49).

Luego de diez años en París, la confrontación de sus amplios conocimientos con el viejo continente y el impacto de la revolución cubana, lo hicieron cuestionar su mundo y virar el curso de su literatura. “Ese clima particularmente intenso en París —la soledad al principio, la búsqueda de la intensidad, después [...]—; produce una condensación de presente y pasado, el pasado en suma, se enchufa, diría, al presente y el resultado es una condensación de hostigamiento que [l]e exigía la escritura” (Bermejo 1978:13). Incluso su modo de trabajar cambió, pues mientras que Julio Denis necesitaba un contexto de calma para escribir, *Rayuela* fue escrita en bares y cafés atestados de gente y sin ningún plan preestablecido (Prego 1985:107), a lo largo de una década Cortázar redactó textos que no sabía que eran parte de una novela; aunque al iniciar los sesenta ya tuviera escrito gran parte del libro todavía no tenía idea de hacia dónde se dirigía.

Me voy a embarcar poco a poco en un libro largo, cuya naturaleza me es todavía desconocida. (Es curioso eso de tener una sensación de forma y volumen antes que de

contenido propiamente dicho; pero así me ocurre siempre) [...]. Pero hasta ahora no hay más que “temor y temblor”, una ansiedad, una insatisfacción total (a Barnabé, C1:361-362).

Y menos podía saberlo porque al mismo tiempo escribía *Las armas secretas*, *Historias de cronopios y de famas* y *Los premios* (Barrenechea 1991:474); pero inmediatamente después de terminar esta última, con la experiencia que había adquirido de ella, se lanza por fin a trabajar de lleno con “temor y temblor”, como él mismo dice, en el libro que lo haría famoso.

Terminé *Los premios*. Quiero escribir otra más ambiciosa, que será, me temo, bastante ilegible; quiero decir que no será lo que suele entenderse por novela, sino una especie de resumen de muchos deseos, de muchas nociones, de muchas esperanzas, y también, por qué no, de muchos fracasos (a Barnabé, C1:388).

Puede parecer extraño este dejo de tristeza que se percibe en ambas misivas, pero tomando en cuenta que la gente lo empieza a leer,¹⁹ que las editoriales lo buscan, y que su obra empieza a traducirse a diferentes lenguas; era natural que sintiera tanta aprensión al escribir un libro colmado de vericuetos. Aunque también es posible que experimentara cierta nostalgia de no llegar a ser ese escritor con el que soñaba en su juventud: perfecto, sin faltas de ningún tipo, inventando ficciones que mostraran su talento y amplia cultura.

Mi problema hoy en día es un problema de escritura, porque las herramientas con las que he escrito mis cuentos ya no me sirven para esto que quisiera hacer antes de morirme. [...] Muchos lectores que aprecian mis cuentos habrán de llevarse una amarga desilusión si alguna vez término y publico esto en lo que estoy metido. [...] ¿Me hago ilusiones, terminaré escribiendo un libro o varios libros que serán siempre míos, es decir con mi tono,

¹⁹ Vi pasar a una chica con un cuaderno y un libro mío bajo el brazo. La miré con curiosidad, pero a los dos minutos empecé a aterrarme porque pasaron tres chicas, con mis obras completas amorosamente sostenidas bajo sus tibias axilas (a Guthman, C1:487).

mi estilo, mis invenciones? A lo mejor sí, pero habré jugado lealmente. (a Barnabé, C1:396-397).

Para Cortázar, *Rayuela* significaba una vuelta de ciento ochenta grados, volver atrás, “describir”. Este libro lo obligaba a acabar con las maquinaciones y los artificios de la escritura, matar al escritor para que brotara lo humano, no inventar personajes sino describir a los hombres,²⁰ despojarse de las palabras como quien se despoja de la ropa para mostrarse tal cual es²¹ y con ello entender un mundo que es un espejo y del cual también sólo alcanzamos a ver muy poco. Por supuesto pensaba que si conseguía escribir ese libro no se publicaría, o en el mejor de los casos, no sería comprendido, es decir, pensaba que sería su gran fracaso:

Basándome en un juicio negativo de tu parte, creí firmemente que mi segunda novela te gustaría todavía menos, [...] que la novela en sí te repelería” (a Barrenechea, C1:622).

Cortázar resume su cambio de visión respecto de la literatura en este melancólico fragmento:

Aquí, [...] intervienen otras razones, y éstas estrictamente intelectuales y estéticas. La verdad, la triste o hermosa verdad, es que cada vez me gustan menos las novelas, el arte novelesco tal como se práctica en estos tiempos. Lo que estoy escribiendo ahora será (si lo termino alguna vez) algo así como una antinovela, la tentativa de romper los moldes en que se petrifica ese género. [...] Porque los únicos héroes y místicos interesantes son los vivientes, no los inventados por los novelistas. Lo que creo es que la realidad cotidiana en que creemos vivir es apenas el borde de una fabulosa realidad reconquistable, y que la novela, como la poesía, el amor, y la acción deben de proponerse penetrar esa realidad. [...] Para quebrar esa cáscara de costumbres y vida cotidiana, los instrumentos literarios usuales

²⁰ Como Emmanuelle, la *clocharde* del capítulo 36 a quien Cortázar conocía.

²¹ Como lo hace Johnny frente a Bruno en “El perseguidor” (*Cuentos completos I*: 234).

ya no sirven. [...]Un cuento es una estructura, pero ahora quiero desestructurarme [...] un cuento es un sistema cerrado y perfecto [...] y yo quiero acabar con los sistemas y las relojerías. [...] En suma, Jean, que renuncio a un mundo estético para tratar de entrar en un mundo poético. [...] Pero todo esto es tan oscuro, y yo soy tan poco capaz de romper con tanto hábito, tanta comodidad mental y física, tanto mate a las cuatro y cine a las nueve... (a Barnabé, C1:396-397)

Su desesperanza llegaba a tal grado que incluso pensó en el suicidio; pero estos sentimientos fueron exorcizados con su cuento “El río” —escrito en esa época—, y precisamente con la larga odisea de Horacio Oliveira,²² cuyo sendero empezaría a tomar forma de laberinto, una novela-laberinto, figura propia de la poética cortazariana, construida mientras el escritor escribe y descrita en este largo fragmento:

Escribo mucho, pero revuelto. No sé lo que va a salir de una larga aventura a la que creo aludí en alguna carta. No es una novela, pero sí un relato muy largo que terminará siendo la crónica de una locura. Lo he empezado por varias partes y soy a la vez autor y lector de lo que va saliendo. Quiero decir que como a veces escribo episodios que vagamente corresponden al final (cuando todo esté terminado, unas mil páginas más o menos), lo que escribo después y que corresponden al principio o al medio, modifican lo ya escrito, y entonces tengo que volver a escribir el final (o al revés porque el final también altera el principio). La cosa es terriblemente complicada, porque me ocurre escribir dos veces el mismo episodio, en un caso con ciertos personajes, y en otro con personajes diferentes, o los mismos pero cambiados por circunstancias correspondientes a un tercer episodio. Pienso dejar *los dos relatos* de esos episodios, porque cada vez me convengo más de que nada ocurre de cierta manera, sino que cada cosa es muchísimas cosas. [...]Pero como el lector se aburriría si tuviera que leer dos veces seguidas el mismo relato, en el que los cambios serían siempre pocos en relación al total, he fabricado una serie de procedimientos más o menos astutos. [...]El libro ocurre mitad en B.A. y mitad en París. [...]Me propongo empezar por el final y mandar al lector a que busque en diferentes partes del libro, como en el guía de

²² “Si yo no hubiera escrito *Rayuela* probablemente me hubiera tirado al Sena” (Bermejo 1978:13).

teléfono, mediante un sistema de remisiones que será la tortura para el pobre imprentero... si semejante libro encuentra editor, cosa que dudo (a Barnabé, C1:424-425).

Poco a poco empezará a darle forma a este laberinto, a visualizarlo de modo más concreto, a señalar caminos para ese futuro lector-minotauro mediante las remisiones que ahora todos conocemos, como si fueran una baraja. Su desesperanza se trasformaría lentamente en euforia ante los caminos que iba encontrando. Es decir, en este punto ya podemos observar a Cortázar con un plan, y aunque todavía no la considera una novela, seguramente con las remisiones ya se ha planeado la sección de capítulos prescindibles. Es a partir de este momento en que invoca a un cómplice, a un lector-cómplice, y lo encuentra en el editor Francisco Porrúa, anticipándole de antemano la índole del proyecto, el volumen del libro, así como el estilo y la forma en que está escrito.

Ignoro cómo y cuándo terminaré; hay cerca de cuatrocientas páginas, que abarcan pedazos del fin, del principio, y del medio, pero que quizá desaparezcan frente a la presión de otras cuatrocientas o seiscientas que tendré que escribir entre este año y el que viene. El resultado será una especie de almanaque [...].Una narración hecha desde múltiples ángulos, con un lenguaje a veces tan brutal que a mí mismo me rechaza la relectura [...] otras veces, tan puro, pero tan literario... (a Porrúa, C1:426).

Hay una ambigüedad bien explotada en el uso del lenguaje de Oliveira, cuando el lenguaje quiere “tomar vuelo”, el andamiaje crítico lo detiene con una expresión caustica, humorística, vulgar o coprológica, que viene a quebrar el “clima”, y viceversa (De Sola 1969:88-89). Por otro lado, Cortázar alude aquí al *libro almanaque* (Fuentes 1991:703), lo que se observa es que su camino no terminará en *Rayuela*; al igual que en otras ocasiones, al trabajar en un proyecto Cortázar empieza a esbozar en su mente el próximo.

El origen de la novela ha sido relatado por el autor en distintas cartas y entrevistas. Julio contó que lo primero que escribió fue el capítulo “del tablón” un día de mucho calor; al terminarlo, se dio cuenta de que no era un cuento y escribió un segundo capítulo muy erótico, entonces se dio cuenta de que uno de los personajes había tenido un pasado en París y empezó a indagar sobre ese pasado escribiendo en cualquier papel desde que llegó a Francia en 1951. Como se ha mencionado, le gustaba redactar los textos principalmente en cafeterías, escribía sus impresiones y, poco a poco, estos textos se fueron convirtiendo en los capítulos iniciales de la novela; luego aparecieron la Maga y otros personajes, y con ellos hubo acción dramática, finalmente, hizo que toda la descripción de París se pusiera a disposición de una acción novelesca (Prego 1985:110) (a Barnabé, C2:872). Cuando finalmente terminó la novela se la envió —con más incertidumbre que entusiasmo—, a Francisco Porrúa para que le diera su veredicto. Cortázar anexa una misiva explicando, aclarando, tal vez justificando por última vez, algunos aspectos de libro antes de enfrentarse por fin a un lector.

Tuve que quitarle al pobre de Morelli una de sus ideas, la de hacer un libro con las páginas sueltas, pues en el interín salió un libro en forma de carpeta (y por desgracia me pareció malo [...]). No sé, leyendo los pasajes sin el orden de la lectura que corresponde, se pierde toda tensión. [...] Yo mismo estoy abrumado por la ambición del libro, y por lo que algunos momentos llega a conseguir. [...] Más de una vez he sentido que se hubiera salido ganando de acortar, o suprimir determinado capítulo o pasajes. Pero cada vez me he dado cuenta que al pensar eso, quien lo pensaba era el “hombre viejo”, es decir que era, una vez más una reacción estética, literaria. [...] Se da así la paradoja de que muchísimas imperfecciones no puedo ni quiero quitarlas aunque me duelan y me fastidien. Yo creo que nunca se escribió un libro tan a contrapelo, tan a contralibro. Y esto me lleva a un problema que creo importante: la presentación al pobre lector [...]. No me gustaría nada que se pusiera el acento en el lado de la “novela” de este libro. Sería un poco estafar al lector [...]. Creo que habría que hacer hincapié en los aspectos axiológicos del libro: la continua y exasperada denuncia de la inautenticidad de las vidas humanas (soliloquio de Oliveira en el cap. 48, por

ejemplo) y también [...] la ironía, la irrisión, la auto tomada de pelo cada vez que el autor, o los personajes caen en la “seriedad” filosófica [...], vos comprendés que lo menos que podemos hacer por la Argentina es denunciar a gritos esa “seriedad” de pelotudos ontológicos que pretenden ser nuestros escritores. Pobre Oliveira, che. Qué lástima me dio encontrármelo de nuevo. Y que tipo formidable. A él le tocó (sin que yo me diera cuenta hasta el final) llevar hasta sus últimas consecuencias las tentativas de Johnny Carter (a Porrúa, C1:465-467).

En primer lugar se observa en este larguísimo párrafo que los capítulos de *Rayuela* no están puestos al azar como algunos podrían pensar, sino que obedecen a un orden que el autor les dio con la intención de provocar cierto efecto en los lectores; es decir, Cortázar ya tiene algunas seguridades en torno a la novela (aunque todavía no la acepta con ese nombre); sabe que “el trastorno tipográfico que obliga a saltar los capítulos y leerlos en un orden diverso de la impresión [...], la interpolación de textos extraños a la historia narrada [...], los juegos de lenguaje” (Barrenechea 1991:678) desembocaría en un estado de conciencia, sin imaginarse el alcance de esto. Por otro lado, esos aspectos axiológicos que tanto le preocupan están constreñidos, en cada capítulo, en cada episodio, en cada juego, en cada diálogo y son una constante denuncia a la sociedad, a la razón, al arte, a la cultura occidental. Cortázar ha mantenido una lucha interna reflejada claramente en Horacio: “estos días ando muy habitado por Oliveira” (a Porrúa, C1:467); ha re-explorado su vida, su educación, su cultura; se ha desgarrado y ha desquebrajado sus armas (la palabra, el estilo, la técnica —pues para Cortázar, el estilo es también un problema ético—) (a De Sola, 1969:77), porque ha comprendido que todo eso no es tan importante como desnudar al ser humano, perdido entre las ropas sucias, perdido en el disfraz que le ha impuesto la sociedad; desvestirlo como lo había hecho ya con Johnny Carter frente a Bruno, mostrando su triste, pero verdadera humanidad; desnudarlo y enfrentarlo a ese espejo que ha intentado

construir en conjunto con su lector, pues cuando escribía *Rayuela* afirmaba que era autor y lector (a Barnabé, C1:424), ahora él espera que el lector sea también autor, y que sienta lo que él sintió al escribirla.

Tu reacción ante el libro es mi propia reacción [...]; lo que realmente cuenta es que hayas estado tan desconcertado, tan “trasladado”, tan enajenado y tan al borde del límite como lo está el pobre Oliveira, como yo cuando me batía a puñetazos con Oliveira en cada capítulo del libro (a Porrúa, C1:501-502).

Pero no sólo el editor argentino pudo sentir eso, sino millones de lectores de *Rayuela*. “Camus o Sartre me convencen y me intrigan, Cortázar en el capítulo 56 de *Rayuela* me conmueve” (Alegría 1991:723).

Cabe hacer un paréntesis en esta parte para hablar un poco del lector de la obra cortazariana. No todos los lectores de Cortázar leen toda su obra, pues es tan variada que sólo aquellos que tienen un afecto especial por el autor se obligan a recorrer todos los vericuetos impuestos en cientos de páginas. Hay quienes prefieren cuentos, y los que prefieren de una u otra época; hay quienes gustan más de los libros “extraños”, sin género ni tema específico. Otros se quedan con las novelas menos experimentales y hay quienes prefieren sólo las dos últimas novelas, las que llevan al límite narración, temporalidad y sintaxis. Incluso existen lectores que prefieren su poesía. A partir de *Rayuela*, el autor exige deliberadamente la participación del lector para completar la obra, “apunta que *para jugar o para querer se precisan por lo menos dos*” (Scholz 1977:54). Con el paso de los años, con el trabajo literario constante, Cortázar halló caminos que le facilitaron el encuentro con sus lectores, por medio de una literatura juguetona. La obra de Cortázar se asemeja al ajedrez, “a base de unas reglas finitas abre [...] posibilidades infinitas” (Scholz 1977:90). La metáfora del ajedrez es pertinente porque cualquiera puede jugar con un campeón de

ajedrez, puesto se conocen las reglas básicas, pero para llegar a su nivel hay que esforzarse. Con el “Tablero de dirección”, el autor da la opción de elegir su nivel de participación. La opción es uno de los grandes atractivos de *Rayuela*, pues aunque el primer libro “se desarrolla ininterrumpidamente, sigue siendo un texto desafiante” (Percival 1993:386).

Cortázar distingue los siguientes tipos de lectores: lector hembra (encarna la pasividad, lee para escapar al pasado o al futuro, está enamorado de la retórica, del estilo literario tradicional y es “incapaz de la verdadera batalla amorosa con una obra que sea como el ángel para Jacob”), lector-alondra (semejante al primero: “se mira, se solaza, se reconoce” en el espejo que era para él “el estilo de antes”), lector diagonal (está por aparecer y será semejante a la ciencia de idéntico nombre) y finalmente, lector cómplice (el más importante: es el único que puede cumplir los deseos artísticos del autor que apuntan a formar un co-autor, un cómplice a través de y en la literatura) (Scholz 1977:55-56).

Sin embargo, esta clasificación resultó obsoleta aun en tiempos de Cortázar, por un lado, se le tachó de machista por clasificar como lector-hembra a cierto público y tuvo que disculparse en varias ocasiones “pido perdón a la mujeres del mundo por haber utilizado una expresión [...] tan de subdesarrollo latinoamericano, [...] debí poner *lector pasivo*” (Picon 1991:788). Por otro lado, advirtió que quienes se acercaban a sus libros era un grupo tan heterogéneo que la clasificación estaba totalmente fuera de lugar.

Un cuento fantástico no se puede programar, [...] y el tipo de lector a quien va a interesar, eso no se puede programar [...]. Yo comprendí que el lector es una entidad indefinible, no se la puede definir como la definen algunos ideólogos, no se la puede definir solamente por el plano estricto de lo cultural, hay una sensibilidad en el pueblo que a veces reacciona de una manera absolutamente inesperada, se nota en la pintura, en el cine, en los libros (Lizalde 1975)

Por ello, con el paso de los años intentó hacer una literatura, no exactamente más accesible, pero sí, en la que utilizaba algunos rasgos y elementos populares con el fin de

llegar a aquel público que se salía de los parámetros intelectuales de modo más atractivo, por ejemplo, ponía fotos, agregaba recortes de periódico o utilizaba parte de un comic, como fue el caso de su *Fantomás*. Por supuesto que varios de estos libros tenían la intención de tocar diferentes cuerdas en los distintos lectores.

5.1.2. Problemas de geometría

Si Cortázar tardó una década en escribir su “libro infinito” (a Blackburn P., C1:477), es natural que la edición del libro se demorara por lo menos un año. Para tal tarea dos cronopios se unieron con la intención de que el libro llegara de la mejor manera a lector. Ahora bien, es cierto que la edición no forma parte de la poética del autor, sin embargo podemos advertir mediante sus cartas que en varios de sus libros participó de modo muy activo en la corrección, ilustración o traducción, y que muchas veces modificó, suprimió o agregó cosas a sus textos cuando ya estaban en prensa.

Quiero pruebas de galera. Nada de que me manden últimas pruebas, cuando no se puede tocar prácticamente una línea [...]. Necesito verlo impreso para agregar o suprimir, e incluso (¡¡¡Toth no lo quiera!!!) para alterar enteramente el orden de lectura (a Porrúa, C1:483).

No me detendré demasiado en este apartado, solamente señalaré algunos aspectos que considero importantes para mostrar hasta qué punto la intervención del autor traspasó la escritura, y cuáles fueron las limitantes impuestas por los editores.

En el caso de *Rayuela* las principales preocupaciones de Cortázar son: la paginación, la traducción y la corrección en general. Respecto a lo primero, empezó planteando el problema de la siguiente manera:

Te mando una página con el orden de las remisiones que determinan la forma en que hay que leer *Rayuela*. Por supuesto verás que al pie de cada capítulo figura la indicación correspondiente, pero el problema es el siguiente: si el lector distraído se confunde y emboca un número equivocado se produce, de inmediato una de dos: a) un lío padre y la pérdida de todo sentido del libro; b) un hueco o salto de lectura que a lo mejor beneficia al libro. Por supuesto yo prefiero que se lea de acuerdo al orden sugerido, y por eso, [...] te pido que me digas lo siguiente: ¿no convendría incorporar esa página con la enumeración completa, al final de la novela? Realmente no sé si vale o no la pena.

He puesto unas líneas destinadas al eventual impresor, para que entienda que lo que importa es la enumeración de los capítulos y no de la paginación corriente [...]. Personalmente, creo que esta última paginación podría eliminarse (a Porrúa, C1:482-483).

Como se ha mencionado anteriormente, las remisiones estaban planeadas desde que Cortázar empezó a visualizar concretamente el libro, y para él lo más importante era la enumeración de los capítulos y el orden en que se debían leer, pero ahora se enfrentaba por primera vez ante los editores, para que le dieran el visto bueno a esta petición inusual. Además con lo anterior surgían diversos problemas:

A veces hay capítulos que constan a penas de tres o cuatro líneas y que van seguido (por ejemplo, 136 y 137). Como la numeración tiene que ir en lo alto de la página (o en el ángulo superior derecho, que me gustaría todavía más), me pregunto cómo se arregla la cosa cuando en una sola página hay tres capítulos. Quizá habrá que poner simplemente: 136-137-138, o lo que sea. También aquí me interesa tu opinión. Creo que sólo ocurre tres o cuatro veces, pero de todos modos hay que tomarlo en cuenta (483).

Estas cuestiones fueron resueltas por los dos de la siguiente manera. En primer lugar, Porrúa junto con los demás editores de Sudamericana resuelven poner cada uno de los capítulos en hojas aparte para evitar confusiones. Es decir, mientras que Cortázar llegó a juntar varios capítulos en una hoja, Porrúa los separó para una mejor lectura. El autor, que visualizaba el libro pensando siempre en la mejor solución para la recepción de los lectores,

había pensado en esa solución, pero también había anticipado una negación por parte de la editorial: “era mi secreta esperanza, pero tenía miedo de que los técnicos en composición señalaran el derroche de blancos” (a Porrúa, C1:536).

Tanto para la paginación, como para otras innovaciones de tipo experimental, la editorial quiso redactar una nota con la intención de deslindarse de responsabilidades y porque no sabía el efecto que causaría esto en el lector, pero al mismo tiempo, le sugirieron a Cortázar que escribiera una breve introducción. Ante la posibilidad de que hubiera un texto intromisorio en *Rayuela*, Cortázar mata dos pájaros de un tiro: describe en dos líneas la naturaleza lúdica de *Rayuela*, y señala la forma en que debería de leerse este libro inusual, anexando también toda la serie de capítulos en el orden que consideraba conveniente.

Creo que los escrúpulos tipográficos de Sudamericana se podrán calmar muy bien. Redactaré de otra manera las “instrucciones para leer el libro”, y de esa forma se verá que soy el total responsable de las locuras (567).

Como de costumbre, antes de redactar esta nota consulta algunas cuestiones con Porrúa y le pide algunas sugerencias.

Voy a redactar las instrucciones de manera que: a) el cuadro quede en la misma página como vos me sugerís, desplazando así con una violenta patada toda intromisión de la Generalitat en mis entendimientos privados con el lector; b) redactaré la cosa de manera de escamotearle prácticamente el texto que se propone meter el editor [...]. Podríamos llamarle al conjunto TABLERO DE DIRECCIÓN. Debajo de ese título ya bastante orientador, vendrían las instrucciones y el cuadro con el conjunto de las remisiones (569)

De esta manera podemos comprobar que el título de “Tablero de dirección” es otro trazo cortazariano, aunque pudo haber cambiando si a Porrúa no le hubiera agradado.

El título irónico y liviano [...] me lo inspiran los automóviles, como comprenderás. Si no te gusta, pensá otro y sugerímelo [...] He querido quitarle toda la pedantería a esas instrucciones, cosa bastante difícil. De ahí la referencia a las estrellitas, que me gusta mucho, y el tono liviano de la redacción (a Porrúa, C1:573).

De esta manera resolvieron lo referente a los capítulos y la página inicial quedó prácticamente como la conocemos ahora (572-573). Sin embargo, antes de que saliera la segunda edición en 1964, se le haría una pequeña modificación al Tablero, porque provocaba algunas confusiones.

Che, en el “tablero de dirección” de *Rayuela* hay algo que no anda bien, y si la segunda edición no está ya en imprenta, pensá si no habría posibilidad de arreglo. [...] Hay montones de gente que se ha confundido y ha creído que el libro había que leerlo *dos veces* [sic]. Primero de una manera y luego de otra. [...] Yo te propondría lo siguiente, que me parece atendible y tiene la ventaja que se reduce a una frase. El tablero diría al empezar:

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a *elegir* una de las dos posibilidades siguientes:

El primer libro..... etc.

.....

.....

El segundo libro.....etc.

O sea que se agrega una frase en el primer párrafo, y luego en el segundo y tercer párrafo se dice “libro” cada vez. Todo el resto quedaría in-mu-ta-ble (C2:748-749).

Cabe mencionar que Cortázar pensó durante mucho tiempo que el libro llevaría el título de *Mandala*, sin embargo en la parte final, le pareció que el título era también muy serio y lo que él quería era quitarle toda la solemnidad, no sólo al libro, sino a la literatura (Ortega 1991:XXVIII), por eso optó por el título de *Rayuela*, pues “la estructura de *Rayuela* además de ser un juego, simboliza un recorrido espiritual a semejanza de cualquier mandala” (Scholz 1977:91).

Así como su obra en general está cargada de vivencias del autor, es importante señalar que Cortázar trabajó en la industria editorial antes de salir de la Argentina, por lo que la edición no le era ajena y muchas de las características físicas de los libros también tienen mucho de él. Cortázar, preocupado y obsesivo como era, al corregir las galeras intentaba que sus textos salieran exactamente como él los había escrito. A continuación mencionaré sólo algunos detalles que me parecen relevantes y que de alguna manera reflejan, no sólo dichas preocupaciones y obsesiones, sino también el estilo literario de la novela. Además, estas cartas tienen *un plus*: cada vez que señalaba correcciones, solía imprimirles un toque de humor, ironía y sarcasmo, sin dejar de ser al mismo serio y exigente.

P. 438.- En la primera frase, “vanos” y no “vano”. Importante porque es el arranque del libro. Ya estoy como Flaubert, ma parole.

[...]P. 56.- que le dejen el acento a zás. Hay que ver cómo pierde fuerza y sentido sin él.

[...]P. 58.- ¿Por qué me marcaron tranvía? ¿No hay un tranvía en Pocitos? Si es así, poné bondi o ómnibus [sic], yo soy muy amplio en materia de transportes.

P. 550.- Controlar que las dos últimas líneas las pasen correctamente a la página siguiente, y *que no me hagan saltar la remisión al hacerlo* [sic].

[...]- La página 92 está infernalmente sucia.

P. 105.- Un hombre culto me agregó un “lo” en la segunda línea, sin darse cuenta de que cuatro líneas abajo se hace referencia a ese error. Comprobá que lo saquen.

[...]P. 179.- La palabra “viejo” no va en bastardillas.

[...]DANGER→ p. 408 CAVE REMISIONEM!!! Errata en la remisión. Es 70.

P. 468.- En el blues de Duke Ellington, se comienza en “the” importante. Y también hay un lío con unos ¿?

[...]P. 252 y 253 .- Esto me ha hecho rabiarse como un turco. Al final de un capítulo que me parece supertenso [sic], donde todo desemboca en el final... te piden con absoluta tranquilidad que ganes ¡dos líneas! Coño, y en un texto corrido para colmo [...]. En consecuencia he sacado todo el texto posible de la página 253, pero te pido

encarecidamente que mires estas dos páginas con toda la atención posible, porque yo creo que en el fondo son las que más me gustan de la primera parte del libro.

[...]TOP DANGER→ p. 537.- CAVE REMISIONEM!!! ¡Errata! en la remisión. Es (-49) y no (-41). ¡Madre mía!

P. 425.- Es gracioso. Las vinieron a errar justo en la palabrita “lo” que es la idea esencial de este pasaje, al agujerito, etc. Creo que merece un checking de última hora.

[...]P. 377.- ¡Esto es propio de la caída de la estantería! Los muchachos me piden “dar una línea más”. Pero, como verás por lo que he anotado al margen, *no se puede*, porque es justamente el “capítulo secreto” (al que nunca se remite, y que sólo se lee si se elige el sistema de leer de corrido, que no elegiré nadie). Ahora bien, este capítulo repite, con algunas omisiones, textualmente el pasaje de p. 588-9, que a su vez habría que alargar una línea, cosa que naturalmente no se puede hacer. De modo que lo mejor será estirar de a poco el chuinga sin tocar el texto para nada, hasta ganar esos pocos espacios que van de la palabra “lágrima” al comienzo de la línea siguiente.

[...]P. 277.- Cambié una frase (calculando la extensión para que no haya problema).

P. 617.- Han puesto “Gelio” a secas. Yo le puse Aulo Gelio, y que siempre se dice así. Si estás de acuerdo, agrégalo.

ADDENDA: En el famoso orden o lista de lectura, he señalado que al final sería mejor que en vez de un punto dejaran un guión, para que el lector ve que el libro sigue “abierto” y comprenda el vaivén final entre 131, 58, y otra vez 131, y así hasta el infinito. Vos verás si se puede.

Desde luego, a lo que más miedo le tengo es que una errata de último momento en este Orden o Lista de lectura. Si en algo te pido que te fijas número a número es en eso. En las pruebas taché demasiado el número final (queriendo señalar eso que te digo más arriba, o en sustituir el punto por el guión); pero no vaya a creer que ahí va otro número o cosa parecida. Es siempre 131 (a Porrúa, C1:574-576).

Esta carta, más allá de parecernos una curiosidad, nos advierte de ciertos juegos que se pueden perder en una lectura no tan cuidadosa, por ejemplo: “el capítulo secreto” (capítulo 55 al seguir el orden del Tablero de dirección) o el capítulo “de la pared”, que pueden pasar desapercibidos aunque estemos obligados a transitar estos callejones del

laberinto rayueliano. Pero la carta no termina ahí, un poco más adelante Cortázar señalará otras cosas que serán parte esencial en la *Rayuela* que todos conocemos, por ejemplo: sugiere que cada capítulo empiece en página nueva, aunque tengan pocas líneas; encierra las remisiones entre paréntesis y le pone un guión para evitar confusiones con el número de capítulo (-131); le “parece que ese guión tiene cierto valor psicológico, le quita ese aire puramente matemático que da la cifra a secas entre paréntesis”; también sugiere algún “ardid tipográfico” para indicar el fin de la novela (las tres estrellitas); además, la corrección de frases en francés estuvo a su cargo de Cortázar, eliminando en la mayoría de los casos las cursivas; también buscó la uniformidad de vocablos, por ejemplo, *metro* sin acento, o *cielo raso* en lugar de *cieloraso* (a Porrúa, C1:578-579). Cortázar “no soportaba las erratas ni la ultracorrección de los correctores que osaban enmendarle el estilo” (Yurkievich 2003:68), como lo podemos ver en las protestas por las galeras que le enviaron de *Un tal Lucas*.

He corregido las pruebas que le devuelvo aquí y tengo que decirle que distan de ser satisfactorias. [...]

[...] He tenido la mala suerte de caer en manos de linotipistas llenos de buena voluntad hacia mí, pero convencidos de que soy alguien que escribe muy mal y que necesita [...] que mejoren su estilo. Estas mejoras son dobles, por una parte los textos han sido inundados por una inmensa marea de comas, que he debido suprimir a lo largo de horas y horas de trabajo. [...] Soy el primero en reconocer que las comas que me han agregado son impecables, y que dan como resultado un texto muchísimo más correcto; pero ocurre que yo no escribo de manera correcta y creo saber por qué lo hago y no tengo la menor intención de cambiar mi manera de respirar idiomáticamente.

La segunda cuestión [...] es que nuestras modalidades argentinas (“esperá” por “espera”, “dejáme” por “déjame”, etc.) han sido bastante sistemáticamente corregidas desde la perspectiva castiza: también en ese caso he tenido que rehacer el texto en infinidad de lugares. [...].

Por todo esto, insisto en que tenga usted la gentileza de enviarme nuevas pruebas (junto con las anteriores para acelerar el trabajo de revisión). (a Cousinié, C3:1653-1654).

Ahora bien, ya anteriormente se aludió a la preocupación de Cortázar por citar de manera correcta, recordemos nuevamente que su obra está repleta de citas y *Rayuela* de ninguna manera es la excepción, pues contiene citas “—triviales, humorísticas, filosóficas, relacionadas con la poética de la novela misma— [...] que actúan como contrapunto o metáfora para establecer con el lector conexiones” (Percival 1993:391); por eso hay que resaltar este pasaje, en que se observa cómo, no sólo los capítulos imprescindibles y la novela fueron cambiando, sino también algunos que en apariencia no son tan importantes, como una cita:

Como lector de *Rayuela* ya impresa, empiezo a llevarme mis sorpresas. Por ejemplo: no he podido entender la razón profunda (si era profunda) de esta cita. Sé muy bien que la tenía, y que el pasaje de Prévost, que leí en Buenos Aires la última vez que estuve, me pareció muy iluminador. Pero ahora no me ilumina nada, absolutamente nada, y me parecería absurdo conservarlo cuando se puede cambiar sin catástrofes tipográficas, ya que es el único texto de la página. He elegido un poemita de Octavio Paz que preludia el tema del "doppelgänger", y que en sí es un muy hermoso poema. Please, verifiqué que dispongan de los versos como los he escrito, porque de lo contrario Paz me hará la Guerra (a Porrúa, C1:575-576).

Cortázar trabajó muchos de sus libros utilizando este sistema (pedir galeras y luego regresarlas corregidas y con observaciones extras), incluso con sus traductores. Y precisamente, para terminar este apartado acerca de la edición de *Rayuela*, recordemos que si bien sus anteriores ejercicios novelescos contienen algún vocablo y frase en diferente idioma, *Rayuela* está infestada de términos en inglés, francés y latín. Cuando concluyó finalmente la novela, Cortázar no estaba seguro si las debía traducir o dejarlas tal cual. Por consejo de Aurora Bernárdez “traduj[o] al español largos pasajes que en un principio había decidido dejar en inglés y francés” (a Porrúa, C1:483); sin embargo, al final la novela salió

con todos esos pasajes sin traducción y sin cursivas, otro motivo que molestó a cierta parte de la crítica, y que ha intimidado a muchos lectores (Barrios 2008). Pero de la traducción me ocuparé un poco más adelante.

5.1.3. Todos a jugar

Finalmente, *Rayuela* aparece en las librerías del mundo en julio de 1963 y de inmediato se convierte en un *best-seller*, lo cual emociona a Cortázar, más que por el éxito, porque advierte que veinte años atrás un libro argentino jamás hubiera estado entre los más vendidos, ni en Argentina, ni en Latinoamérica. “Ya verás que junto con mi libro o después de él van a aparecer muchos que te llenarán de alegría” (a F. Retamar, C2:743).

Aquí no interesa que se trate de la rayuela [sic] o de cualquier otro libro; lo bueno, lo increíble lo esperanzante [...] es que por ahí salga un libro nuestro y que por unas semanas lo deje atrás a un Huxley o a un Moravia. [...] Se trata, y es lo único importante, que haya unos cientos de miles de tipos que, puestos a leer, eligen a un compatriota (a Porrúa, C1:483).

Con estas líneas estaba inaugurando el *Boom Latinoamericano* (Sommer 2005: 302), pues poco antes de *Rayuela* habían aparecido *La región más transparente* (México, 1958) de Carlos Fuentes y *La ciudad y los perros* (Madrid, 1962) de Vargas Llosa, dos novelas que Cortázar había leído y elogiado en sendas cartas dirigidas a sus autores (a Vargas, C1:489) (*La región más transparente* 2006:499). Así reconocía una nueva impronta en las letras latinoamericanas, lo que nos muestra que lo que dice no es azaroso, sabe que está entre los revolucionarios de la literatura hispanoamericana.

Rayuela es un libro inusual incluso antes de empezar a leerlo: consta de tres secciones que son “Del lado de allá” (París), “Del lado de acá” (Buenos Aires), “de otros

lados” (Capítulos prescindibles), esto es importante porque “la *deixis* no deja lugar a dudas respecto del sitio del intelectual argentino en el exilio” (Montaldo 1991:584). Por otro lado, tiene doble numeración: una corriente, como la de cualquier libro y otra con los 155 capítulos de la novela que se van remitiendo. “Este método de lectura pone asimismo al lector en la incapacidad de saber si se encuentra por la mitad o hacia el final de la novela [...], de ahí la impresión de encontrarse ante una novela infinita” (Ezquerro 1991:620). También consta de unas instrucciones (Tablero de dirección), a fin de que el lector elija una de las múltiples formas de leer la novela. Todo el conjunto peculiaridades “confiere una innegable familiaridad con el objeto libro, y, a la vez, las interrupciones obligadas son, de alguna manera, otras invitaciones a reflexionar críticamente sobre lo que uno acaba de leer” (*Idem*).

Esos aparentes caprichos, tienen por objeto exasperar al lector, y convertirlo en una especie de *frère ennemi*, un cómplice, un colaborador en la obra (a Barnabé, C1:583)

Los primeros lectores que llegaron a *Rayuela* ya se contaban por cientos de miles en todo el orbe, y eran sobre todo jóvenes. La novela dejó anonadado al mundo, pero más allá de que le diera gusto “escribir así”, lo satisfacía saber que los lectores lo entendieran y que se lo dijeran, es decir, el libro había repercutido en los jóvenes como pasaje de apertura (a F. Retamar, C2:742). Sin embargo, en un principio Porrúa y sobre todo Cortázar pensaban que el libro sólo había sido una curiosidad. A un mes de haber salido la novela, el autor se siente nuevamente incomprendido y despotrica nuevamente contra la crítica.

No hay un sí o un no de fondo, algo que pruebe que el libro hizo lo suyo. Mirá le gente tiene de tal manera metida la literatura habitual en la cabeza, que muy pocos van a entender el sentido de “contranovela” que vos señalaste en la solapa. Es increíble que ni siquiera las rarezas —démosle ese nombre— formales del libro saquen a esos tipos de su

actitud habitual que es, grosso modo, de leer aborregadamente un libro, y después decidir (y escribir): a) si es una novela, cuento o una “nouvelle”; b) si sucede en Argentina o en Upsala; c) si es erótica, católica o neorrealista; d) si está bien, regular o mal. Etcétera. Son tipos a los que les podrías poner un unicornio resplandeciente y lo calificarían como una especie de ternero blanco (a Porrúa, C1:617).

Las primeras críticas que recibió eran balbuceos de gente que le escribía directamente a su casa, “muchachos de allá, desconocidos, que están como muertos a palos después de haberlo leído, y me escriben su desconcierto, su gratitud (mezclado con odio y amor y resentimiento)” (618). Un poco después Cortázar aceptaría que había hablado demasiado pronto, pues antes de que terminara ese año lloverían en todo el mundo reseñas, tanto entusiastas como indignadas en torno al libro (C2:627), lo cual lo emociona y lo lleva a hacer la distinción entre una crítica común y una especializada.

Mi alegría es otra, es como un encuentro largamente esperado [...] al que por fin se llega después de caminar y caminar [...]. Recibo muchas cartas, sobre todo de gente joven y desconocida, donde me dicen cosas que bastarían para sentirme justificado como escritor. Pero las cartas de los jóvenes son siempre actos de fe, arranques de entusiasmo o de cólera o de angustia. [...] Pero vos, que por una simple cuestión de madurez intelectual y de técnica profesional, [...] vos, tan serena y segura de tus juicios, vos me escribís una carta [...] que en el fondo no se diferencia mucho de las cartas que me han escrito tantos muchachos, y a la vez que está a una altura infinitamente superior (a Barrenechea, C1:621).

Rayuela lo cambió todo: el misántropo cronopio salió de su casa, concedió entrevistas, abandonó amigos, volvió a la poesía; sin embargo, lo más importante que le dejó el éxito de la novela fue que empezó una especie de romance con la crítica especializada, con quien había tenido un gran resentimiento durante años: a partir de *Rayuela* Cortázar opinaría, alabaría o discutiría (cordialmente) con sus críticos sobre los

ensayos acerca de su obra.²³ En la carta que le escribe a Ana María Barrenechea, le dice que se siente reconciliado con ella (a Barrenechea C1:623), pero en realidad se siente reconciliado con la toda la crítica.

Cortázar declaró en repetidas ocasiones que él había llegado a conocerse gracias a la crítica de sus libros, y sólo a través de ella pudo ver esa lenta evolución que significa su obra en conjunto (a De Sola, C2:702), (a G. Canclini, C2:1284), (a Alazraki, C3:1597); por lo tanto, creía en ese entonces que el rompimiento de los moldes que hizo con *Rayuela* era reciente, no se percataba de que lo había venido haciendo desde el comienzo (Fuentes 1991:703), y que la llegada de *Rayuela* sólo era parte de esa evolución que seguiría su marcha en los subsecuentes años, pues de aquí se desprenderían *62/Modelo para armar* y los libros almanaque, entre otros. Por dar un ejemplo, cada vez que Cortázar escribía una novela, llevaba un cuaderno-bitácora, en dónde anotaba una serie de acontecimientos en torno a lo que ocurría a su alrededor (Yurkievich 2004:43), que iban más allá del ambiente de sus personajes, y que incluía opiniones literarias, políticas o simples pensamientos de cualquier índole (*El diario de Andrés Fava*, como un ejemplo tangible). Con esto se observa algo que la crítica vio como una gran innovación literaria en *Rayuela*, pero en realidad era cotidiano en el trabajo de nuestro autor; lo que hizo en 1963 fue incorporar está bitácora a la novela, lo que dio como resultado un libro de grandes proporciones donde expone sus ideas, pero dando la opción al lector de no leerlas si no se le antojaba, pues están contenidas en los capítulos prescindibles.

²³ Las cartas a los críticos a partir de *Rayuela* tienen todo un estilo propio, que empiezan con sendas alabanzas a los estudios, antes de comentar las peculiaridades del trabajo crítico. Algunos ejemplos: (a Barrenechea, C2:698), (a De Sola, C2:702), (a G. Canclini, C2:1284), (a Tirri, C2:1300), (a Alazraki, C3:1803)

Si bien la tercera parte no añade nada nuevo desde el punto de vista de la historia y de los personajes, muchas veces completa de manera muy interesante algunos episodios [...]. Pero además hay un aspecto bajo el cual esta tercera parte es importantísima: [...] las citas de Morelli, las discusiones entabladas en torno a sus ideas determinan la función del personaje en *Rayuela* (Ezquerro 1991:620).

De todos los libros de Cortázar, *Rayuela* ha sido el más estudiado, y el autor argentino contribuyó sin duda con algunos de esos estudios al comentar, discutir o acotar dichas reflexiones en torno a su novela, pues si bien podía ser traductor y editor de sus libros, de ninguna manera podría ser su crítico. Los comentarios sobre sus libros y los estudios son la única forma que tiene el Cronopio de autocriticarse públicamente.

Mira, todo autor lleva consigo una nostalgia secreta: la de escribir la crítica definitiva sobre su propio libro. [...] Es la necesidad de cruzar a la vereda de enfrente y, desde allí, dar una opinión de lector a la que ningún autor puede renunciar (a Barrenechea, C2:698).

Sin embargo, Cortázar no hace crítica literaria, salvo contadas excepciones: por ejemplo, la conferencia en la Habana titulada “Algunos aspectos del cuento”, o ensayos esporádicos publicados en los almanaques sobre temas diversos (Sosnowski: 2006:21). Afirma que es perezoso para pensar en crítica literaria, y que Morelli se encargó de decir todo lo que pensaba al respecto (a De Sola, C2:782). Los pocos ensayos que escribió “nunca han sido juicios o dictámenes o axiomas sino una manera de departir con sus lectores, de conversar, de compartir, de entablar una amistad desde la página impresa” (Alazraki 1991:581). Regularmente cuando Cortázar quiere decir algo sobre literatura, o arte, lo inserta en su obra —y en sus cartas como lo hemos venido viendo—, aunque no hay que olvidar que en su juventud escribió bastantes ensayos para revistas —otro género que le

ayudaría a llegar a la difícil prosa— y “este primer despegue de su prosa comparte la voluntad de diálogo con su lector” (Alazraki 1991:581).

Los comentarios que Cortázar hace a sus críticos respecto de su propia obra ofrecen muchísimo material que ayuda a entrever mejor su poética y su posición personal frente a la literatura en general, además de que nos da una visión sobre lo que acepta y rechaza de la crítica. Por ejemplo, confirmó que el tema central de la novela sí es la búsqueda de “lo otro”, básicamente de la lucha híperintelectual vs. “lo otro” (a De Sola, C2:671).

Comprendo y lamento que exageré la dosis de intelectualismo. ¡Pero si me hubiera visto y oído en mis primeros años en París, con la gente que me rodeaba, y con la vida que hacíamos todos! [...] Los sudamericanos, subdesarrollados y resentidos y con complejos de inferioridad cultural, sienten que ahí puede haber una experiencia liberadora (a Barnabé, C2:873).

Aquí, una vez más aparece el recurrente motivo cortazariano del *Doppelgänger*, pero utilizado de manera extendida: a lo largo de todo el libro, con diferentes personajes y situaciones: ignorancia/intuición vs. inteligencia/agudeza (Maga vs. Oliveira/Etienne); sexo vs. amor (Maga/Pola vs. Talita); viaje vs. inmovilidad (Oliveira vs. Traveler); amistad vs. indiferencia (Talita vs. Cuca); vagancia vs. sedentarismo (Oliveira/Maga vs. Oliveira/Gekrepten). “El espacio del doble, a su vez, se desdobra en la lectura duplicada. Como los personajes, como las opciones, como el juego y el saber en el acto mismo de escribir. [...] Ensayo, una y otra vez, la posibilidad del reordenamiento que sea, al mismo tiempo, la suma de todos los dobles” (Ortega 1991:xxxviii). Cuando por fin el artificio intelectual quede atrás se estará frente a “una realidad que sólo cede sus llaves al humor, a la burla, a esa despiadada ironía que es en el fondo lo más valioso que nos queda después de asimilar una cultura” (a Barnabé, C2:872).

Rayuela, es bien sabido, representa una constante y severa crítica a la cultura occidental, una denuncia a lo preestablecido (a De Sola, C2:672); denuncia la importancia del *sapiens* por encima del *homo* mediante la “fantasía descontrolada, desacato, marginalidad ociosa, broma, despropósito, desatino, execración” (Yurkievich 2004:34); esta crítica se constata cuando hay una crisis, en ese momento todos actúan de manera incontrolada, no hay razón, la pasión manda. “La cultura es un esfuerzo de ordenación de la realidad, pero ese orden no es la realidad. La vida en su inagotable vaivén, rebasa todas las estructuras y esquemas fabricados por él hombre para domesticarla” (Alazraki 1991:637). Por ejemplo, lo podemos ver en el capítulo 28 de *Rayuela*, conocido como la muerte de Rocamadour: Oliveira ganará una discusión a Ronald sobre la multiplicidad de la realidad y del absurdo que es el mundo ordenado y en calma, y sólo los podemos percibir con una situación caótica; pero esa victoria no vale nada, porque la situación es un bebé muerto.

Ronald los vio salir y se encogió en hombros, rabioso. “Qué absurdo es todo esto”, pensó. La idea de que todo fuera absurdo lo hizo sentir incómodo, pero no se daba cuenta por qué. (*Rayuela*: 195)

Pero la novela no sólo critica a la sociedad y su cultura, sino también a la literatura con su “léxico anticuado, expresiones trasnochadas, preocupaciones sin actualidad, valores éticos rancios” (Ezquerro 1991:627). En contraposición, Cortázar juega con todas las posibilidades del lenguaje, crítica, parodia, incorpora modelos extranjeros, etc. “Julio Cortázar asume la responsabilidad del escritor que tiene la vocación de destruir la literatura *de adentro* [...] y en esa tarea le invaden tremendas paradojas [...] tiene que desnudar *las perras palabras* por medio de esas mismas *perras palabras*” (Scholz 1977:40), por eso la búsqueda de lo absoluto está representada desde el lenguaje:

No es solamente el héroe quien no logra alcanzar los valores auténticos al fin de su búsqueda, ella misma [la narrativa], en tanto que es un lenguaje de búsqueda, titubea respecto al modo de indagar esos valores adecuadamente. Incorpora [...] la duda ambigua a su técnica de construcción: enfrentándose consigo misma, se enrolla como caracol, se vuelve contra sí misma. El lenguaje creador es minado por el metalenguaje. El proyecto para construir se transforma, paradójicamente, en un proyecto para destruir. La poética de la búsqueda se hace una poética de la destrucción” (Arrigucci 2002:28).

Cortázar a quien —según algunos autores²⁴— se ha asociado con la corriente surrealista, critica duramente al surrealismo porque terminó por profesionalizarse. Oliveira tomará la actitud de Artaud, quien nunca se profesionalizó (Alazraki 1991:578) —y que de hecho se alejaba de los círculos surrealistas—; del mismo modo, Oliveira se alejará del “Círculo de la serpiente” para entrar a la *vida real*, que sería la intención *práctica* del libro; es decir, el autor deja actuar a los personajes, en el sentido más lato, pero también tiene el deseo de hacer actuar al lector, convirtiéndolo así en coautor, o en cómplice (a Barrenechea, C2:698-699), y desembocar todos juntos (personajes/autor/lector) en la realidad, porque en la novela se rechaza la idea de una salvación individual (C1:507) (Ortega OC:12). “La novela según Morelli reúne tres entidades que mantienen entre sí complejas relaciones: la obra, el escritor y el lector. La obra literaria tiene por vocación esencial la de ser puente vivo de hombre a hombre, y no el pretexto para transmitir un mensaje” (Ezquerro 1991:616). La persecución deberá darse en esta tierra y en ese momento (a Barrenechea, C2:699) como lo hace Oliveira, asumiendo las consecuencias. Ante la disyuntiva Horacio siempre elegirá el peor camino, el camino que lo va a hundir más, para al final, encontrarse consigo mismo “El flujo del universo es simbolizado por la discordia que es a la vez una armonía perfecta, una oposición de contrarios semejante a las

²⁴ Evelyn Picon-Garfield, Lázló Scholz, Miriam Di Gerónimo, Saúl Yurkievich.

tensiones opuestas que se equilibran en el arco o la lira” (Monballieu 2011). Si en otros momentos ha elegido el camino “correcto”, ahora tiene que experimentar lo que hay del otro lado. Algunos ejemplos de esta actitud son cuando Oliveira abandona a La Maga después de que muere Rocamadour; el momento en que manda al Club de la serpiente y a sus integrantes a la “puta que los parió”; también cuando le disputa la mujer a su amigo; o al final, que se queda con Gekrepten. Al atravesar la locura, lo artificial, el intelectualismo, se llega a la normalidad del mundo cotidiano (Fruguni 1994:126). La ironía es que Oliveira había abandonado a La Maga “por temor a enfrascarse en la rutina cotidiana” (Campos 1991:XIX).

En Buenos Aires, Horacio es más auténtico. Porque se ha entregado a su destino. Ya no se habla de budismo Zen, ni se cita a Heráclito. Literariamente, la situación es más noble, más humana, menos pedante. Pero [...] la segunda parte [no] tendría [...] sentido sin esa larga, fastidiosa, exasperante introducción parisiense (a Barnabé, C2:873).

De esta manera, toda la odisea de Horacio Oliveira es al mismo tiempo un “viaje interior”:

que es viaje *hacia*, por todos los medios: el juego entendido como ceremonia esotérica, la tentativa de establecer un nuevo contacto de hombre a hombre partiendo de otros presupuestos, limpios de culpa y de cargo (a De Sola, C2:703).

Y con esto aparece otra constante del libro, comentada por el autor: “la piedad” en la novela, vinculada a “la culpabilidad” de no hacer lo debido (a Barrenechea, C2:699). “La conciencia de lo humano colectivo acompañado de una intensa piedad contamina varios momentos del libro, llevándolos a un clima tragicómico, a veces a un punto grotesco” (De Sola 1969:99). En la emotiva carta que la Maga escribe para Rocamadour (Cap. 32) coexisten la denuncia, la culpabilidad y el perdón, es decir, la carta resulta el paradigma de *piedad* de toda la novela.

Por otro lado, Graciela De Sola llama humorista a Cortázar, y él se siente halagado porque antes de *Rayuela* todo el mundo lo tomaba por un escritor *muy serio*. Cortázar criticaba que el humorismo no fuera bien visto en la literatura hispanoamericana (a De Sola, C2:703), mientras que en Europa es parte de la mejor literatura. Muchos críticos pensaban que el libro de *cronopios* había sido un resbalón en la carrera del autor, que regresaría al “buen camino”, pero éste nunca volvió. A partir de *Historias de cronopios y de famas* fue cada vez más tangible la carga de humor en sus libros. Algunos ejemplos: el cuento “No se culpe a nadie”, la discusión de Oliveira con el gato (cap. 36), las continuas peleas de los tártaros en 62; el “terrorismo” de baja intensidad del *Libro de Manuel*; además de libros completos como *Un tal Lucas* y los almanaques, así como muchos episodios de *Territorios*, *Salvo el Crepúsculo*, o de *Los autonautas de la cosmopista*. Con esto Cortázar pone de manifiesto su admiración por el humor inglés y francés, así como su molestia para con los escritores de Latinoamérica que “se ponían traje y corbata” para escribir. A partir de *Rayuela* Cortázar agregó, sin culpa, muchísimo humor en sus libros. Además —y más importante— el humor tiene un papel práctico en su obra, pues lo utiliza para bajar la tensión, después de un episodio particularmente denso o grave o triste (Scholz 1977:94).

Finalmente, hay que resaltar un par de cosas que le criticaron constantemente a *Rayuela*, pero que a Cortázar lo tenían completamente sin cuidado; la primera es que nunca quiso entrar en la controversia sobre el suicidio de Oliveira, que siempre fue pregunta casi obligada en las entrevistas.

(¿Se tira o no se tira Horacio?) [...] Horacio es tan tuyo como mío, quiero decir que vos vivís un Horacio al leer el libro, como yo viví otro (o el mismo) al inventarlo. Y quizá,

además de esos dos Horacios, hay un tercero: Horacio mismo, del que ni vos ni yo sabremos jamás el final (a Barrenechea, C2:699).

Y tampoco le importaba que lo acusaran de *snob* por las peculiaridades del libro (Castro-Klarén 1991:640). Él lo vivió y lo sintió de esa manera; y cita a Gide: “Toutes choses sont dites déjà, mais comme personne n’écoute, il faut toujours recommencer...” (a Barrenechea, C2:699) (Scholz 1977:37).

Les molesta que un escritor argentino o mexicano tenga un espíritu universal [...]. O sea que un argentino no tiene derecho a ser cosmopolita. [...] Qué se vayan al carajo, no es para ellos que yo escribo (a Rabassa, C2:1055)

5.2. *Final del juego* (2ª ed., 1964)

Como mencioné antes, este libro de cuentos fue escrito en dos épocas distintas. La primera edición se publicó en México en 1956, y posteriormente Sudamericana reeditó el libro con 10 cuentos más, edición que apareció casi simultáneamente con *Rayuela*.

Yo también creo que lo lógico hubiera sido sacarlos antes que *rayuela* [sic], pero ¿y si nos moríamos, Paco, y si nos moríamos hen hel hínterin? Ahora *Rayuela* está ahí, y a mí no me importa nada de nada, ni la cronología (a Porrúa, C1:618).

Final del juego es la reivindicación del cuento para Cortázar, pues como se mencionó hubo un periodo entre *Los premios* y *Rayuela* en que el autor declaró categóricamente en varias cartas a sus amigos que no volvería a escribir cuentos... pero, como sus cuentos no son ‘creaciones conscientes’, sino que son escritos en una especie de trance (*Último round* I:72), que le van “cayendo por la cabeza como cocos cada tanto

tiempo” (120), corrigió este libro que no había tenido demasiada difusión, agregó nuevos relatos y lo entregó a la editorial.

“La cuentística constituye la columna vertebral de su variada obra” (Yurkievich 2003:67). Aun así, Cortázar opinaba que después de la “Rayuelita”, esos cuentos le parecían póstumos (a Porrúa, C1:614). La edición que hoy es conocida por todos se divide en tres partes, sin ninguna razón aparente, porque casi todos los cuentos son sumamente representativos del autor. En sus cartas habla de algunos que fueron escritos en la segunda época, y de los anteriores sólo sabemos que modificó bastante “Las ménades”, porque en el cuento original encontró “muchas flojeras de escritura” (638). En esta misma carta hay correcciones de estilo parecidas a las que hace en *Rayuela*, por eso no es necesario volver a citarlas.

5.2.1. “Una flor amarilla”

La idea del eterno retorno, inmortalidad y hartazgo por repetición, y la paradoja entre finito vs. perenne es de lo que trata este relato que llega a ser intolerable para muchos lectores, debido a que la inmortalidad que maneja no es lineal, ni siquiera subsecuente, más bien es una figura análoga que se sobrepone en dos personas diferentes, “tiene por tema la idea la creencia en la metempsicosis” (Filer 1972:265). Cuando el personaje descubre “su” inmortalidad, se obsesiona a tal grado que destruye al niño que está repitiendo su vida, sin considerar que está destruyéndose a sí mismo. Cuando se da cuenta es demasiado tarde y sólo espera el fin absoluto: ahora la obsesión va por el lado contrario, “se da cuenta de que la muerte que él había identificado como paz [...] es en realidad nada” (Filer 1972:266). La manera de narrar esta historia es paradigmática de la escritura cortazariana por la mezcla de narradores en primera y tercera persona, lo que antes se ha denominado falsa primera

persona, y se puede observar fácilmente, gracias a la brevedad del texto y porque está escrito con “un estilo seco, de simple informe, sin dejarse ir” (a Bataillon, C2:1000-1001). La ambigüedad de la primera y la tercera en este cuento se debe a los receptores del cuento: primero está el narrador y los lectores del cuento “reales”. Pero la historia ya fue narrada y escuchada por otro, “ese sería el caso —sutil y casi imperceptible— de este personaje-narrador, el sentido de su incidencia asumida” (Paredes 2005:123).

5.2.2. “Continuidad de los parques”

Es uno de los cuentos más breves y antologados del escritor argentino (Zavala 2006: 193), debido a las peculiaridades del texto, donde el juego espacio-temporal hace que la realidad y la ficción se confundan a tal grado que el lector siente el mismo vértigo que el personaje. “En este relato consumó el *sacrificio expiatorio del lector convencional*” (Fernández 1994:117). “[Este cuento es] lo que suele llamarse una construcción en abismo o al infinito. Aquí el relato sobrepone al personaje con la ficción que lee” (Barrios 2008). El cuento introduce a los lectores en la misma dinámica del personaje, dando la sensación de horror, de estar leyendo su propia historia mediante mecanismos muy sutiles que utilizará después para introducir simultáneamente diferentes voces narrativas, tiempos verbales o personajes.

En lo que a mí respecta, el *sistema* de mi relato se basa en lo que yo llamaría *efecto bumerán*, es decir que el lector de la ficción resulta ser, sin saberlo, uno de los personajes del libro (a Rodde, C3:1685-1686).

5.2.3. “Torito”

Este cuento es uno de los de la primera edición de *Final del juego* y fue escrito con la intención específica de crear un texto sumamente literario utilizando el caló argentino, conocido como *lunfardo*, para demostrar a los intelectuales rioplatenses que era posible escribir con este lenguaje “vulgar”. Cortázar sabía que en otros idiomas como inglés y francés, “las formas vulgares y argóticas son la moneda corriente de la mejor literatura” (a Bataillon, C2:1000-1001). Lo que intenta con “Torito” es poner al idioma como personaje principal, más allá de una anécdota cualquiera. Por esta razón, Cortázar aconsejó a sus distintos traductores no perder tiempo y esfuerzo en traducir este cuento; sin embargo, en la traducción al francés de *Fin d’un jeu* aparecen todos los cuentos.

5.3. Todos los fuegos el fuego (1966)

La crisis de los cuentos ha terminado. Cortázar vuelve a escribir relatos, buscando una complejidad cada vez mayor: los personajes son cada vez más humanos, las voces narrativas, variadas y múltiples; y los cambios temporales son más sutiles. El cuentista vuelve y la voz se corre entre sus editores; Einaudi le pide su nuevo libro, Cortázar les responde que no hay tal, sólo tiene cuatro cuentos. Con Porrúa es más explícito:

Hay esos cuatro cuentos y bien podría ser que una de estas noches yo me arranque por peteneras [...] y escriba otros cuatro y entonces haya libro. Pero cómo saberlo. En este momento no tengo la menor idea ni gana en materia de cuentos. Suponiendo que yo escriba dos cuentos más (puede ser, porque me voy 10 días a Londres, solo, y eso puede dar cuentos, *I feel it in my bones*), entonces sí, entonces ya pensaré en un libro terminado y te lo avisaré con toda la antelación posible. (a Porrúa:C2:703)

5.3.1. "Instrucciones para John Howell"

Y el viaje a Londres dio cuentos, los necesarios para completar *Todos los fuegos...*, entre otros "Instrucciones para John Howell". Julio Cortázar describe detalladamente el ambiente que lo llevó a escribirlo:

Me dediqué a la exploración nocturna del Soho, que culminó en el descubrimiento de unos clubs de jazz donde escuché una música fabulosa. Releí a Kit Marlowe mientras comía steak and kidney pie en pequeños restaurantes con un ambiente dickensiano que tanto quiero, me dejé atrapar por las nieblas en las que todo es posible y finalmente no pasa nada, y de golpe, al salir del Aldwych Theatre, se me ocurrió un cuento que escribí a la vuelta (a Porrúa, C2:815).

Si bien todo esto no tiene nada que ver con el cuento, sí nos refuerza la idea de los contextos que necesita nuestro cronopio para escribir, pues ha expresado en repetidas ocasiones que el ambiente de los cuentos suele ser lo más importante (a Blackburn, C2:867), por lo menos en los que él escribe; entonces, esta detallada descripción de vagancia nocturna que culminó con "Instrucciones para John Howell" nos demuestra, de alguna manera, la idea de cómo los ambientes influyen y son parte de su quehacer literario. "Las experiencias-límite, dijo Cortázar, suceden aquí y ahora, todos los días entre nosotros, buenos habitantes de las ciudades burguesas del mundo" (Paredes, 95).

5.3.2. "El otro cielo"

Y si hablamos de ambientes, en "El otro cielo" Cortázar, le otorga gran importancia al contexto de la historia, dándole un aire misterioso, como si se tratara de una historia detectivesca del siglo XIX. La vida "normal" del personaje, junto a su futura esposa y la casa de su madre contrasta con las sórdidas calles dónde se reúne con prostitutas y demás

seres taciturnos, entre ellos un presunto asesino anónimo, semejante a “Jack el destripador”. Cuando atrapan al asesino, vuelve la luz; todo cambia, el personaje no regresará jamás al lado oscuro. Este cuento es otra versión del “lado de allá” y el “lado de acá”, de *Rayuela*, sólo el lector podrá decidir cuál es el mejor. Cuando Cortázar terminó el relato se lo envió enseguida a Porrúa para que le diera su crítica, porque él estaba todavía enfrascado en el ambiente, y su escritura le resultó tan difícil que necesitaba la aprobación de alguien de confianza (a Porrúa, C2:763).

5.3.3. “La señorita Cora”

Este cuento expone una de las narraciones más dinámicas de la literatura hispanoamericana, pues la historia trivial de una relación ambigua entre un paciente adolescente y su joven enfermera es contada desde una amplia gama de voces narrativas, casi siempre en primera persona, y con unos cambios tan sutiles que basta un punto, una coma o incluso una conjunción, para que la voz narrativa sea diferente de la que empezó la oración; todo esto sin que se pierda el hilo de la lectura. Como en otros relatos, la anécdota es sencilla y lo que más le importa al autor es la técnica polifónica que experimenta, la cual define como *primera persona continua o ubicua*:

que elimina completamente al narrador tradicional sin por eso caer en la monotonía de la primera persona exclusiva. Resulta muy difícil de hacer porque los “pasos” tienen que ser muy hábiles y sutiles, y muchas veces no veo la salida. El tema me obsesiona desde hace mucho, y es muy difícil y muy penoso. Se habla de un muchacho muy joven internado en un hospital, y del tipo ambiguo de relación entre él y la joven enfermera que lo atiende (a Porrúa, C2: 750).

La señorita Cora es sumamente importante como ensayo de escritura, porque el escritor retomará estos juegos narrativos para incorporarlos en muchos momentos de sus

dos últimas novelas *62/Modelo para armar* y *Libro de Manuel*, logrando efectos espacio-temporales muy difíciles de simultaneidad y de diálogos cruzados (Blanco 1992), es decir, como en otras ocasiones, Cortázar experimenta en el cuento para lograr una narración más dinámica en la novela.

5.3.4. “La isla a mediodía”

Desde siempre Cortázar suele contar la anécdota o proceso de lo que está escribiendo a algún amigo de confianza, pero lo que es inusual es que explique el final de un cuento, como lo hace con “La isla a medio día” en esta misiva dirigida a Porrúa; al parecer las técnicas experimentales de esta colección de cuentos lo afligen, y teme ser tan ambiguo que los lectores no lo comprendan.

No quisiera que la oscuridad necesaria que hay en el desenlace fuera tal que el lector no lo entendiera, es decir que si no lo entiende porque le falta imaginación o sensibilidad, no me importa, pero me preocupa que no entienda por falta de técnica mía (a Porrúa, C2:803)

En este caso, la historia, el tiempo, el sueño y la realidad se convierten en las caras de un dado, donde la conjunción con presente, pasado o futuro no sólo no distraen lectura, sino que permiten las más diversas interpretaciones.

5.3.4. “Reunión”

De esta colección de ocho cuentos, tal vez el más llamativo sea “Reunión”, cuyo argumento gira alrededor del desembarque del *Che* Guevara y Fidel Castro en Cuba para el ataque contra el ejército de Batista, ataque que hizo triunfar la revolución. Cortázar admite que es un poco una reescritura del episodio narrado por el mismo Ernesto Guevara, pero con la intención de hacerlo más literario. “El cuento *cubano* provocó los malentendidos

previsibles, empezando por el mismo Che” (a Porrúa, C2:839) a quien no le gustó de entrada. Más tarde sería revalorado por el guerrillero y también por la crítica.

5.3.5. “La autopista del sur”

En la “Autopista del sur” Cortázar vuelve a jugar con la temporalidad, haciendo que un evento, poco común pero sin salir de lo cotidiano, adquiera dimensiones extraordinarias. El cuento trata de una cantidad de gente atrapada en un embotellamiento, que conforme va pasando el tiempo (pueden ser unas horas, pueden ser meses, puede ser incluso en la mente de alguno de los personajes) van creando una comunidad en la que existe todo tipo de acontecimientos sociológicos. La puesta en marcha de los automóviles derrumba esa endeble comunidad formada durante el tiempo de la congestión, sin que tal derrumbe pase inadvertido por algunos de sus integrantes.

5.3.6. “La salud de los enfermos”

Las cartas, siempre presentes en su vida, llevan a Julio a aventurarse nuevamente a escribir otro relato en el que éstas son el eje de la acción. Si bien sus primeros relatos en forma de cartas son un tanto necesarios para desarrollar su narrativa, a esas alturas, su creciente correspondencia le hace casi obligado escribir un cuento en el que las cartas tengan la relevancia que tienen en su vida real. “La salud de los enfermos” es una historia realista, en la que los parientes de una anciana intentan protegerla por medio de una mentira que se va tejiendo mediante la correspondencia con un hijo que se fue y que no volverá.

Finalmente, cabe mencionar que *Todos los fuegos el fuego* está dedicado a Francisco Porrúa, que por estos años se convierte en el ‘censor’ de Julio, como lo hemos

visto. Éste es el mejor momento de la relación Cortázar-Porrúa, y el autor le agradece con la dedicatoria su confianza, sus críticas y su amistad.

5.4. 62/ *Modelo para armar* (1968)

62 es la novela más controversial de Julio Cortázar. Por un lado, algunos críticos la consideran como su mejor novela —muy abierta y experimental y por eso no es de fácil aproximación— (Blanco 1992:9), mientras que otros opinan que fue un fallo en su carrera²⁵: porque la novela plantea una “trama equívoca, enrarecida por desplazamientos descontrolables, por actos fallidos, por tropismos involuntarios, por un alucinante juego de atracciones y de rechazos que desorbita a los personajes, es una historia fundada en el desvío y el desvarío” (Yurkievich 1997:363). La crítica acusa a Cortázar de escribir una novela sin importarles al lector, que contiene una serie de “incoherencias” que sólo él y algunos allegados al escritor pueden entender, como en sus primeros años.

Pepe Bianco [...] me dijo que soy demasiado hermético con el lector; puede ser cierto, pero las figuras del libro son herméticas para mí y yo soy la primer víctima (a Porrúa, C2:1295)

Pero por el contrario, Cortázar pretende con 62 crear una novela para que el lector haga y deshaga a su gusto, como un mecano, sin tener la restricción de capítulos salteados, pretende obligarlo a relacionar informaciones, a adivinar, a suponer, a concluir, por sí mismo (Borinsky 1991:6569, por ejemplo con los diálogos sin palabras (bisbis bisbis), frases incompletas, las peleas de los tártaros, etc. Para esto le da más información al lector que al narrador o a los personajes (Blanco 1992:47-48).

²⁵ Por ejemplo Carlos Alberto Gómez y Esperanza Figueroa Amaral (Blanco 1992:23)

Lo cierto es que a Cortázar algunos libros le costaron mucho trabajo, mientras que otros eran como de inspiración divina; y el desarrollo de éste fue de lo más tortuoso para él, por tal motivo, es interesante observar todo lo que conllevó la escritura en los fragmentos de su correspondencia a lo largo del tiempo que tardó en escribirla. Nuevamente se puede observar métodos de trabajo, vericuetos de la creación, contextos, dudas, ideas y resultados. En *62* Cortázar se solaza, juega, sufre, teme, a la par de sus personajes. De nueva cuenta un grupo de personajes —liberales, cultos, brillantes, melancólicos, desapegados del dinero y grandes fumadores y bebedores— se halla dentro de una vorágine que los esparce en el final acelerado de la novela, además del replanteamiento de su vida se ve reflejado en *62/Modelo para armar*, así como temas que le obsesionan son explorados a lo largo del libro: el vampirismo, el profundo dolor del amor y el desamor, la estética, la peligrosa manipulación de la gente, las constelaciones, etcétera.

5.4.1. El arranque, lo más difícil

En repetidas ocasiones Cortázar manifestó que para él la parte más difícil de escribir una novela era el arranque, encontrar el punto de ataque (a Barnabé, C1:388). Tal es el caso de *62*, en la que tardó prácticamente tres años en escribir sólo el inicio y un año más en darle forma y terminarla. Cuando habla por primera vez de este proyecto no tiene nada, ni el título, ni la historia, sólo *la necesidad de escribirlo*. El génesis de la novela es parecido a otros libros de Cortázar esbozados en su mente antes de empezar a escribirlos, y de los cuales hace anotaciones en un cuaderno, como si fueran piezas de un rompecabezas que armará posteriormente. *Rayuela*, los almanaques, o *Historias de cronopios y de famas* son algunos ejemplos de esta forma de trabajo.

Estoy atormentado por el fantasma de un nuevo libro que ha viajado conmigo todo este tiempo pero no se decide a corporizarse lo bastante para poder atacarlo. En realidad lo único que tengo [...] es la necesidad de escribirlo: una necesidad que se me cruza a cada minuto del día, en la calle, en la ducha, en la oficina y que se termina delante de un block. Aparecen cosas, bosquejos, direcciones, pero todo es confuso y demasiado complicado (a Porrúa, C2:725).

La idea primigenia de *62/Modelo para armar* es algo completamente diferente de lo que será la novela al final.

Veo un libro no muy largo, con dos partes. La primera estaría formada por 4 o 5 cuentos o nouvelles totalmente independientes en todo sentido. Estos cuentos ya están escritos, los tres más importantes los escribí en Cernobbio, lugar del que siempre me acordaré con gratitud por la paz y el estímulo que me dio para trabajar. Bueno, la segunda parte del libro sería la novela propiamente dicha, que no tendría nada que ver con los cuentos, pero que sin embargo contendría en su desarrollo, una serie de paralelos, o armónicos, que incidirían en los cuentos iniciales al punto de que el lector empezaría a verlos desde otra luz. En la novela no aparecerían los personajes de los cuentos, o en todo caso se les vería tangencialmente, cómo figuras accesorias o episódicas, que sin embargo pondrían en crisis los cuentos originales. Esto es un esquema provisional y no pasa de una idea nebulosa (726).

Los cuentos de los que habla, (aunque no hay datos para saber cuáles eran), podrían ser algunos de *Todos los fuegos el fuego*, porque por esta época ya habla de cuatro cuentos escritos y porque varios de ellos ya contienen técnicas de escritura, anécdotas y tratamiento de personajes similares a los de *62*. Por ejemplo, los cambios de perspectiva de las voces narrativas serán muy parecidos tanto en el cuento de “La señorita Cora” como en la novela, sin contar con que la doctora *Hélène*, uno de los personajes principales, entra en crisis cuando ve morir al paciente que cuidaba, como le ocurre a la enfermera *Cora*; también el ambiente inglés de “Instrucciones para John Howell”; la psicología sencilla y humanizada

de los personajes varados en la autopista *París-Marsella*; y los constantes viajes de Marini en “La isla a mediodía”, encuentran correspondencia con las aventuras narradas en *62/Modelo para armar*. Cortázar “hace que los personajes deambulen por la novela cambiando de país y hablando otras lenguas” (Boldy 1996:33). Por si fuera poco, confirma en una carta a Tomás Eloy Martínez, que está trabajando simultáneamente, tanto el libro como la novela.

Dentro de diez días me voy a una casita que tengo en el Midi de Francia, a encerrarme a trabajar. El trabajo es doble; por una parte quiero “poner a punto” un libro de cuentos, que ya está escrito pero necesita una revisión muy detallada, lo que supondrá dos meses de labor; y además —y es lo que verdaderamente me importa— quiero poner en marcha un libro del que tengo ya ocho o diez comienzos diferentes, y que me atormenta (a Martínez, T. E., C2:858).

Pero, como lo dije, no hay datos precisos para confirmar estas semejanzas; la única certeza es que los libros fueron escritos al mismo tiempo, y lo que dio como resultado fue una novela con “personajes alienados, fusión de distintas culturas, variedad de episodios unidos por el humor y muy especialmente con la relación creada con el lector” (Blanco 1992:11).

Cortázar cuenta a detalle su plan de trabajo a Porrúa, tal vez con la esperanza de que al describir el proyecto a un amigo mediante una carta pudiera esclarecer sus propias ideas, como lo había hecho en otras ocasiones, por ejemplo con *Rayuela* cuando le contaba a Barnabé.

Hace 15 días que amontoño apuntes, comienzos de capítulos, sin que nada me guste. Probablemente acabaré escribiendo algo por completo diferente, pero en todo caso responderá a ese intento de “interacciones” de “avances en diagonal” que me parecen fascinantes (a Porrúa, C2:726).

Por otro lado, después de *Rayuela* y sus primeras visitas a Cuba, la vida del Cronopio cambia radicalmente (ahora es conocido en todo el orbe) y tiene la necesidad de alejarse un poco del ambiente intelectual para estar más cerca de la gente, para humanizarse.

Mi problema es que tengo que escribir humanizadamente; incluso con ternura, con personajes profundamente vivos; y eso lleva de cabeza a los conflictos sentimentales, a la psicología en cualquiera de sus niveles (a Porrúa, C2:726).

5.4.2. Primeros espejos para un caleidoscopio

A un año de haber planteado la novela a varios amigos, Cortázar escribe el principio de la novela una y otra vez, sin que encuentre el camino que busca. Desesperado se va a su rancho de Saignon, al sureste de Francia. Este lugar de tan sólo 500 habitantes le gustaba para escribir con tranquilidad. De nueva cuenta busca un lugar tranquilo para escribir, lo que nos da idea de que cada libro lleva un proceso diferente.

Yo no sé por dónde empezar, realmente. Tengo un baúl de apuntes y de partidas, algunos no muy malos, pero no veo aún la cosa en su punto cadente, cuando te olvidás hasta de lo que querías hacer y los dedos echan a tocar el piano en la máquina. Pienso demasiado, ahora; pero puede que Saignon me dé el ambiente para, un día de estos, empezar de verás (884).

Si los inicios le cuestan trabajo, la multiplicación de comienzos hace más difícil la tarea. A estas alturas, está entre saturado y embelesado por lo que lleva escrito, quizá sea la razón por la que se le ocurrió el subtítulo de *modelo para armar*, como si de cada comienzo escrito hubiera decidido tomar sólo algún fragmento y así armar un texto nuevo; quizá también por eso hay esta variedad de voces narrativas entrelazadas, como sí al sopesar sus avances prefiriera la primera persona de Juan, entrelazada con la segunda persona narrada

por Hélène o Calac, y la tercera de *Mi paredro*, todo en un mismo párrafo, buscando una eufonía diferente. El resultado sería un texto absolutamente fuera de lo ordinario.

Empiezo a trabajar erráticamente en ese libro largo que quisiera escribir, me di cuenta que la dificultad no está para mí en la carencia sino en el exceso de aperturas de todo orden. Cada página, y a veces cada frase es como una jugada de ajedrez que en vez de ser eficaz en el tablero que tengo ante los ojos, repercute en una infinidad de otros tableros que de golpe se vuelven visibles, o aparecen para desaparecer a la jugada siguiente; y así yo creo que si escribo este libro lo habré escrito en cierto modo a ciegas, a puro “*coup de dés*”, pero a la vez esa ceguera es una lucidez que no tenía antes (a Porrúa, C2:962).

La idea del caleidoscopio pudo haber surgido desde aquí, desde la multiplicidad de comienzos que multiplicaban escenas, personajes y situaciones, separándolos y uniéndolos. Sólo después de dos años, Cortázar afirma haberse enchufado con el libro, que sin embargo, tardará todavía dos años más en ver la luz. Lo que me parece importante de la siguiente carta es que cuenta brevemente esa obnubilación que le ha producido la escritura, pues anécdotas parecidas ha contado Cortázar desde su infancia o cuando escribía *Rayuela* (Prego 1985). Para entonces sus problemas personales se habían ido acentuando, y éstos se reflejan en el contenido del libro. En esta época el distanciamiento con Aurora Bernárdez se acrecentaba; Cortázar, por su empleo de traductor en la UNESCO muchas veces estaba solo, pero casi nunca mencionaba esa soledad en sus misivas.

Pude [...] enchufarme con el libro, pues he llegado a la etapa maravillosa y desesperante en que uno es esclavo de su trabajo; aquí, en todo caso no lo lamento, porque estoy seguro de que trabajando a fondo toleraré mejor la soledad y el ambiente ginebrino (a Porrúa, C2: 989).

Al tercer año de haber empezado *62/Modelo para armar*, por fin ve claramente el rumbo que quiere darle al libro. Es en este momento cuando el escritor argentino conjunta

todo lo que ha hecho a lo largo de la escritura de la novela, y entonces retoma el concepto planteado en el capítulo número 62 de *Rayuela*. Cortázar nunca creyó en las coincidencias, sino más bien en las constelaciones, en una serie de eventos o personas que en conjunto crean una unidad, algo maravilloso (Scholz 1977:103), y por separado son tan nimias que nadie les da importancia. Las constelaciones, intrínsecas en 62, están dadas desde los años que lo gestaron (Blanco 1992).

Jamás lo hubiera creído, pero una vez más compruebo que, como en el caso de otras cosas mías, todo estaba ya bastante “conectado” a lo largo de estos tres años en que no había escrito más que algunos cuentos. O sea que, en definitiva, uno trabaja todo el tiempo, che, y está lleno de méritos. Es bueno que se sepa (a Porrúa, C2:993).

Sin embargo, Cortázar a veces se siente entusiasta y a veces decepcionado con los resultados de sus avances, que le parecen precarios. Aunque cree que está a punto de terminar la novela al concluir la primera versión, todavía tendrá que trabajarla un largo año más, escribiendo y reescribiendo, reelaborando de algún modo las “constelaciones” (1024). Otro de sus interlocutores importantes de esta época es Graciela de Sola, a ella le hace una excepcional reseña de un libro donde no hay nada fijo, todo cambia, los personajes se desplazan por toda Europa, por todos lados y por todos los medios: trenes, tranvías, barcas, aviones” (Generanio 1994:132)

Ahora estoy en París otra vez, antes de volverme todo el verano a mi rancho en el que quisiera terminar una novela que empecé en aviones y trenes y hoteles, y que me reclama con una curiosa voz entre hostil y enamorada, una voz como de lamia o de vampiro. Y hay vampiros en la novela, ya lo verá un día, pero vampiros nada convencionales; hay eso y otras cosas, y en todo caso hay una tentativa de entrar en otro orden de creación; todo es muy oscuro y confuso para mí, lo que no me aflige aunque me duela, porque no creo en las claridades apolíneas a priori [sic], sino que la luz me parece siempre un término de la sombra, y pienso que hay que tirarse en plena noche, cuando de verdad se merece lo que

pocos ven, un amanecer que empieza en los tejados. Digo “tirarse” porque estoy haciendo este libro como si sucesivamente me zambullera en cada nuevo arranque (llamémosle capítulo), y ya me he partido varias veces la cabeza y las costillas. Pero reincido, Graciela, reincido (a De Sola, C2:1009).

Esta idea de Cortázar, de no poder pre-ver la obra, que la escriba un poco a ciegas, como lo ha venido diciendo en varias cartas, probablemente sea la razón por la cual el resultado sea nebuloso. Al compararla con *Rayuela* se observa una serie de diferencias claras, cuando decidió hacer de *Rayuela* una novela, fue muy bien planificada, además de que contó con la ayuda y sugerencias de gente como Porrúa. Con *62*, Cortázar tiene que superar el éxito de la anterior, además de que pasaba por una difícil etapa de transición personal y literaria, en la que, por ejemplo, escribe cuentos que no terminan como él lo desea (a Dávila, C1:393). A pesar de todo, se siente confiado cree estar a punto de concluir la novela, pues por fin encontró el título, lo que sugiere en avance hacia el final.

Terminé la novela a fines de junio, más rápido de lo que pensaba; desde luego es la primera versión (segunda en realidad, pero todavía primera para lo que pretendo); ahora dormiré hasta el invierno y veremos qué pasa. Yo mismo no entiendo gran cosa, y no quiero dársela a leer a Aurora, hasta no tener un texto que me parezca relativamente definitivo. Pienso que se va a llamar *62*. No creo que tardes en descubrir la razón (a Porrúa, C2:1047).

Como muchos otros escritores, en ocasiones Cortázar dejaba descansar sus textos para luego volver a verlos con nuevos ojos, y terminarlos o reescribirlos²⁶, según fuera el caso. Al cabo de años de trabajo incesante, le confiesa a Saúl Yurkievich que la novela es

²⁶ El ejemplo más conocido es “El perseguidor”: escribió la 1ª parte al enterarse de la muerte de Charly Parker y luego no pudo seguir, hasta que tres meses después, solo en Ginebra encuentra de casualidad lo que llevaba escrito y termina el cuento en tres días (Prego 1985:67-68).

“una locura tan total que yo mismo me pierdo allí adentro. Dormiré unos meses, la copiaré, y luego veremos” (a Yurkievich C2:1038).

5.4.3. Fin de 62, fin de etapa

La última fase de 62 también fue muy larga y desgastante, pues tenía multitud de versiones del libro que no terminaron de convencer ni al autor ni a la crítica. Cuando Cortázar dice que la novela gana por puntos, nunca imaginó el “larguísimo combate” que sería 62: es la novela que más tardó en escribir; su quehacer literario estaba en proceso de cambio; los conflictos personales pesaban sobre su vida; se sentía envejecido; *Rayuela* se colgaba sobre sus hombros; y las editoriales le exigían sus próximos libros. Ante esta cantidad de elementos, era natural que la novela no fuera lo que deseaba.

Estoy trabajando en un libro que me come las tripas, estoy cansado y no demasiado contento [...]. Ya estoy viejo, tengo mucho trabajo en lo mío, y cada vez me resulta más difícil hacer frente a las exigencias que yo mismo me impongo en materia literaria (a Lavín, C2:1182).

Cuando Porrúa le pide los originales de la nueva novela, Cortázar se mofa un poco, dejando entrever que aún el libro no tiene forma de nada. Por otro lado le preocupan otros compromisos editoriales.

Aquí llegás al paroxismo de la inocencia, perdóname la expresión. Lo que vos llamás “originales” son por el momento una especie de bola pegajosa, con patas de papel en todas direcciones, flechas que remiten a lugares inhallables. [...] Mi plan es: terminar el libro mexicano,²⁷ entregarlo en diciembre o enero (más bien febrero) y entonces agarrar la bola pegajosa y encuadrar una pelea dentro de un resuelto infighting [sic], que es el juego que conviene. Si todo va bien, hacia fin de marzo tendrías 62 (a Porrúa, C2:1059).

²⁷ *La vuelta al día en ochenta mundos*.

La novela por fin va llegando a su fin, decide agregar el subtítulo de “Modelo para armar”, para que de alguna manera oriente a los lectores (a Porrúa, C2:1258). Según el autor, el resultado es una propuesta liberadora, “los quiebres que plantea (ruptura lingüística, viajes constantes, raros encuentros, ruptura cronológica, etc.) tratan de construir en cada lector un modelo distinto” (Generanio 1994:132). Pero con la conclusión del libro se da cuenta de que también su vida está desarmada. La ruptura con Aurora Bernárdez se refleja en *62/Modelo para armar*, específicamente en la historia de Marrast y Nicole. “Un largo proceso de cuatro años busca así, en la amistad y el afecto, sin demasiado herirnos, la solución inevitable” (a Porrúa, C2:1260). Por esta época la popularidad de Cortázar creció, así como la cantidad de sus amantes, entre las que destacaba Ugné Karvelis, que se convertiría además, en su más importante agente literario durante una década. Este vínculo hizo que el escritor rompiera relaciones, o por lo menos las fracturara, con Porrúa, Blackburn, y otros amigos de la industria editorial. Y por si fuera poco, involucrarse en política también lo distanció de muchísima gente. En resumen, *62/Modelo para armar* fue un parteaguas en la vida del escritor.

Dentro de toda esta odisea novelesca, hay todavía muchos huecos (Scholz 1977:105), que sin duda Jean L. Andreu pudo observar en los cuadernos que vieron nacer *62*, obsequio que le hizo Julio.

Prefiero dejar en tus manos los dos cuadernos que vieron nacer *62*; se me ocurre que algunos apuntes te divertirán, y en todo caso te mostrarán cómo funciona un cronopio a la hora de proyectar y lanzarse a una novela (a Andreu, C3:1331)

Cabe resaltar que a diferencia de otros libros, en *62* la búsqueda es inútil, por más que se hurgue un orden causal o algo que respalde a la razón (Generanio 1994:132). Quizás la clave del éxito y el fracaso de la novela está en sus páginas centrales, en las que el

narrador nos explica que "A Juan le gustaba narrar las historias con cierto desorden artístico mientras que Tell parecía ansiosa por llegar de una vez al desenlace" (*62/Modelo para armar*:103). Cortázar escribe con este desorden artístico, arriesgándose a que sus lectores no pudieran entrar en el libro por la ansiedad de saber el final. El problema es que *62* no tiene final. La página uno establece el planteamiento, con la traducción del pedido del comensal gordo frente al espejo (Duprat 1994:108), si el lector se resiste la lectura será difícil porque la novela transgrede todo: realidad, espacio, tiempo y lenguaje (Blanco 1992:54). "La actividad lúdica permite (en dos salidas) desarmar el lenguaje, sacar a la luz sus mecanismos en un doble proceso de extrañamiento y de familiarización" (Salazar 1986:76). Cortázar ha aceptado que una de sus más grandes influencias fue Jorge Luis Borges (Prego 1985), otro amante de los laberintos. En varias ocasiones da la impresión de que algunos conceptos borgianos encuentran su realización en Cortázar: *Rayuela* como el libro infinito y, principalmente, "El jardín de los senderos que se bifurcan" estará ampliamente representado en *62/Modelo para armar*, el perfecto laberinto cortazariano, que abate el tiempo y el espacio, un lugar donde los personajes no distinguen presente, pasado o futuro, sin que esta distinción importe, por lo demás; las ciudades, los tranvías, incluso las situaciones, no son más que pasadizos por donde transitar, por eso es posible encontrarse en cualquier punto. Los espejos estarán duplicando, engañando, reflejando a los personajes, igual que las palabras. Nada es casual en la novela, y la claves para desentrañarla están por doquier: desde el traductor que se enfrenta al mismo tiempo con la frase y el espejo, hasta el caracol *Osveldo* distrayéndonos con su laberinto a cuestas (Picon 1981:115), pasando por los juegos de palabras que dicen mucho más de los que se entiende, además de poemas, cartas, odios, miedos, amores, encuentros y desencuentros, que hacen un todo y la convierten en la máxima creación estética de Cortázar.

5.5. TRADUCCIÓN, OTRO ACTO DE CREACIÓN

Es conveniente tratar ahora un tema que aparentemente toca de manera tangencial el proceso de creación de nuestro autor y que, sin embargo, me parece parte esencial de su trabajo literario: la traducción. “La escritura de Cortázar aparece así como meta alcanzada gracias a la apertura que significa la exploración de otras lenguas: un resultado de las lecturas a la par de vivencias —y en este sentido la actividad de traductor cobra dimensión simbólica insoslayable” (Campra 2005:14).

Recordemos que Julio Cortázar se recibió de profesor normalista a los veinticinco años y se dedicó a dar clases primero en Chivilcoy y posteriormente en la Universidad de Cuyo, en Mendoza (Bauer 1994), pero en sus ratos libres el joven profesor traducía textos literarios del inglés y el francés para la revista *Leoplán* (a Castagnino, C1:48). También que en esa época Cortázar no escribía prosa, y su único contacto con este género era la redacción de cartas y la traducción. “A los jóvenes que no puedan escribir les recomiendo que traduzcan. Porque ahí los valores formales y rítmicos pasan a primer plano” (Fruguni 1994:121). Pero el peronismo llegó hasta la universidad donde Cortázar impartía clases y tuvo que abandonarla por no ceñirse a una política de “apostolado patriótico” —de hecho, en ese momento abandonó la carrera docente para siempre—.

Me duele alejarme de Uds. Que confiaron en mí y siguieron mis cursos con la misma dedicación con que yo los dictaba. Desgraciadamente la buena voluntad y el afecto no son factores suficientes en el panorama actual de la universidad (a los firmantes de una nota del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo [Mendoza], C1:201).

Cortázar se alejó de las aulas en 1946, para estudiar traducción y ejercerla profesionalmente. Después de dos años consigue el ansiado título, aunque todavía tendría que seguir estudiando inglés un año más (a Sergi, C1:237).

Ya me recibí en inglés, con lo cual la doble ordalía quedó felizmente terminada. 1948 fue un año maldito, del que todavía no me he curado bien. Voy por las mañana al estudio de Havas y aprendo lo mejor que puedo el oficio. Naturalmente, tiene múltiples triquiñuelas, y es preciso ir las conociendo una tras una (a Guthman, C1:243).

El oficio de traductor fue vital para Cortázar por varias razones: en primer lugar pudo trabajar en Argentina y ser su propio jefe; en segundo lugar le permitió trabajar durante casi todo el tiempo que vivió en Europa en la UNESCO; y finalmente, y lo que más nos importa, le sirvió para controlar las traducciones de su obra en diferentes idiomas — principalmente francés, inglés, e italiano (a Porrúa, C2:766)—. Cortázar, que se había desempeñado como traductor profesional por más de una década cuando empezaron a publicar sus libros en otros países, así que sabía exactamente cómo deseaba las distintas versiones de su obra en otras lenguas: “En sus comienzos, Cortázar es tan activo productor como traductor; traduce a Poe, Keats, Yourcenar, Chesterton, Dafoe, Gide, Giotto. Tiene entonces un tímido contacto con la modernidad; lo conecta con la vanguardia práctica de un surrealismo atemperado” (Yurkievich 1997:357-358). El autor argentino, híper obsesivo como era con su obra, siempre quiso que las traducciones fueran lo más apegadas al original, idea que no compartían algunos editores extranjeros.

Le llevé *Bestiaire* a Caillois. Me lo devolvió diciéndome que las traducciones le parecían “demasiado apegadas al original” (sic). Cuando le pedí que me aclarara lo que quería decir, sostuvo que usted había sido “demasiado fiel” en algunas cosas alejándose del francés para mantenerse más cerca del giro español, del ritmo de la frase, etc. (a Barnabé, C1:359)

Esta situación ocasionó fuertes encontronazos con algunos de ellos, pues le molestaba darse cuenta de que “la gente como Caillois considera que el autor no interesa gran cosa: lo único que cuenta es salvar a toda costa el GRRRAANNN estilo francés, la manera francesa de decir las cosas... aun a riesgo de cualquier traición” (a Barnabé, C1:359). Cortázar, que ya había traducido poemas, cuentos y novelas, y que siempre trató de apearse a lo escrito por el autor, comprendió en ese momento dos cosas: una, la razón por la que “las traducciones al francés [...] parecen casi siempre demasiado alejadas del original” (*Idem*); y dos, que tendría que luchar intensamente con los editores y traductores para que su obra apareciera tal y como él la había pensado y escrito, con ese ritmo suyo tan peculiar.

Los Caillois de este mundo no entenderán jamás ciertas fidelidades. [...] “Demasiado apegado al original.” ¿Puede haber “demasiado” en esa tarea de recreación de un estilo, de un espíritu, en otra lengua? Cuando yo leo una buena traducción al español de un autor inglés no me molesta encontrar ciertas formas un tanto adheridas a la construcción y al vocabulario inglés. ¿Por qué habría de molestarme? Me asegura la proximidad, el contacto casi con el autor (360-361).

En un principio, cuando era un autor desconocido, las primeras traducciones de su obra fueron hechas por amigos cercanos a los que les gustaban sus cuentos, los principales fueron: Jean Barnabé al francés; Paul Blackburn al inglés; y Edith Arón al alemán. Estos tres personajes tienen varias características en común. Eran cercanísimos y tuvieron un papel muy importante en el inicio de la carrera de Cortázar, es decir, amaban al cronopio y a su obra: Blackburn fungió como representante de Cortázar en Estados Unidos durante muchos años; Edith Arón fue su amante durante sus primeros años en Francia, y el personaje de “La Maga” se inspira en ella; y Barnabé era un amigo intelectual y crítico, a quien confió cada uno de los pasos que siguió para escribir *Rayuela*. En segundo lugar, no

eran muy buenos traductores. Desde un principio, Cortázar se percató de la falta de pericia de sus amigos para la traducción, pero siempre les agradeció que se tomaran la molestia de traducir su obra cuando nadie tenía interés en ella; también los defendió ante las editoriales que no aceptaban dichas traducciones, sin embargo, con cada uno de ellos llegó a un punto en que tuvo que cotejar su trabajo con el de traductores profesionales (a Barnabé, C1:377), (a Porrúa, C2:766), (a Blackburn, C3:1377), decidiéndose a trabajar finalmente con los profesionales; los más importantes Gregory Rabassa para el inglés, Laure Bataillon para el francés. De Bataillon le gustaba que traducía muy apegada al original y al mismo tiempo manteniendo el estilo francés (a Barnabé, C1:377); mientras que a Gregory Rabassa le reconocía altas cualidades técnicas e intelectuales: “Por primera vez me siento tranquilo frente a la traducción de un libro mío” (a Rabassa, C2:920).

Sin embargo, el cotejo no fue lo que determinó que Cortázar decidiera cambiar definitivamente a los traductores profesionales, sino algunos problemas serios que tuvo debido a pésimas traducciones: por ejemplo, hace una de las peores rabietas cuando se enteró de que para la traducción polaca de *Final del juego Sudamericana* no les envió el libro original, y se hizo la traducción con la versión francesa “Le mandé una carta rajante, pero no me hago ilusiones en ese sentido, en materia de traducciones la cortina de hierro es una realidad” (a Porrúa, C2:1011). Pero los dos ejemplos paradigmáticos fueron, primero la mala experiencia que tuvo con la versión de *Los premios* al inglés con la cual estuvo a punto de perder el contrato, y segundo, el enorme conflicto que sostuvo con Edith Arón, que estuvo a punto de llegar a los tribunales.

Desde los primeros acercamientos que Cortázar tuvo con Elaine Kerrigan, la traductora de *Los premios*, hubo algunos detalles que no le parecerían a nuestro autor, por ejemplo que la primera lista de dudas “era larga como una sinfonía de Sibelius” (a

Blackburn P., C1:516), además de lo tardado y deficiente que resultó su trabajo. Finalmente, la traducción tuvo que ser corregida por su representante estadounidense (C2:820).

Por su parte, el altercado con Edith Arón se resume en tres actos: primero, Cortázar empieza a recibir rumores de que la traducción de Arón no es muy buena, y él no lo cree, la defiende y opina que son pequeños errores de un traductor con poca experiencia y que la editorial la quiere sacar para imponer a su traductor (a Porrúa, C2:757). Segundo acto, la editorial Luchterhand envía pruebas de la mala traducción de Edith a Cortázar y a Sudamericana. Todos sienten simpatía por Edith, sin embargo empiezan a dudar de su trabajo, además saben que es un poco informal. Cortázar empieza a tomar decisiones que le molestan, como no permitir que su amiga traduzca obras como *Rayuela*, y se ve obligado a pedir:

*Más pruebas [sic]. Una mala página de traducción la hace cualquiera. Si me mandan 5 o 6, que haré leer en París por alguien de confianza, entonces creo que no podremos defender más a Edith en ese terreno [...]. No creas que esto se lo oculto [...]. Yo creo que nadie traducirá los Cronopios como Edith y en ese sentido soy formal y definitivo. [...] lo más que podemos hacer nosotros es defenderla con respecto a *Los premios* (a menos que las pruebas sean terminantes) y los *Cronopios*. Pero ahí acabó todo. Te lo digo por otros tomos de cuentos y sobre todo por *Rayuela*. [...] ¿vos te imaginás *Rayuela* traducida por ella? Habría grandes aciertos intuitivos, pero todo lo que hay ahí de información [...] sería un gazapo tras otro. En *Rayuela*, te acordás, La Maga confundía a Tomás de Aquino con el otro Tomás. Eso ocurriría en cada línea. (a Porrúa, C2:765-766)*

Tercer acto: después del peritaje sobre la traducción de Edith, Cortázar se deslinda y deja todo en manos de Sudamericana y de Porrúa, pues más allá de que comete errores de interpretación hay graves faltas gramaticales e idiomáticas.

Empiezo a comprender la verdad. El problema de Edith es que en realidad conoce varios idiomas, pero siempre imperfectamente [...]. Creo que Luchterhand se ha ganado el derecho a hacer retraducir *Los premios* [...]. Por lo que se refiere a Los cronopios, en cambio pienso que podrías proponerles la versión de Edith, que ellos ajustarían. Como son textos cortos, no pueden decir que la revisión es menos complicada que una nueva traducción (a Porrúa, C2.770).

Y la carta, que es extensísima, sigue así justificando a la traductora, pero aceptando que la editorial alemana había ganado esa batalla. Sin embargo hay un final, más dramático. Dos días después, antes de enviar la carta a Porrúa, Cortázar recibe otro peritaje sobre la traducción de su amiga y esto es lo que dice:

El resultado es todavía más aplastante que en el peritaje de Fedor Ganz. “Esa persona no está en condición de traducir una novela como esa”, es la menos dura de las frases que he oído. Siguió luego toda clase de precisiones de orden estilístico, cultural, etc. [...] Te diré honestamente que retiré incluso lo que decía en la página 1 de esta carta, con respecto a los cronopios. No me siento ya calificado para defender a Edith frente a Luchterhand, aunque se trate de los cronopios. Directamente creo que hay que dejar que la editorial dé las traducciones a quien parezca mejor (*Idem*).

El epílogo de este episodio sin duda es la única carta dirigida a Edith Arón en este epistolario, donde le escribe resueltamente para defender su obra, como en otras ocasiones lo había hecho con editores. De alguna manera, resume los problemas de traducción de las personas que no tienen pleno conocimiento de ambas lenguas y que no saben manejar los problemas que la traducción implica, pues Cortázar le escribe y le da argumentos desde su propia postura de traductor “he traducido demasiados años como para no saber que uno es ignorante de sus propios errores hasta que alguien con suficiente autoridad se los señala” (a Arón, C2:781).

1) *Vos misma* me pediste que diera a leer tus textos a personas que pudieran darme una opinión calificada. En años anteriores yo te tenía plena confianza y jamás di a leer nada a nadie. Ahora lo hice porque vos me lo pediste. Que eso quede bien claro y para siempre.

2) Las quejas y protestas de Luchterhand me tienen sin cuidado. La prueba es que cuando me mandaron la primera lista de errores y de quejas, yo le escribí a Paco para que te defendiera hasta el final, y yo hice lo mismo directamente desde aquí. Tienes copias de todo, y sabes que es verdad.

3) Ahora bien, la cosa es muy distinta cuando las dos personas que consulté y que leyeron atentamente tus textos y los cotejaron con mi original, se pronunciaron negativamente. Esto, *que es lo verdaderamente importante*, lo pasas completamente por alto (a Arón, C2:780).

A partir de ese momento Cortázar pondría a prueba a los traductores para trabajar con ellos (a Porrúa, C2:681), y se ofrecería “a colaborar con la traducción”, para de esta manera controlarlos. La manera de trabajar con ellos era que enviaran paquetes de la traducción cada tanto tiempo y Cortázar se las regresaría con comentarios pertinentes, para su posible modificación. De antemano les explica los diferentes problemas que se pueden encontrar en cada libro suyo (a Rabassa, C2:708). De cierto modo el trabajo conjunto que hace es similar al que realizaba con la corrección de galeras.

Por otro lado, en ocasiones era bastante abierto y les permitía que solucionaran ciertos problemas de la manera más eficaz para que se entendiera en las lenguas trasladadas, aunque no concordara al cien por ciento del texto en español. Lo cual nos da una sensación de re-creación de la obra en conjunto, por ejemplo le autoriza a Rabassa, en el famosísimo capítulo del tablón, que ponga una canción popular en inglés en lugar de dejar la original en español (a Rabassa, C2:856); o a inventar nombres graciosos y falsos de mariposas inglesas²⁸, como Apantesis Virgo, Thecla Halesus (a Rabassa, C2:907); aceptar

²⁸ (*Hoopscotch*, cap. 146)

la sugerencia de utilizar “wh” para la “h” que Oliveira agrega en palabras cultas²⁹ (a Rabassa, C2:891). Cabe señalar que el tono que utiliza en las cartas a los traductores, sobre todo con los que se siente a gusto, son muy diplomáticas, tratando de no ofenderlos por sus observaciones.

Porque tu trabajo tan inteligente y sensible, y porque me siento tan feliz de tenerte como traductor, es que me empeño en leer atentamente cada página para ayudarte a que logre su máxima perfección. A veces temo parecer tonto o pedante, pero creo que un conjunto mis observaciones para ayudarte (aunque a veces sean inútiles) (817).

Finalmente, también llegaría a recomendar a sus traductores que se abstuvieran de traducir algunos textos, pues utilizaba juegos idiomáticos propios del español, imposibles para otras lenguas (a Bataillón, C2:1000) (a Rabassa, C3:1665).

De este modo se puede observar que, por lo menos las traducciones de las lenguas que él conocía, le interesó que fueran bastante fieles al original (a Porrúa, C2:910), pues al mismo tiempo restringía (al revisar personalmente la traducción) y daba libertad, y para futuros estudios comparativos, conviene verificar si la traducción contó con el apoyo y la validación del autor.

Para terminar con este apartado, cabe señalar que para Cortázar, un traductor literario debería de contar con tres características: inteligencia, sensibilidad y sentido del humor (a Rabassa, C2:906), curiosamente son virtudes que tienen algunos de sus personajes emblemáticos como Bruno, Oliveira, Andrés Fava, Juan, Lonstein, o El que te dije; y curiosamente, todos ellos son reflejos del mismo Cortázar “eran mis emanaciones directas, en el sentido plotiniano” (a Heker, C3:1534), es decir, busca en sus traductores su propia imagen.

²⁹ (*Hoopscotch*, cap. 90)

5.6. CARTAS DE CONSOLIDACIÓN

En esta etapa, ya se percibe un Cortázar diferente, un cronopio completamente. En las cartas habla constante y abiertamente de su obra, sin importar del género que esté trabajando, aunque en esta etapa está totalmente volcado a cuento y novela. Habla también de las dificultades que conlleva la escritura, la lucha con sus demonios y señala los caminos que va encontrando. En esta etapa, hay una diversificación de corresponsales y se aleja de muchos de su primera etapa. En este nuevo círculo, hay dos subespecies de creadores: editores y los traductores, con los que trabaja conjunta y arduamente para que sus libros lleguen a feliz término, no sin pasar por ciertos altercados que serán bien librados por ambas partes. Por otro lado, se reconcilia con la crítica, y trabaja gustoso con ella, es amable y colaborador, y gusta de comentar y alabar ciertos trabajos en torno a su obra. Finalmente, el tono de su voz epistolar es bastante ameno, casi podríamos decir jocoso, abundan bromas con todos sus corresponsales en esta etapa. Es sin duda, la mejor época del cronopio, una época de éxitos continuos, de cariño, de amor, de esperanza.

6. RE-EVOLUCIÓN

Los tiempos cambian, y la vida y obra de nuestro autor no fue la excepción. Cortázar termina la década de los sesenta con grandes descalabros emocionales: hay algunas separaciones sumamente importantes: como la de Aurora Bernárdez, Francisco Porrúa e incluso el pueblo cubano. Si bien siempre mantendría cierta comunicación con cada uno de éstos, la relación nunca sería tan maravillosa como al inicio de la década. Pero no todo fueron pérdidas, la década de los setenta le traerá otros amores que serían fundamentales para la última etapa de su vida: Ugné Karvelis, Chile, Nicaragua y Carol Dunlop; aunque también la pérdida de cada uno de ellos minaría su vida. Durante este periodo amplía sus horizontes, cada uno de sus subsecuentes libros es más complejo y experimental: mezcla géneros, habla de los temas que quiere hablar ya sin ningún tipo de pudor; y sobre todo, empieza a tener una participación activísima en política, que le traerá grandes conflictos tanto con los revolucionarios como con la crítica y los lectores, que no aceptan su ambivalencia.

6.1. *La vuelta al día en ochenta mundos (1967)*

Los libros almanaque nacieron en la mente de Cortázar desde el principio de su carrera, el primer intento es quizá *Imagen de John Keats*. La idea era hacer un libro de tamaño desacostumbrado que hablara de todo, utilizando cualquier género literario y que estuviera aderezado con ilustraciones, también de cualquier tipo (dibujos, fotografías, pinturas, litografías, etc.) (Scholz 1977:112). Este tipo de libros “le sirvieron como paradigma de la posibilidad de construir la significación del texto a partir de contigüidades y rupturas, prescindiendo de su colocación en un canon y descartando la idea de género y

clasificación” (Campra 2005:13); por eso estos libros son inclasificables, tanto críticos como lectores, y hasta el mismo Cortázar, los denominan por diferentes nombres: libros-almanaque, libros-collage, libros-almacén, libros-esponja, libros-panópticos, libros-misceláneos, libros-mosaico, libros-iniciáticos, libros-cómplices, etcétera (Scholz 116-117). La elaboración de éstos fue sugerida por primera vez a Francisco Porrúa en 1961 (a Porrúa, C2:438), sin embargo, debido al distanciamiento que se venía gestando al final de la década el proyecto lo cristalizó finalmente con el pintor Julio Silva.

Orfila Reynal me escribió desde México, para pedirme un *Breviario* del Fondo. Hace mucho que tengo ganas de divertirme un par de meses escribiendo un viaje a través de mi biblioteca (entendiendo esta última palabra en el sentido sumamente amplio, pues abarca revistas, noticias policiales, afiches, frases de cartas). Siempre he pensado que en los malos libros, en los más olvidados relatos policiales y fantásticos, hay por ahí una frase o momento admirable. Mostrar esa chispa, sin darle demasiada importancia, y sobre todo mezclar las alusiones y las referencias de manera más heterodoxa posible, puede resultar entretenido para el autor y para el lector. Así, puede ser que este invierno me dedique unas semanas a fabricar este librito. Si se te ocurre alguna variante divertida avísame (a Porrúa, C2:910-911).

Sin duda alguna, la última frase es una invitación final a Porrúa para que colabore en el almanaque, pero al no recibir respuesta del editor, le hace la invitación a Silva con una descripción somera de lo que pretende con este libro. Este libro además es el primero de muchos en los que el escritor trabajaría en conjunto con otras personas, ya fueran pintores, fotógrafos, escritores, etcétera.

Trabajo mucho en *La vuelta al día en ochenta mundos*, que así es como se llamará el libro-collage que saldrá en México el año que viene. Nada me haría más feliz que contar con tu consejo y tu ayuda para la diagramación de ese libro, que será una especie de almanaque de textos cortos y muy diversos, un libro para cronopios. El editor me da bastante carta blanca para meter viñetas, mapas, galletitas secas, gatos disecados, etc. Además me propone cajas fabulosas, incluida una de 24 x 20, que es una exageración. Pero yo te mostraré las

opciones, y si tenés un poco de tiempo podremos ver juntos cual es la mejor fórmula. Me gustaría un libro con mucho viento adentro, blanco por todos lados, viñetas entre texto y texto, dibujitos raros en los márgenes, y otras astucias sílvicas y cortazarianas (a Silva, C2:930).

La intención de publicar estos libros es tan diversa como los textos, por un lado, pretende divertirse hablando de los libros de su biblioteca, también referirse a temas de índole común e insólito, luego tiene la oportunidad de volver a publicar poesía y de hacer crítica literaria; con todo esto, finalmente busca espolear a la crítica “seria” de Latinoamérica. “Estará lleno de viñetas y caprichos para ver si esta vez no insisten en tomar a lo trágico algo que no ha sido escrito trágicamente. Qué manía de seriedad hay en Latinoamérica; y los mexicanos son especialistas” (a Porrúa, C2:1063). También por medio de estos libros intenta dar a conocer autores y artistas que han pasado desapercibidos por mucha gente y que él considera importantes.

El libro en cuestión será una especie de “almanaque” en el que estoy reuniendo textos de muy diversa intención y humor; casi no hago crítica literaria, y las páginas sobre usted son la única tentativa en ese sentido que incluiré en el libro. Me interesa darla allí porque en Latinoamérica se me lee mucho por buenas y malas razones, y yo estoy hartado de que los inteligentísimos y cultísimos argentinos, chilenos, peruanos, *inter alia*, alcen las cejas con retenida sorpresa cada vez que yo al hablar de un pasaje en particular o de alguno de sus libros de poesía o de prosa. Me parece elemental abofetearlos fraternalmente con unas cuantas páginas que los avergüencen y los hagan agotar los medios para procurarse sus libros (a Lezama, C2:1048).

Cortázar siempre dijo que los editores nunca habían influido en la creación de sus libros (a Viñas, C3:1342); sin embargo, el editor de *La vuelta al día en ochenta mundos* le dio un plazo para la entrega del libro, lo cual lo desquició un poco; una de las razones que da Cortázar para no sentirse completamente satisfecho con el primer almanaque, la presión

de la editorial para la entrega del libro (a Porrúa, C2:1066), le quitaría la libertad que buscaba con este proyecto. El lector de *La vuelta al día en ochenta mundos* “en sus páginas encontrará no pocas referencias de tono bastante personal —gustos, discrepancias, arrimos y desarrimos—” (a De Sola, C2:1125), es decir, que estos libros son de alguna manera “testimoniales de la existencia de todo Cortázar” (Scholz 1977:116). Porrúa critica *La Vuelta...*, opina que no es un libro importante, pero sí divertido. Sin embargo, el libro tiene gran recibimiento en México, Cuba y Buenos Aires. Tal vez por pensar esto hace la segunda parte, Cortázar se siente insatisfecho.

6.1.1. “Che”

Un hecho que cimbró a toda la izquierda mundial fue el asesinato de Ernesto *Che* Guevara en Bolivia en 9 de noviembre de 1969, pero afectó sobre todo a Cuba y a todos los intelectuales que simpatizaban con el movimiento revolucionario cubano. Cuando Cortázar se enteró, varios periódicos le pidieron un comentario por escrito, pero él se negó a escribir. “No sé escribir cuando algo me duele tanto, no soy, no seré nunca un escritor profesional listo a producir lo que se espera de él, lo que le piden o lo que él mismo se pide desesperadamente” (a F. Retamar, C2:1200). Lo único que consigue es este pequeño poema, como un balbuceo de dolor, enviado a la revista *Casa de las Américas*, a modo de pésame al pueblo cubano. Se observa en la carta de nueva cuenta esta postura de no someterse ante la orden o petición de nadie cuando se trata de escritura, ni de editores, críticos, ni siquiera lectores. Cortázar siempre sorprendió al mundo con sus nuevos proyectos a cualquier nivel. Por ejemplo, después de no haber publicado poemas desde hacía mucho tiempo, el poema dedicado al *Che* lo pone de nueva cuenta en el camino de la

poesía, volvería a publicar poemas esporádicos en sus libros misceláneos, hasta desembocar en su última antología poética, *Salvo el crepúsculo*, publicada poco antes de su muerte.

6.2. Buenos Aires, Buenos Aires (1968)

A partir de *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar elabora una variedad de libros en los que la imagen pesa tanto o más que el texto, libros como *Buenos Aires, Buenos Aires*, *Territorios*, *La prosa del observatorio*, *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, entre otros. Por supuesto que en este tipo de trabajos necesita la colaboración de artistas gráficos para obtener los resultados esperados. “La meta básica es evidentemente realizar la destrucción de las formas tradicionales, la disolución de los géneros ‘puros’, ‘normativos’; y en ellos sí consigue el autor llenar sus objetivos” (Scholz 1977:119). En el caso de *Buenos Aires, Buenos Aires* se trata de un libro de fotografía con material de las fotógrafas Sara Facio y Alicia D’Amico y textos breves de Cortázar, de la más diversa índole. Más de una vez había dicho que no sabía escribir por pedido, sin embargo, las imágenes sí le ayudaban a desarrollar un texto. Sobre los textos Cortázar opina “que se logra en conjunto un clima que apoya y en todo caso perjudica las fotos. Con toda confianza y sin vacilar, díganme si prefieren eliminar algunos o sustituir los otros, o modificar el orden. [...] Confieso que me he visto en dificultades frente a ciertas páginas, por ejemplo, la página 172 es una solución de emergencia” (a Facio y D’Amico, C2:1131). Cuando trabajaba al alimón muchas veces pedía que la colaboración fuera más allá de la aceptación de sus textos, pide la crítica o sugerencias, pero no sabemos si alguno de los artistas con los que trabajó realmente le hizo una crítica severa o le pidió que eliminara un texto, como sí lo había hecho antes Porrúa.

Entre otras cosas, le gustaba participar en este tipo de proyectos porque, amante de todo tipo de creaciones artísticas, le permitían escribir de forma muy variada, mezclando géneros y formas de escritura, como lo expresa en diferentes partes a las fotografías. En los fragmentos a continuación, vemos cuál es la dinámica de trabajo para *Buenos Aires...*, que de alguna manera se parece a la que tiene con otros creadores.

Las fotos que siguen son tan “especializadas”, que no era posible poner un texto demasiado vago o que hablara de otras cosas. [...]

Y como de burros no sé nada [...] terminé escribiendo una historieta que realmente me sucedió en el cuarenta y pico. Pero en realidad es el texto más flojo. [...]

En cuanto a los poemas (inéditos hasta hoy, pero casi todos escritos en Buenos Aires hacia '50 y '51) [sic] me parecieron adecuados a la emoción que producían las fotos (a Facio y D'Amico:C2:1131-1132).

Como hemos observado antes, a veces el título del libro es tan importante para Cortázar como el texto, y muchas veces tenerlo le ayuda a darle forma a todo el proyecto; en este caso, el título se le dificulta mucho, entre otras razones porque no lo tiene que decidir solo, sin embargo explica motivos para rechazar algunos que se le ocurren.

He pensado mucho en el título, y la verdad es que casi infaliblemente se cae en la cursilería apenas se empiezan a barajar adjetivos vinculados a Buenos Aires. Las imágenes poéticas son también cursis con referencia a la ciudad [...]. Me parece que lo mejor sería darle al libro un título que fuera una mera indagación. Por ejemplo: *Buenos Aires 67* (a Facio y D'Amico, C2:1131).

6.3. *Último round* (1969)

Si bien Cortázar es de los que piensan que segundas partes nunca fueron buenas, y alguna parte de la crítica dice que nunca se repitió; él ha tenido que regresar a personajes (Andrés Fava), cuentos (“Botella al mar”), e incluso libros (Almanaques, Cronopios/Lucas), para intentar concluir o resarcir algo que no lo convenció del todo en el primer intento.

Lo de “Almanaque” *salta*. No me gusta. Se va a llamar *Último Round*, que juega con “round” de box, o sea *vuelta* (última vuelta de la pelea —última vuelta al día, ¿ves?— (a Silva, C2:1266).

Para tratar de descansar un poco y terminar *Último round*, el libro que preparo para el editor mexicano, una especie de segunda parte de *La vuelta al día*. (a Blackburn Paul, C3:1345).

Cortázar aduce que *La vuelta al día en ochenta mundos* tiene sus altos y sus bajos porque fue escrito a la carrera, por eso *Último Round*, se plantea desde un principio por el mismo Julio como segunda parte del primer almanaque, tanto que volverá a trabajar con Silva, y se publicará en la misma editorial aunque con un esquema un tanto diferente: textos varios en la parte superior del libro, y en la parte inferior del libro, cuentos. Sin embargo, el editor igualará los dos almanaques en un formato que hará evidente sus semejanzas: dos tomos muy delgados de cada uno de los libros.

Pienso que le gustará una gran cantidad de poemas —viejos y nuevos—, así como cuatro cuentos bastante largos; el resto es ensayos, historias de locos, pequeñas aventuras imaginarias, ejercicios de estilo, experiencias, todo lo que pueda admitir y reclamar un libro-almanaque (a De Sola, C3:1355).

Con *Último round*, Cortázar quedará hartado o cansado de este tipo de libros (a Porrúa, C2:1128). Aunque posteriormente haya otros libros ilustrados, ya no serán como los almanaques, sino más uniformes. Sin embargo, lo vuelvo a repetir, los almanaques

fueron una exigencia personal que se venía gestando desde *Imagen de John Keats*, treinta años antes. “*La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round* se someten [...] al principio de todo collage (la casualidad) y, por fin, constituyen obras abiertas dado que el caleidoscopio representa por definición tal forma” (Scholz 1977:119).

Tengo no pocas razones para no escribir en estos momentos, la primera es el maldito *Último Round* que corregí y monté en Saignon en compañía de Julio Silva. Cuando uno mira simplemente un libro ilustrado, no se imagina lo que representa como esfuerzo de ajuste, de búsqueda de ritmos y equilibrios [...]. Personalmente mi impresión es que valía la pena publicarlo en forma de libro-objeto; de todas maneras es el último que haré de este tipo. Me habrá sido muy útil para experimentar una serie de posibilidades en el terreno lingüístico, pero ahora si continúo escribiendo, será algo más orgánico, cuentos o novelas, a las que podré aportar el resultado de esas experiencias (a Bataillon, C3:1359-1360).

A diferencia del primer almanaque, en *Último Round* Cortázar planteará futuros proyectos que desarrollaría en la década de los setenta: libros de cuentos y libros de poesía, textos salidos de fotografías tomadas por él (*Prosa del observatorio*), o ensayos sobre temas que le interesan. Sobre este último punto, hay que resaltar su texto “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” en el que interroga la literatura erótica latinoamericana comparándola con la europea. Como en otras ocasiones, Cortázar prepara el terreno introducir un texto alusivo en *Libro de Manuel*, en el que experimenta el texto erótico al máximo con la “violación” de Francine, semejante a la que se realiza en esa misma época en la película *El último tango en París* (Picon 1991:95).

6.5. “Policrítica en la hora de los chacales”

La *policrítica* es un largo poema escrito a modo de crítica sobre la situación que imperaba en Cuba, principalmente respecto al caso Heberto Padilla, acusado de traición y

encarcelado por el régimen de Castro. El texto es una toma de postura, en la que, si bien no está de acuerdo con el modo en que el gobierno de Fidel Castro llevó este asunto, hace una valoración del movimiento revolucionario cubano y lo defiende contra las críticas de los gobiernos capitalistas, al mismo tiempo que es una autocrítica, como él sabe hacerlas.

Pero fijáte que yo no considero en modo alguno un poema; es una declaración política y personal escrita como se escribe un poema de un tirón, es decir, sin enlazar las preposiciones y armar un texto coherente; estaba demasiado deprimido y amargado para ponerme a pensar; solté todo lo que me pasaba por la máquina y así salió (a De Sola, C3:1470).

El asunto Padilla alejó a muchísimos intelectuales que simpatizaban con la Revolución cubana, entre otros a Mario Vargas Llosa. Si bien Cortázar siempre apoyó al pueblo cubano, también a él se alejó un poco de la isla, sobre todo por recriminaciones de los propios cubanos. Sin embargo, como lo refiere en su misiva, es una declaración política y a partir de ese momento se dedicó a apoyar a otros pueblos que empezaban regímenes socialistas como Chile y Nicaragua.

6.4. Libro de Manuel (1973)

Si *62/Modelo para armar* es la novela más estética de Cortázar, el *Libro de Manuel* es su novela más política. Aquí nuestro autor recurre a toda la gama de herramientas que ha adquirido a lo largo de su trayectoria para lanzarse a un terreno no explorado: el relato político;³⁰ desde los narradores mezclados y las entidades indefinibles de *62*, pasando por perseguidores y situaciones absurdas de *Rayuela*, hasta imágenes y recortes de periódico de

³⁰ Posteriormente aparecerán varios cuentos de corte político en *Alguien que anda por ahí*, *Queremos tanto a Glenda* y *Deshoras*

La vuelta al día... y Último round. “El montaje calidoscópico de la novela, plurifocal, ubicuo y simultanéista, [...] encabalga fábula, diagrama, canto, crucigrama, testimonio, criptograma” (Yurkievich 2004:37-38).

La cuarta novela publicada en vida del cronopio contiene un enfoque de denuncia a las dictaduras latinoamericanas desde un género que considera adecuado y que conoce bien (Scholz 1977:59-61), pero al mismo tiempo critica a “la revolución binaria, puritana, maniquea, que reprime el vuelo fantasioso, el sueño quimérico, la libertad erótica, las proyecciones del deseo, que pone coto al poder visionario y transfigurador de la poesía” (Yurkievich 2003:38).

Es posible escribir un libro sin sacrificar a la facilidad tan reclamada por los demagogos de la izquierda, y lograr no obstante que la gente lo lea y se haga una idea suficientemente clara de él (a Rama, C3:1520)

Manuel es un bebé, el hijo de una pareja, Patricio y Susana, que heredará un mundo construido por una sociedad desigual. Preocupados por dicho futuro, sus padres junto con el resto de los personajes se dan a la tarea de consignar su acontecer en un cuaderno con base en recortes de las noticias internacionales de todo tipo, aunque en su mayoría son sobre el atentado de los derechos humanos por parte de los gobiernos dictatoriales. Todo ello resulta una denuncia patente del autor.

La intención era que el lector se adentrara en un territorio lo bastante fascinante desde el punto de vista novelesco (y para eso tenía que trabajar en un terreno conocido, incluso inventándolo todo) a fin de que el impacto de lo otro (documentación, denuncia de la tortura, defensa de lo que vos y yo entendemos como único y legítimo camino revolucionario, sin pérdidas ontológicas) alcanzara de lleno al lector argentino y latinoamericano (1519).

En el *Libro de Manuel* Cortázar maneja la acostumbrada reunión de personajes que discuten y se solazan en torno a sus inquietudes personales, pero en esta ocasión se manifiestan también como personas con un pensamiento político, radical si se quiere, que actúan en conjunto para cambiar su realidad, pero al mismo tiempo cargados de humor; por ejemplo, ensayan un “terrorismo” de baja intensidad a fin de llamar la atención —también del lector—, “con travesuras y trastueques bromistas combate a los duros ideólogos, a los militares maniqueos [y] al puritanismo de izquierda” (Yurkievich 2003:28).

De nueva cuenta, los conflictos personales de Cortázar se manifiestan en diversos personajes, sobre todo en una de sus creaciones más importantes: Andrés Fava, nacido veinte años antes en *El examen*. Fava es el bohemio del cual se desprendieron Oliveira y Juan, un personaje más preocupado por la estética y la metafísica, ahora enrolado por azar con estos revolucionarios. Andrés vivirá en indecisión, pero deberá escoger un bando. Al igual que Cortázar, que se enfrentó con una crítica que le reclamaba tomar una posición política o literaria, que no atina a clasificar el nuevo libro.

Estás frente a una novela, irrenunciablemente una novela, como Andrés es irrenunciablemente Andrés, en la que lo político se incorpora como hace diez o doce años lo metafísico se incorporó a *Rayuela* (a Heker, C3:1534).

Dos facetas de Cortázar se revelan tardíamente en sus escritos: erotismo explícito y política. En lo que se refiere a erotismo, Cortázar ve sus propias limitaciones para instalarse en el plano femenino, a pesar de su: *amor y sus respeto, están un poco “reificadas” o cosificadas* (a Bataillon, C3:1531).

Hay momentos extremos en el erotismo, en que me resulta imposible, situarme en la perspectiva de la mujer, a pesar de tener bastante imaginación, automáticamente resuelvo la

escena desde una perspectiva masculina. Por lo demás, como bien has podido verlo, tanto Ludmilla como Francine le dicen más de cuatro verdades a Andrés (a Bataillon, C3:1531).

Esto último suena un poco como disculpa ante la imposibilidad de lo primero de lo que habla.

En *Cartas* hay varias misivas que hablan sobre *Libro de Manuel*, que responden a fuertes críticas respecto a esta novela. A diferencia de otras réplicas, Cortázar se toma su tiempo para contestar y permite que se publiquen, quizá porque siempre le interesó la divulgación del *Libro de Manuel*, sin importar el medio —se vendía en puestos de periódico, por ejemplo, al igual que su *Fantomas*—; en esas misivas nos dice cómo fue la creación de la novela, cuáles considera sus aciertos y sus fallas desde su punto de vista.

Releyendo las pruebas finales, sentí que de haber tenido más tiempo hubiera podido ahondar más en los personajes, porque ya los conocía y los diferenciaba, cosa que al principio siempre es difícil, [...] y muchas cosas, acaso las más importantes, me resultaron esquemáticas y trucas. [...] Todo esto no es una disculpa, sino que te lo explico de escritor a escritor, siempre escribí tomándome todo el tiempo necesario, [...] para que jamás una necesidad de derechos de autor me obligara a acelerar el libro; pero aquí se jugaba otro juego, había Trelew, había tanta cosa que no me dejaba dormir.

Manuel, por razones obvias, fue una carrera contra reloj. [...] El libro salió perdiendo, pero tu estimación crítica me dice que, a pesar de todo, valía la pena correr contra la contra las agujas (a Heker, C3:1533-1535).

Julio Cortázar fue valiente al escribir esta novela, porque lo hizo apresurado y porque tiene que ver con acontecimientos políticos. El libro plantea que no hay revolución si no existe una revolución sexual y lingüística (Boldy 1996:54).

6.5. *Adiós, Robinson* (1977)

Cuando decimos que Julio Cortázar escribió de todo, estamos tomando en cuenta teatro, y guiones radiofónicos, sin embargo, a excepción de *Los reyes*, los géneros dialogados escritos por Cortázar fueron corregidos por alguien más, pues el autor aceptaba sus limitaciones en ese campo. A una distancia de treinta años, *Los reyes* y *Adiós, Robinson* se asemejan entre otras cosas en la inversión de lo establecido. Mientras que en *Los reyes* Ariadna ama al Minotauro en lugar de a Teseo, en *Adiós, Robinson*, Viernes salva a Robinson, y no a la inversa (Boldy 2004:9).

Desde que Ricardo Bada leyó “Vientos alisios”, cuento que trata sobre un locutor de radio, se entusiasmó con la idea de escribir guiones de radio con Cortázar. El cronopio aceptó trabajar con él en *Adiós, Robinson*, siempre y cuando se comprometiera a corregir los episodios que se salieran del género.

Jamás he escrito teatro y mucho menos piezas radiofónicas. Por consiguiente vas a encontrar muy probablemente una considerable cantidad de torpezas, ingenuidad e imposibilidades de orden técnico. Desde ya queda en tus manos adaptar la cosa a su forma radiofónica, y de ninguna manera debés considerarla como algo monolítico o definitivo (a Bada, C3:1622-1623).

6.6. *Territorios* (1978)

Es un libro en que el autor habla de sus amigos o artistas a modo de agradecimiento por abrir sus sentidos a otras artes: pintores, músicos, escultores, escritores, etcétera. El título, como ya hemos visto antes, es muy importante para el escritor porque marca la dirección hacia el final de un proyecto.

Por fin encontré un título honesto y que realmente me gusta bastante: *Territorios*. Creo que define las diferentes zonas de su contenido, la noción de paseo por las diferentes casillas del camaleón (a Silva:C3:1620).

6.7. *Salvo el crepúsculo* (1984)

Este libro de poesía y prosa es la auténtica vuelta al origen de Cortázar, pues si el escritor nació escribiendo versos, en este libro volverá a la poesía sin miedos, sin vergüenza. En esta obra Julio rescata poemas escritos cincuenta años antes, como es el caso de “Java”, presentada en 1949 en una reunión del “Vive como puedas” en su novela *Divertimento*. Si bien Cortázar no se atrevió a sacar la novela antes de morir sí lo hizo con este poema.

6.8. CARTAS DE RE-EVOLUCIÓN

En este último periodo hay un decrecimiento de alusiones a su obra en términos de análisis o proceso creativo. En general los comentarios son escuetos, lo mismo que las epístolas referentes a estudios críticos. La excepción es el *Libro de Manuel*, que en su afán de darlo a conocer para hacer patentes las denuncias contra las dictaduras latinoamericanas, acepto escribir algunas cartas públicas respondiendo a las críticas literarias de su libro. En este último volumen, también se observa a un Cortázar, más público, que da entrevistas con la doble intención de que conozcan su obra y hacer declaraciones a favor de los pueblos Cubano, Argentino, Chileno y Nicaragüense, principalmente. Nos enteramos también de la autorización de Cortázar para quemar las cartas quincenales que escribía a su madre desde su juventud, otra razón por la que este epistolario no está completo. Otra faceta que se revela es el contraste de un eufórico y enamorado Cortázar, a el gris y avejentado Cronopio después de la muerte de Carol Dunlop. Las últimas cartas tienen un tono melancólico y de despedida, incluso la que narra su última visita a Buenos Aires pocos meses antes de morir (a Muchnik, C3:1817-1818).

7. ESBOZO DE UNA POÉTICA

Como se ha visto en esta investigación el proceso de creación de nuestro autor es una búsqueda constante, que mutó y se desarrolló a lo largo de cuatro décadas de trabajo continuo y consciente; que se rebeló contra las letras latinoamericanas e incluso contra el propio autor (a Porrúa:C1:467) y dio como resultado una poética de carácter abierto y especulativo. A lo largo de este capítulo se expondrá la mutación poética de un autor hipersensible a la cultura y la sociedad, más que en la que habitó, con la que cohabitó, y que engendró así una vastísima y variadísima obra literaria.

7.1. Vida y obra

La vida de Julio Cortázar se liga íntimamente con su labor creadora, no precisamente en el sentido autobiográfico, sino más bien en su carácter revolucionario, es decir, en su naturaleza libre, indómita, cambiante, propositiva, irreverente, e incluso exasperante en algunos momentos. La escritura de Cortázar es al mismo tiempo desenfadada y lúdica, comprometida y rigurosa, humana y creativa, ética y estética (Sosnowski 2006:10), tal como fue su vida. Al autor argentino llegó a molestarle que muchos estudios críticos abundaran en detalles anecdóticos (a G. Canclini, C2:1191), sin embargo, es una realidad que para esbozar una poética sobre el autor, es necesario considerar los innumerables acontecimientos de su vida que, sin lugar a dudas, tuvieron un peso importante en su labor creadora; además, el mismo Cortázar propició siempre esta vertiente de investigación al señalar constantemente similitudes entre su trabajo y cuestiones de índole personal, tanto en sus largas entrevistas como en los epistolarios, e incluso en la incorporación de textos autobiográficos a lo largo de toda su obra: “Uno de tantos días en Saignon” y “Diario para

un cuento”, o innumerables episodios de *Un tal Lucas* o *Salvo el crepúsculo*, por dar sólo algunos ejemplos.

Julio Cortázar se dividía entre el hombre creador, el poeta; y el hombre común y corriente que trabajaba duramente para ganarse la vida como cualquier otro. Frases como “Hoy soy enteramente Julio Denis” o “estos días ando muy habitado por Oliveira”, aparecen ocasionalmente en sus cartas, y siempre relacionadas con su quehacer literario, el autor “vomita” a estos y otros entes en sus páginas, como conejitos. Es común que sus personajes tengan actividades o aficiones comunes con Cortázar: abundan escritores, traductores, músicos, fotógrafos, intelectuales en general, que vierten sus pensamientos, que juegan con el estilo, con la escritura, según lo necesite el autor.

La conexión entre creación y contexto se desvela al observar con detenimiento el acontecer cotidiano —en cartas y entrevistas—, y los textos escritos en los mismos periodos. A finales de los años treinta e inicios de los cuarenta, por ejemplo, el pedante Julio Denis vacía todo su conocimiento en herméticos y apretados sonetos, buscando explícitamente un reconocimiento que no llegaría. El poeta, resentido y frustrado, abandona u oculta su poesía por varias décadas. En las cartas de aquel periodo, así como en sus poemas, abundan menciones a mitos, libros y autores leídos y traducidos por Cortázar. Su visión está nublada por viajes y planes imposibles. El tono de su escritura es sobrio y al mismo tiempo orgulloso, incluso vehemente. Las misivas de aquel periodo suelen contener grandes fragmentos en inglés y francés, con el fin de practicar las lenguas que estudia. Ocasionalmente escribe algún ensayo que se publica en revistas de mediana importancia. Sin que lo sepa, el “agonizante poeta” está buscando con las traducciones, las cartas y los ensayos el ritmo de una prosa que va naciendo con la muerte de la poesía: su propia voz. Si bien ya tenía esa melodía natural en su escritura, los fracasos de sus primeros años sirvieron

como dura lección y lo obligarían a pulir al máximo —con el ejemplo de Borges— su incipiente prosa. Desde entonces la autocrítica severa sería parte esencial de su vida y su escritura; por un lado, no dejaría que nada interfiriera con sus planes de convertirse en escritor, abandonando cualquier empleo que le demandara más allá del tiempo destinado a sobrevivir, y por el otro lado, no publicaría nada hasta sentirse plenamente satisfecho con sus textos.

Otro ejemplo son los personajes neuróticos de *Bestiario* que temen, gritan, buscan una salida para escapar de su sociedad y de su condición. La ambigüedad y el extrañamiento son recurrentes en los textos de este periodo, que culminará con la salida de Cortázar de Argentina. En las cartas de aquella época nuestro autor confesará a sus correspondientes sentimientos de ahogo similares al de su personaje que vomita conejitos; de aversión, como la de los novios de Delia en “Circe”; de invasión, como la que sienten los hermanos de “Casa tomada”; de rechazo, como experimentan los jóvenes de “Ómnibus”; es decir, se siente acechado como los personajes de “Bestiario” y busca escapar a cualquier parte sin importar las condiciones, como en “Lejana”. Aun así, los cuentos de esta época son perfectos, redondos, precisos. Más todavía, su alejamiento de la madre patria lo obligará a escribir algunos textos para expiar su culpabilidad, como “Cartas de mamá” (Montalvo 2004:588), pero al mismo tiempo lo llevará a comparar los dos continentes, dos realidades distintas, y dos tonos de escritura con los incontables relatos de *Historias de cronopios y de famas*. Su periodo de búsqueda personal desembocaría en su mejor cuento y su mejor novela, “El perseguidor” y *Rayuela*. A finales de los sesenta, periodo de grandes cambios a nivel mundial, los hay también para Cortázar, que se reflejan en una serie de libros eclécticos: los almanaques. Y así podríamos seguir hasta desembocar en un periodo de fuerte compromiso político, donde abundaron textos de denuncia, implícita y explícita, a

las dictaduras latinoamericanas. Como éstos, abundan ejemplos sobre la relación entre la vida y la obra de Cortázar, que se corresponden como piezas de un rompecabezas.

7.2.1. Géneros

Ya se advirtió que el autor de *Rayuela* trabajó prácticamente todos los géneros literarios, aunque los más representativos sean cuento, novela, poesía y, en menor medida, ensayo. La decisión de desarrollar algún tema en uno u otro género dependía de la conjugación de muchas circunstancias: sentimientos, necesidad de experimentación, necesidad de divulgación, etcétera.

En el caso de los cuentos existe la versión romántica —difundida por el mismo Cortázar— de que la génesis de sus relatos es espontánea, que le iban cayendo sin que lo esperara, como “cocos”, y además éstos venían ya con la estructura. El autor afirmaba que sólo tenía que sentarse frente a la máquina de escribir como un *médium*, como si alguien se los dictara y poco a poco se iban desarrollando solos. Sin embargo, gracias a su correspondencia, se observa que el proceso es un poco más complejo que eso: los cuentos de Cortázar necesitan encontrar un detonador circunstancial, por ejemplo, “La noche boca arriba” surge de un accidente personal. Si bien, la idea nació repentinamente, hay una necesidad de expresar ciertas inquietudes, que sólo se pueden conseguir con el oficio de escritor, para hallar el camino más adecuado; “Torito”, otro ejemplo, lo escribió como un reto, intentando escribir un relato en caló argentino, con base en sus recuerdos adolescentes de las peleas de box: el cuento es el lenguaje (a Bataillón, C2:1000); mientras que “Las babas del diablo” y “La señorita Cora” son tanteos, escritos con la intención de proporcionarse herramientas para escribir textos más complejos. La combinación sutil de narradores y/o de tiempos fue posible para Cortázar gracias a estos dos textos.

Los cuentos cortazarianos no son de un corte específico, los hay realistas, fantásticos, experimentales y políticos, (Durand 1969:32-33), y si bien se observa una preponderancia de fantásticos en sus primeros relatos, o más comprometidos y experimentales en los últimos, siempre hubo una dosis equitativa de todos. Los cuentos son tan importantes para el autor que ha desarrollado toda una teoría acerca de este género, los puntos más importantes podrían ser que: los cuentos tienen los mismos valores intrínsecos del poema, por lo que cada signo de puntuación, cada frase, cada palabra cuenta; Cortázar consideraba que uno de los aspectos más importantes de sus cuentos era el ambiente generado desde la escritura misma.

Aunque en general los cuentos son de fácil escritura para Cortázar, hubo algunos que significaron gran dificultad y trabajo, como “El perseguidor”, “Las ménades” o “El otro cielo”. Textos que tuvieron un largo periodo de reposo entre el inicio y el final, o que tuvo que rehacer después de la crítica inicial.

En cuanto a las novelas, si bien no hay un plan preestablecido, sí hay una noción de la meta que pretende alcanzar el autor con ellas. Las novelas de Cortázar, sobre todo las tres últimas, son estructuras complejas que le plantean un interesante reto al lector, pues en ellas Cortázar desarrolla al máximo los ensayos de escritura que ha practicado en textos más breves, además de que hace gala de toda su cultura, ahora libre de pedantería; poniéndola al servicio de las múltiples tramas y de los lectores. Cada novela se plantea como una partida de ajedrez con el autor, o como una discusión entre camaradas, donde siempre hay tabaco, vino y música (Barrios 2008). Las novelas de Cortázar nunca son sitios seguros o estables, todos los conflictos que le planteó su escritura los padece también el lector, para que, como el escritor, mientras lee, vaya construyendo la novela. Son estructuras abiertas en las se pretende borrar toda clase de límites: están permitidos todo tipo de juegos de lenguaje, y

dentro de sus tramas hay una invitación abierta a otros géneros: no sorprende que poemas, cartas, soliloquios, aparezcan en el momento y lugar, aparentemente, menos esperado. En este género es donde Cortázar muestra más francamente sus ideas e ideales, así como sus frustraciones y prejuicios, expuestos en los vicios y virtudes de cada uno de sus personajes.

El ensayo era un género que le costaba mucho trabajo, porque admitía no tener la paciencia para reflexionar (a De Sola:C2:607), por ello dejó de escribir ensayos propiamente dichos desde su juventud. El autor se aventura a escribir ensayo sólo cuando lo considera realmente necesario, como el texto de “Para llegar a *Paradiso*”; o cuando se lo pedían para alguna ponencia, como el caso de “Algunos aspectos del cuento”. En general, el modo de Cortázar para exponer sus ideas estéticas, metafísicas o literarias, era incorporarlas en sus libros a modo de artículos ligeros; prefería una nota pequeña en la que exponía toda la emoción que le transmitía un autor u obra artística. Pero también era recurrente que insertara textos de corte ensayístico en sus novelas, como fue el caso de las “morellianas” en *Rayuela*.

Cortázar era un poeta. Nunca dejó de serlo, aunque escondió esta predilección por muchos años. Los poemas son sentimiento puro que le brotaban como lágrimas. La pedantería de sus poemas de juventud desapareció para dar paso a la sencillez y el juego, que le permitían la expresión pura. Cortázar prácticamente rompió el esquema del soneto, para darle paso a la poesía “permutante” y al verso libre. Aunque su obra poética es escasa en comparación con la prosa, es muy importante porque de ahí se desprende toda su concepción de belleza en la escritura, junto con la de mensaje puro y cifrado. Considera que la creación de un poema es similar a la del cuento, ambos nacen de un extrañamiento y a ambos los va desarrollando en su mente por un tiempo antes de escribirlos.

7.2.2. Temas

Como todos los artistas, Cortázar tenía una serie de obsesiones que aparecieron constantemente como temas, principales o secundarios, a lo largo de su trayectoria literaria, y sin importar el género que trabajara. Quizá los más importantes fueron el *Doppelgänger* o doble, el juego, el pasaje, el laberinto y lo monstruoso. Cada uno de estos temas estuvieron presentes en su vida, y por eso al escribir era fácil que aparecieran en sus textos.

Si bien no hay forma de jerarquizar todos estos temas, es posible pensar que el *Doppelgänger* o doble era el que más lo obsesionaba. Si lo fantástico es una constante en su obra es porque el autor tenía una noción de doble realidad y sentía que la gente se negaba a verla (Prego 1985), por eso un modo de manejar el doble es mostrando un personaje en dos realidades distintas: “Lejana”, “La noche boca arriba”, “Apocalipsis de Solentiname” o “El otro cielo” son claros ejemplos.

La otredad aparece en su literatura desde sus más lejanos textos. No es una casualidad que en sus inicios utilizara un pseudónimo para dividirse en dos entes cuasi opuestos: el poeta y el hombre cotidiano; la otredad le era totalmente familiar y la experimentaba en él mismo. En su obra hay innumerables ejemplos de esta ambivalencia entre el hombre consuetudinario y el extraordinario: Teseo y el Minotauro, Bruno y Johnny, Oliveira y Traveler, Talita y La Maga, Andrés Fava y Marcos. Todos estos ejemplos aparecen en sus libros como dos fuerzas descomunales que se enfrentan, y el desenlace siempre será desalentador porque a pesar de los argumentos de uno y de otro, a pesar de la acción o inmovilidad, a pesar de la destrucción o de la construcción, nunca habrá un vencedor, nunca uno será mejor que el otro. En ocasiones la otredad se agrupa en dos conjuntos que, si bien no tienen un enfrentamiento explícito, si atraviesan por una constante

comparación, *Historias de Cronopios y de Famas* es un cotejo entre lo “normal” y lo “extraño”, visto en conjunto. En algunos cuentos de *Bestiario* y en *El examen* también es patente esta confrontación entre “nosotros” (unos pocos) y “el resto”. Este choque de conjuntos también se puede observar en las novelas, por ejemplo, en situaciones similares padecidas por los jóvenes y los maduros en *62/Modelo para armar*.

Otra constante en su literatura es la búsqueda. En la obra cortazariana abundan los perseguidores (Scholz 1977), pero lo más importante del manejo de este tópico es que no se sabe nunca lo que buscan; hay nociones, ideas, balbuceos, pero nunca claridad. Quizá sea la razón por la que la obra de Cortázar es tan variada, porque él mismo es un perseguidor, trata de apresar la realidad en sus textos, en sus palabras, en sus personajes, por medio de una escritura que llega a ser inaudita, pero que se enfrenta a una realidad inasible.

Viajero incansable, el pasaje es otro tópico regular, más que un tema es un medio y está íntimamente relacionado con la búsqueda. En toda su literatura abundan sitios o vehículos de pasaje, éstos causan una sensación de opresión, porque se intuye que en ese trayecto habrá un cambio indeterminado, como el avión de Marioni o el tren de 62. Y aunado a estos dos está el laberinto, lugar en el que los personajes se pierden, se desvían, se entretienen.

El juego es tan importante para nuestro autor como el amor; ha descubierto que el ser humano llega realmente a ser tal gracias al juego y a la risa. El *homo ludens* es una constante en Cortázar, él mismo es un eterno adolescente, un hombre que juega infatigablemente, sin ningún fin utilitario más que vivir y hasta sufrir el juego con intensidad, porque el juego en Cortázar es cosa seria, es un ritual, y nunca olvida que todo juego tiene reglas que hay que seguir estrictamente. Cuando Cortázar juega con las palabras siempre sigue reglas específicas, el palíndromo, la jitanjáfora, el anagrama o los

neologismos deben responder siempre a una eufonía de la lengua para tener naturalidad (Ezquerro 2004:616). Por otro lado, las tramas de sus textos en las que se involucra algún ritual de juego por lo general acaban mal, ya sea por violar las reglas preestablecidas (por los personajes), como en “Manuscrito hallado en un bolsillo”, o por seguirlas al pie de la letra, como en “Final del juego”.

Por último, es necesario resaltar lo monstruoso como tópico esencial de la literatura del autor. Así como lo fantástico y lo cotidiano se confunden, lo monstruoso en los textos cortazarianos se enmascara con lo “normal”. Si bien en su obra encontramos vampiros, brujas, fantasmas, seres mitológicos, los entes monstruosos de Cortázar no son deformes ni feos ni repugnantes, son cotidianos: caminan a nuestro lado, se visten como nosotros, nos hablan y nos sonríen... nos acechan. Son poderosos y nos infunden temor. Quizá el texto que más nos revela la monstruosidad en su obra sea “Relaciones sospechosas” de *La vuelta al día...*, ahí está planteado el paradigma de maldad y monstruosidad que temía nuestro autor. Ya en “Las puertas del cielo” se refiere a los compadritos argentinos como los *monstruos*, pero todavía más inquietantes son las “Ménades”, Delia de “Circe”, o Frau Marta acercándose a la chica inglesa en *62/Modelo para armar*. Para Cortázar nada había más aterrador que los axolotls del *Jardin des Plants*, sitio al que no volvió jamás (Prego 1985: 58-59).

Cada uno de estos motivos son parte esencial de su obra, en la que todo nos lo recuerda constantemente, sin ni siquiera leer los textos: basta mirar los innumerables títulos que hacen referencia a estos temas.

7.3. Lector

Todo escritor busca afinidades con el lector, y para que Cortázar se encontrara con él hubo un complicado proceso, de rechazo primero y luego de identificación, y aquí está la clave, pues al escribir se veía a sí mismo como lector, ya que muchas veces él era el primero en sorprenderse con las aventuras de sus personajes: “yo no sé lo que va a pasar, soy el primer sorprendido” (Bermejo 1978:30). Y así desembocó finalmente en la aceptación de su lector, y de la crítica, que son lectores como él, armados con lápiz para esclarecer los misterios, para recorrer los recovecos de las historias y exponer cada detalle. Cortázar idealizó a su lector hasta que lo encontró en *Rayuela*: lector cómplice, coautor, *frère enemy*. Para Cortázar cada libro es como una invitación al diálogo y al mismo tiempo un *round*, cada libro es un extender la mano amistosamente antes y después del combate. Julio Cortázar entendió esto con sus primeros fracasos y con el paso del tiempo aprendió a escribir para el otro, para su prójimo, es decir, a buscar los medios que lo unieran con el lector. Por esta misma razón se ocupó personalmente de la traducción y edición de sus libros, para que pasaran al lector en el estado más puro posible.

7.4. Lenguaje

Julio Cortázar amó las palabras desde niño, jugaba con ellas, desentrañaba su magia, las medía y las pesaba. Este amor no lo perdió nunca, amaba el lenguaje como a la mujer, sin olvidar que “la literatura es producto del lenguaje” (Todorov 2004:41). Cortázar aprendió a escribir con versos rígidos y con el paso de los años dio libertad a la palabra, como los cronopios a sus “recuerdos”. El último libro publicado en vida fue *Salvo el crepúsculo*. Es significativo que tanto su primer libro como el último hayan sido poemarios, una manera perfecta de cerrar el círculo. A lo largo de toda su existencia, de toda su obra, Cortázar fue

liberando al lenguaje, quitándole sus amarras y jugando con él como cuando era un niño. Las palabras de Cortázar pasaron de ser “perras negras” a “gatos vagabundos”. Ya en el proceso de *Rayuela* le dice desanimado a Francisco Porrúa que hay una lucha interna en la escritura del libro, el hombre viejo y el hombre nuevo luchan por darle fin. Como se lo planteó a principios de los años sesenta, el estilo que encontró fue “describir” (De Sola, 1969:77), romper con todos los esquemas, para acercarse más al hombre, Cortázar bajó la escritura del pedestal y la puso a jugar con todos. Luchó incansablemente a escribir sin inhibiciones, sin vergüenza, sobre todos los temas y en todas las formas. La escritura cortazariana incomoda y molesta a los lectores rígidos; es una literatura multivalente, en la que todo se conecta: géneros (poesía/prosa); personajes (*Doppelgänger*), subgéneros (realista/fantástico), estados (cómico/trágico), etcétera. ¿Cómo se puede hablar tan impudicamente de la sexualidad? ¿Cómo un escritor de fama internacional se pone a escribir un cómic? ¿Cómo es posible que un poeta no respete los moldes? La gran lección de Cortázar fue revolucionar la escritura, abriéndola hasta el infinito, traspasando los límites, porque su literatura no tenía límites.

8. CONCLUSIONES

Hemos visto a lo largo de esta investigación cómo la importancia de los epistolarios va más allá de la curiosidad habitual por leer conversaciones ajenas. Las cartas de Julio Cortázar nos ofrecen posibilidades de análisis en diversos niveles, que van desde la autobiografía, hasta el escudriño más profundo de su creación. A partir de esto podemos extraer las siguientes conclusiones:

8.1. La importancia de las cartas

En primer lugar, el lector de los epistolarios de Julio Cortázar, tiene la sensación de que esas cartas están dirigidas a uno mismo, igual que Cortázar sentía al leer las cartas de su admirado John Keats. Esta cercanía con el autor nos permite situarnos en la perspectiva del amigo que intenta comprender las emociones del escritor al redactar cada texto literario.

Por otro lado, las cartas nos permiten revalorar la obra de Cortázar desde diferentes puntos de vista. Respecto de las obras que no se habían leído, surge la curiosidad que nos obliga a sumergirnos en esos textos. En cuanto a las obras poco comprendidas, se abre un umbral que ilumina la relectura cuando se conocen detalles de la creación, o quizá las sensaciones y sentimientos que experimentó el escritor antes, durante o después de escribirlas; y sobre las lecturas favoritas, podemos tener una interpretación mucho más rica. Los epistolarios de Cortázar son una radiografía de su vida y de su quehacer creativo, pues le sirvieron para exponer sus inquietudes literarias, por lo que nos muestran el contexto real de construcción de cada libro.

La epístola constituyó parte del quehacer literario del autor. Técnicas retóricas, estilísticas y literarias que utilizó en cada etapa de su proceso de creación están reflejadas en sus cartas, como las variaciones de tono, el humor, los juegos literarios, etcétera. Además, muchas teorías de Cortázar en torno al arte y la escritura fueron planteadas por primera vez en epístolas, para posteriormente ser trasladadas a sus novelas, cuentos y almanaques; de esta manera, una carta sin un plan preestablecido sirvió como esbozo literario. Cortázar, que amaba la metaliteratura, solía discurrir y teorizar sobre la epístola desde la misma carta, como lo hizo luego con cuento desde el cuento y con la novela desde la novela.

8.2 Proceso de apertura

La vida y obra de Cortázar fueron una búsqueda constante que se reflejó tanto en su literatura como en su biografía y, gracias a los epistolarios es posible percibir esa unión entre existencia y labor. A través de ellos se observa todo un proceso de apertura, que va desde sus inicios hasta el final de su vida: por ejemplo, el escritor comienza su carrera escribiendo una poesía esquemática —sonetos perfectamente rimados y medidos— y su actitud es exageradamente circunspecta, como se observa en las cartas que envía a sus amigos: ceremoniosas y graves. Al alejarse de la poesía aterriza en cierto tipo de cuento que, aunque escrito en prosa, tiene una cadencia y una tensión equiparadas con la poesía. Pero con su llegada a París, su escritura se libera y desemboca en la novela que le permitió introducir en una trama más amplia, todos y cada uno de los esquemas practicados antes en poesía, cuento, ensayo. A lo largo de estos centenares de cartas, es posible apreciar que el mundo de Cortázar se va abriendo. En un principio, vive en un ambiente muy introvertido, incluso cuando empieza a cobrar fama le gusta estar en el anonimato, como un fantasma.

Con su adhesión a la Revolución cubana comienza un proceso de apertura personal que va desde ser jurado o responder algunas preguntas de la prensa, hasta dar charlas sobre literatura. Y así, conforme su compromiso político y su fama se incrementan se muestra en los medios, otorga largas entrevistas y escribe artículos periodísticos. Esta expansión se ve reflejada primero en los innumerables remitentes que tiene, y luego en la diversidad de temas que toca en las cartas, que se pueden dividir en tres periodos: en un principio habla de literatura, pintura, música, teatro, viajes; posteriormente le da más peso a lo referente a su propia obra, ya fuera antes, durante o después de la publicación; y al final de su vida hay más sobre la revolución y la denuncia de las dictaduras latinoamericanas.

Ahora bien, infinidad de pasajes de su obra de ficción están basados en sucesos personales que se reflejarían directa e indirectamente desde sus primeros textos —con toda su críticas a la Argentina— hasta los últimos, y las cartas develan muchos de estos episodios autobiográficos, —como el accidente de “La noche boca arriba”, los vagabundeos de Oliveira o el ambiente de “Instrucciones para John Howell”— con los que se puede confrontar el texto literario y observar la literaturización del hecho real. Esto no sería tan evidente sin los detalles que aparecen en sus cartas, pues las entrevistas de alguna manera pasan por un *editing* no sólo en la imprenta, sino por parte del mismo autor que lucha por cuidar sus palabras y recuerdos. Las cartas están llenas de vida, de faltas y fallos de todo tipo, que nos dan una sensación de veracidad, pues como decía su personaje Marcos “las fantasías tipográficas, los errores, y el aire general de caligrama y despelote [contribuyen] a darle a la información su verdad más profunda” (*Libro de Manuel*:271).

Finalmente, cabe señalar que en las cartas también se percibe una disminución de comentarios literarios en la etapa final de su vida, curiosamente cuando su obra se ha vuelto más abierta, más abigarrada, es también más comprometida; es decir, cuando ha cumplido

su intención de crear una obra más plástica con textos, dibujos, fotografías, viñetas, etcétera. La disminución de información literaria en sus últimas misivas parece directamente proporcional al aumento de noticias políticas, lo cual nos impide conocer su sentir en sus últimos textos con la profundidad que observamos *Rayuela* ó *62/Modelo para armar*.

8.3 Proceso de creación

Todos sabíamos que Cortázar inició su carrera literaria con poesía; sin embargo, lo que nos revelan sus epistolarios es la dificultad, la casi imposibilidad para escribir prosa, porque Cortázar sentía un problema personal de ritmo. Pero también nos mostraron que en esa época en que su literatura parecía reducirse a apretados sonetos, escribía además ensayos, traducciones y cartas, con lo que se puede inferir que estos tres géneros lo ayudaron, no sólo a escribir en prosa, sino a subsanar el problema que encontraba en ella, lo que dio como resultado uno de los más grandes prosistas del siglo XX.

Las cartas de su juventud nos muestran que desde sus primeros escritos ya hay una serie de elementos y características propiamente cortazarianos, que no lo van a abandonar nunca; por ejemplo, lo fantástico, ambivalencia, la otredad, la adolescencia, el juego, el perseguidor que interroga su mundo, los sitios de reunión como el “Vive como puedas”, “Club de la Serpiente”, o el Cluny; los seres indefensos que necesitan ser protegidos, etcétera. Gracias a los epistolarios podemos advertir que el rompimiento de moldes se dio desde que empezó a escribir y no con *Rayuela*. Incluso, muchos de sus libros abren la posibilidad de otros similares; por ejemplo de *Imagen de John Keats* surgen los almanaques, de “Prolegómenos de astrología”, *Los cronopios*; de *Rayuela* nace *62/Modelo para armar*; lo que nos muestra que toda su obra está encadenada entre sí.

Cortázar creía que toda la literatura tenía el mismo valor sin importar el género, razón por la cual ponía tanto empeño en cada texto, incluyendo sus cartas. Para Cortázar una epístola alcanza su valor literario cuando la considera un ritual, como sus poemas, pero también cuando busca un ambiente apropiado para cada tipo de correspondencia o asunto a tratar en ella, como lo hacía con sus diferentes textos de creación. Las misivas cortazarianas se autoexponen y exhiben su propio proceso de escritura, así como el de sus cuentos, novelas y demás textos literarios: mientras unas precisan soledad, otras nacen entre el aire y el escándalo cotidianos, unas aparecen casi por acción divina, y otras le son francamente difíciles.

Conforme su obra era más abierta le fue quitando la pedantería a sus libros; uno de los modos que encontró para que su literatura resultara menos pesada, con tantas referencias y términos cultos, fue hacer uso de la burla, el sarcasmo y la ironía. Esto se refleja muy bien en sus misivas, cada vez más amenas en comparación con las de los años cuarenta y cincuenta. Las cartas siempre le sirvieron de ensayo para relajar el ambiente, pues a lo largo del tiempo se muestran cada vez más juguetonas, y aunque esté molesto o preocupado por la edición o traducción de un libro, siempre había espacio para una broma.

El ensayo no era un género que lo entusiasmara, porque él mismo se sentía perezoso para la reflexión; sin embargo, expone su pensamiento ideológico dentro de su obra de modo directo, como en las *morellianas* de *Rayuela*, los ensayitos de los almanaques, o las reflexiones de Bruno en “El perseguidor”, y de Roberto Michel en “Las babas del diablo”. Pero también vemos este pensamiento ideológico en sus epístolas, donde expone de manera franca frente a sus amigos lo que opina sobre la literatura propia y ajena, así como sobre otros temas de índole artística o política.

Gracias a las cartas apreciamos la importancia que llegaron a tener algunos títulos en su proceso de creación, pues muchas veces los títulos le daban rumbo a los libros, en otras completaban la historia, y en ocasiones, tener el nombre del texto lo ayudaba a terminar proyectos inconclusos, como fue el caso de *62/Modelo para armar* o de *Territorios*.

Cortázar veía los libros como un todo, desde que los pensaba hasta su exhibición en las librerías. Por esta razón le gustaba inmiscuirse en la edición, ilustración y traducción de sus libros. Sentía que al ayudar o controlar esto, podía ofrecer al lector una obra en su estado más puro. Las misivas a sus editores están llenas de ejemplos del trabajo conjunto que hizo el autor, desde correcciones, hasta propuestas de tapas o diseño de la página.

Por otro lado, el apartado sobre traducción resultó muy interesante porque las cartas de las revisiones de sus obras en las lenguas extranjeras nos manifiestan un acto de recreación a dos manos, pues Cortázar controlaba las versiones y decidía el grado de libertad que otorgaba a los traductores. En otras ocasiones, él mismo rehacía algún fragmento para su traducción a otro idioma. Es muy interesante ver las consideraciones hacia a sus traductores y luego cotejar las versiones finales en otras lenguas, gracias a esto podemos inferir el camino que eligió el traductor y el peso del autor en este trabajo.

Recepción de la obra

Para situar plenamente la obra de un autor es necesario conocer parte de su contexto y para ello las cartas resultan excelentes documentos. Antes de que Cortázar concediera largas entrevistas, o de que sus cartas salieran a la luz, la gente no sabía casi nada del autor de *Rayuela*. En este punto, sus libros almanques adquirieron una doble importancia, pues

además de ser experimentos formales, sirvieron para mostrar sus gustos más personales. Nuevamente una serie de epístolas recolectan esta información.

Los epistolarios nos muestran a un Cortázar indómito que no sometía su escritura ante nadie. En diversas cartas se registra la lucha que sostuvo con editoriales y editores que le exigían cambios en su obra o parámetros que para el autor resultaban inaceptables y prefería no publicar. También hay cartas enconadas dirigidas a compañeros revolucionarios en las que se rehusaba a escribir textos panfletarios, pues como vimos en las cartas, consideraba que los juegos estilísticos de los textos ya eran actos revolucionarios.

Finalmente, hay que señalar que los epistolarios de Cortázar nos han descubierto a un autor con todos sus conflictos internos; lo desquiciante y frustrante que llegó a ser su trabajo, y el penoso camino que tuvo que recorrer para llegar a los dos interlocutores más importantes de un escritor: el lector y la crítica. El encuentro con el lector fue un poco menos tortuoso, sin embargo, Cortázar literalmente se creó un público, pues sus cartas de juventud nos hablan de un romántico que “sólo escribe para él”, mientras que en el *Libro de Manuel* pretende abrazar al público en general, no sólo a los intelectuales. Para acceder al lector tuvo que replantearse sus objetivos y comprendió, como lo vemos en la correspondencia a sus amigos —primeros lectores fieles—, que debía hacer una literatura de búsqueda que apelara al lector, que lo hermanara con él para completar la labor del escritor.

Asimismo, los epistolarios cortazarianos muestran la ambigua relación de amor-odio que sostuvo con la crítica especializada, mientras que las primeras cartas a sus críticos están llenas de recelo ante una crítica muda a sus primeros libros, en las de los años sesenta sostuvo diálogo mucho más ameno y provechoso, que comentaba sus puntos de vista sobre las investigaciones relacionadas con sus libros. En estas cartas se puede apreciar el alcance

de las ideas expuestas en sus textos y hasta qué punto se cumplieron sus objetivos. La reconciliación con la crítica, al igual que la reconciliación con el lector, fue posible gracias a que reconoció la importancia de éstos como complemento de la obra artística.

BIBLIOGRAFÍA

OBRA DE JULIO CORTÁZAR A LA QUE SE HACE REFERENCIA

2000. *Cartas 1. 1937-1963*, ed. de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Alfaguara (Biblioteca Cortázar).
2000. *Cartas 2. 1964-1968*, ed. de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Alfaguara (Biblioteca Cortázar).
2000. *Cartas 3. 1969-1983*, ed. de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Alfaguara (Biblioteca Cortázar).
- (1949)/1986. *Divertimento*. Buenos Aires, Sudamericana/Planeta.
- (1950)/1986. *El examen*. Buenos Aires, Sudamericana/Planeta.
- 1938/2003 *Presencia*, en Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Saúl Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- 1962/2007. *Historias de cronopios y de famas*, Madrid, Santillana (Punto de Lectura).
1963. "L'homme à l'affût", extraite du *Les armes secrètes*, trad. Laure Guille-Bataillon, París, Gallimard (Collection Folio).
- 1963/1991. *Rayuela*, edición crítica, Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coords.), Madrid, Archivos CSIC (Colección Archivos).
- 1963/1994. *Rayuela*, México, Alfaguara.
1966. *Hopscotch*, trad. de Gregory Rabassa, New York, Pantheon Books.
1966. *Marelle*, trad. de Laure Guille-Bataillon y Françoise Rosset, París, Gallimard (Collection L'Imaginaire).
1968. *Fin d'un jeu*, trad. Laure Guille-Bataillon y Françoise Rosset, París, Gallimard (Collection L'Imaginaire).
1968. *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI.
- 1968/1993. *62/ Modelo para armar*, México, Alfaguara (Alfaguara Hispánica).
- 1969/2006. *Último round*, 2 tomos, México, Siglo XXI.
1970. *Tous les feux le feu*, trad. Laure Guille-Bataillon, París, Gallimard (Collection L'Imaginaire).
1972. *Los premios*, Barcelona, Círculo de Lectores.
1973. *Libro de Manuel*, Barcelona, Bruguera (Bruguera Libro Amigo).
- 1975/2007. *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable*, ed. facsimilar de la de, México, Fundación editorial el perro y la rana.
1976. *Octaèdre*, trad. Laure Guille-Bataillon, París, Gallimard (Collection L'Imaginaire).
1978. *Territorios*, México, Siglo XXI.
1984. Julio Cortázar y Carol Dunlop. *Los astronautas de la cosmopista. Un viaje atemporal París-Marsella*, México/Caracas/Buenos Aires/Barcelona, Nueva Imagen/Muchnik Editores.
1984. *Salvo el crepúsculo*, México/Caracas/Buenos Aires, Nueva Imagen.
1990. *Cartas a una pelirroja*, ed. de Evelyn Picon Garfield, Madrid, Orígenes.
1992. *Cartas desconocidas de Julio Cortázar*, recop. Mignón Domínguez, Buenos Aires, Sudamericana.
1994. *Cuentos completos*, 2 tomos, México, Alfaguara.
1994. *Obra crítica 2*, ed. y prolog. Jaime Alazraki, Madrid, Alfaguara (Col. UNESCO de obras representativas. Serie Iberoamericana).
1994. *Obra crítica 3*, ed. y prolog. Saúl Sosnowski, Madrid, Alfaguara (Col. UNESCO de obras representativas. Serie Iberoamericana).
2004. *Cronopes et Fameux*, trad. de Laure Guille-Bataillon, París, Gallimard (Collection Folio).
2009. Julio Cortázar, Carol Dunlop y Silvia Monrós-Stojaković. *Correspondencia*, Barcelona, Alpha Decay (Alfanhuí).

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ALAZRAKI, Jaime. 1983. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. II ESTUDIOS Y ENSAYOS, 324).
- . 1991. "Rayuela: Estructura", en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC (Colección Archivos), pp. 629-638.
- . 1994. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona, Anthropos (Literatura y Teoría literaria, 47).
- . 2003. "Puentes hacia la otredad", en Julio Cortázar, *Obras completas I. Cuentos*, Saúl Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 39-66.
- ALEGRÍA, Fernando. 1991. "Rayuela o el orden del caos", en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC (Colección Archivos), pp. 720-728.
- ARRIGUCCI, Davi Jr. 2002. *El Alacrán atrapado. Poética de la destrucción en Julio Cortázar*. Trad. Romeo Tello G., México, UNAM-FCE (Biblioteca Cortázar).
- BAJTIN, Mijail Mijailovich. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, FCE (Breviarios 417).
- BARRENECHEA, Ana María. 1991. "Génesis y circunstancia", en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC (Colección Archivos), pp. 551-570.
- . 1991. "Rayuela, una búsqueda a partir de cero", en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC (Colección Archivos), 677-680.
- BARRIOS, Alfredo. 2008. "La baraja cortazariana. Los cuentos de Julio Cortázar" en *Prensa Fondo*, octubre, México, FCE .
- BLANCO Arnejo, María Dolores. 1992. *La novela lúdico experimental de Julio Cortázar*, Tesis doctoral de Filosofía, Colorado, University of Colorado at Boulder.
- BOLDY, Steven. 1996. "Julio Cortázar: el gran cosmoargentino", en *Visiones costazarianas. Historia, política y literatura hacia el fin del milenio*, México, Nuevo Siglo-Aguilar (Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar).
- BOLDY, Steven. 2004. "Cortázar antes y después", en Julio Cortázar, Saúl Yurkievich (ed.), *Obras completas II. Teatro. Novelas I*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores. pp. 9-39.
- BORINSKY, Alicia. 1991. "Rayuela: Avenidas de la recepción", en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC (Colección Archivos), pp. 651-659.
- CAMPOS, Haroldo. 1991. "Liminar: para llegar a Julio Cortázar", en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC (Colección Archivos), pp. XV-XXII.
- CAMPRA, Rosalba. 2005. "La poesía de Julio Cortázar entre reticencia e insistencia", en Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Saúl Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores. pp. 9-34.
- CAPPELLETTI, Ángel J. 1991, "Introducción", en Aristóteles, *Poética*, trad., introd. del griego, y notas de Cappelletti, Ángel J., Caracas, edit. Monte Ávila latinoamericana (Col. Pensamiento filosófico)
- CASTRO-Klarén, Sara. 1980. "Julio Cortázar, Lector. Conversación con Julio Cortázar", en *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, ns. 364-366, octubre-noviembre, pp. 11-36.
- . 1991. "Rayuela: Los contextos", en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC (Colección Archivos), pp. 639-649.
- CIPLJAUSKAITÉ, Biruté. 1998. "La reconstrucción del yo y la historia de los epistolarios", en *Montevdo*, 3ª época – núm. 3, pp 61-72.
- COUSTÉ, Alberto. 2001. *El lector de... Julio Cortázar*, Barcelona, Océano Grupo Editorial.
- DI GERÓNIMO, Miriam. 2004. *Narrar por Knock-out. La poética del cuento de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Simurg (Cuadernos de ensayo).

- DUCROT O. y Jean-Marie Schaeffer. 1998. *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Arrecife Producciones.
- DURÁN, Manuel. 1972. "Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas" en *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, ed. Helmy F. Giacoman, Madrid, Anaya (Las Américas).
- DURAND, Manuel. 1969. "Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas" en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. 1969. Ed. Noé Jitrik, Buenos Aires, Carlos Pérez.
- EZQUERRO, Milagros. 1991. "Rayuela: Estudio temático", en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC, (Colección Archivos), pp. 615-628.
- FILER, Malva E. 1972. "La búsqueda de autenticidad" en *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, ed. Helmy F. Giacoman, Madrid, Anaya (Las Américas).
- FRANCO Bagnouls, Lourdes. 2003. "Prólogo", en Jaime Torres Bodet, *Sedienta soledad. Treinta y seis cartas a Bernardo Ortiz de Montellano*, México, UNAM.
- FRUGONI, de Fritzsche, Teresita. 1994. "El lirismo de Julio Cortázar" en *Estudio críticos*, Buenos Aires, Ediciones Academia Sur (actas de jornadas de homenaje a Julio Cortázar), pp. 121-129.
- FUENTES, Carlos. 1991. "Rayuela, la novela como caja de Pandora", en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC (Colección Archivos), pp. 703-706
- *La región más transparente*, México, FCE (Colección conmemorativa 70 aniversario).
- GARCÍA Flores, Margarita. 1991. "Siete respuestas de Julio Cortázar", en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC (Colección Archivos), pp.706-710.
- GERANIO, Gustavo. 1994. "62 Modelo para armar: la tradición de la ruptura" en *Estudio críticos*, Buenos Aires, Ediciones Academia Sur, (actas de jornadas de homenaje a Julio Cortázar), pp. 130-136.
- GIMÉNEZ Olavarriga, Teresa. 2008. "Los Premios y la búsqueda de la simultaneidad", Ponencia inédita presentada el 16/10/2008 en el VIII Coloquio Literario de la Feria Internacional del Libro de Monterrey dedicado a Julio Cortázar.
- GOLOBOFF, Mario. 1998. *Julio Cortázar. La biografía*, Buenos Aires, Seix Barral.
- GONZÁLEZ Bermejo, Ernesto. 1978. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Edhasa.
- GUILLÉN, Claudio. 1997. "El pacto epistolar: las cartas como ficciones", en *Revista de occidente*, rev. mensual de la Universidad de La Rioja No. 197, Madrid, , pp. 76-98.
- HARSS, Luis. 1991. "Cortázar o la <<cachetada metafísica>>", en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC (Colección Archivos), pp. 680-702. *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. 1969. *Et. al.*, Ed. Noé Jitrik, Buenos Aires, Carlos Pérez.
- MONTALDO, Graciela. 1991. "Contextos de producción", en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC (Colección Archivos), pp. 583-596.
- 1991. "Destinos y recepción", en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC (Colección Archivos), pp.597- 612.
- MONBALLIEU, Aagje. 2011. "Más que un *amateur* esclarecido. La afición de Julio Cortázar por la filosofía de Heráclito" en *Neophilologus*.
- En prensa. "La vocación helenística de Julio Cortázar. Sus lecturas y su formación clásica en el Mariano Acosta (1929-1936)", en *Bulletin Hispanique* 114 (aceptado para su publicación en 2012).
- MUCHNIK, Mario. 2007. "¿Por qué se fue Julio Cortázar de la Argentina?" en *Volver a Cortázar*. Ed. Vázquez Recio, Nieves. Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, Servicio de publicaciones.
- ORTEGA, Julio. 1991. "Nota sobre el texto", en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC, (Colección Archivos), pp. XXVII-XXXV.

- , 2004. "La apertura novelesca: tres tentativas de liberación", Julio Cortázar, *Obras completas III. Novelas II*, Saúl Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores. pp. 9-29.
- PAGÉS, Larraya Antonio. 1972. "Perspectivas de <<Axolotl>>" en *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, ed. Helmy F. Giacomán, Madrid, Anaya, (Las Américas).
- PAREDES, Alberto. 2005. *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*, México, UNAM, (Biblioteca Cortázar).
- PERCIVAL, Anthony. 1993. "El lector de *Rayuela*", en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Rall Dietrich, México, UNAM, (Colección Pensamiento Social) pp. 381-398.
- PICON Garfield, Evelyn. 1991. "Cortázar por Cortázar", en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC, (Colección Archivos), pp.778-793.
- PREGO, Omar. 1985. *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik.
- SALAZAR, Beatrice. 1986. "Palabras que juegan, juego con palabras" en *Lo lúdico y lo fantástico Vol. I*. Madrid, Centre de Recherches Latino-Américaines/Editorial Fundamentos (Col. "Espiral Hispano-Americana", n° 5),
- SCHOLZ, Lászlo. 1977. *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Castañeda, (Col. Estudios estéticos y literarios).
- SOLER Serrano, Joaquín. 1986. *Escritores a fondo*. Barcelona, Planeta.
- SOMMER, Doris. 2005. "El mono a-gramático: en sus tiempos suspendidos", en *Abrazos y rechazos. Cómo leer en clave menor*, México, FCE (Tierra firme) pp. 289-315.
- SOSNOWSKI, Saúl. 2006. "Cortázar crítico: la razón del deseo", en Julio Cortázar, *Obras completas VI. Obra crítica*, Saúl Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores. pp. 9-37.
- Teoría Literaria*. 2002. Coords. E introd., Marc Angenot, et. al., Trad. Isabel Vericat Núñez, México, Siglo XXI.
- TIRRE, Nestor. 1969. "El perseguidor perseguido" en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos. Et. al.*, Ed. Noé Jitrik, Buenos Aires, Carlos Pérez.
- TODOROV, Tzvetan. 2004. *Poética estructuralista*, trad. Ricardo Pochtar, Madrid, Editorial Lozada, (Ensayo).
- VARGAS Llosa, Mario. 1996. "La trompeta de Deyá" en *Cuentos completos I*, Madrid, Alfaguara, 13-23.
- VIOLI, Patrizia. 1987. "La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar", Trad. Consuelo Vázquez de Parga, en *Revista de occidente*, rev. mensual de la Universidad de La Rioja, Madrid, No. 68, pp. 87-99.
- Visiones cortazarianas. Historia, política y literatura hacia el fin del milenio*, 1996. México, Aguilar.
- YURKIEVICH, Saúl. 1991. "Para un mejor conocimiento de *Rayuela*", en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC, (Colección Archivos), pp. XXIII-XXV.
- , 1997. "Cortázar" en *Suma Crítica*, México, FCE (Tierra firme), pp. 356-341.
- , 2003. "Julio Cortázar, sus bregas, sus logros, sus quimeras", en Julio Cortázar, *Obras completas I. Cuentos*, Saúl Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 9-37.
- , 2003. "Nota a la edición", en Julio Cortázar, *Obras completas I. Cuentos*, Saúl Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- , 2004. "Nota a la edición", en Julio Cortázar, *Obras completas II. Teatro. Novelas I*, Saúl Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 41-45.
- , 2004. "Nota a la edición", en Julio Cortázar, *Obras completas III. Novelas II*, Saúl Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 31-40.

- ZAVALA, Lauro. 1995. *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México, UNAM (Serie El Estudio).
- . 2006. "Continuaciones para "Continuidad de los parques" de Julio Cortázar", en *La minificción bajo el microscopio*. México, UNAM (Serie el estudio), pp. 193-203.

AUDIOVISUALES

- LIZALDE, Eduardo. 1975. *Julio Cortázar en México*, México, Canal 22.
- SOLER Serrano, Joaquín. 1977. *Julio Cortázar-A fondo*. Madrid, EDITRAMA (A Fondo de RTVE).
- BAUER, Tristán (Dir.). 1994. *Cortázar*, Buenos Aires.

ÍNDICE DE OBRAS

62/Modelo para armar: 8, 18, 23, 25, 33, 35, 37, 44, 45, 46, 47n, 51, 63, 72, 74, 80, 101, 107, 116-126, 144, 157, 158, 164, 166.

A

Adiós, Robinson: 148.
Alguien que anda por ahí: 144n.
“Alguien que anda por ahí”: 56.
“Algunos aspectos del cuento”: 102, 155.
“Apocalipsis de Solentiname”: 56, 156.
“Apóstrofe”: 28n.
“Axolotl”: 57n.

B

Bestiaire: 128.
Bestiario: 8, 20, 32, 33, 35, 37, 40, 41, 46, 52, 53-56, 152, 157.
“Bestiario”: 152.
“Botella al mar”: 142.
“Breve curso de oceanografía”: 70.
“Bruja”: 35, 37.
Buenos aires, Buenos aires: 23, 33, 140-141.

C

“Carta a una señorita en París”: 25, 54.
“Carta a mano”: 25-26.
“Cartas de mamá”: 25, 64, 152.
Cartas a Félix Grande: 3.
Cartas a los Jonquières: 3.
Cartas a una pelirroja: 3.
Cartas de Nicolás Cócara: 3.
Cartas desconocidas de Julio Cortázar: 3.
Cartas: 4, 19-25, 27, 34, 147, 161.
“Casa tomada”: 54, 55, 152.
“Che”: 139-140.
“Circe”: 54, 152, 158.
“Continuidad de los parques”: 110.

D

De este lado: 31-34.
“Del cuento breve y sus alrededores”: 42, 64.
Deshoras: 144n.
“Diario para un cuento”: 150-151.
“Distante espejo”: 35.
Divertimento: 8, 33, 44-46, 52, 72, 149.

E

El diario de Andrés Fava: 49, 101.

El examen: 8, 33, 35, 44, 46-49, 52, 71, 72, 72n, 146, 157.

“El hijo del vampiro”: 35.
“El Móvil”: 57n.
“El otro cielo”: 34, 112-113, 154, 156.
“El perseguidor”: 42, 43, 61, 64, 65-67, 83n, 152, 154, 165, 166.
“El río”: 84.

F

Fantomas vs. los vampiros multinacionales: 90, 140, 147.
Fin d'un jeu: 111.
Final del juego: 21, 56-63, 108-111, 130.
“Final del juego”: 57n, 158.

H

Historias de cronopios y de famas: 18, 21, 35, 52, 58, 67-71, 82, 107, 117, 131, 132, 142, 152, 157, 164.
Hoopscotch: 133n, 134n.

I

Imagen de John Keats: 8, 30, 49-52, 70, 136, 143, 164.
“Instrucciones para John Howell”: 112, 118, 163.

J

“Java”: 149.

L

“La Autopista del sur”: 115, 118-119.
“La banda”: 57n.
“La isla a medio día”: 63, 114, 119.
“La noche boca arriba”: 57n, 58-63, 153, 156, 163.
“La noche del mantequilla”: 56.
“La nuit face au ciel”: 62.
La otra orilla: 7, 34-38, 41, 48.
“La puerta condenada”: 57n, 63.
“La salud de los enfermos”: 25, 115.
“La señorita Cora”: 74, 113-114, 118, 153.
La vuelta al día en ochenta mundos: 23, 25, 33, 42, 51, 124n, 136-140, 142, 143, 146, 158.
Las armas secretas: 21, 56, 63-66, 82.
“Las babas del diablo”: 64, 74, 153, 165.

“Las caras de la medalla”: 34.

“Las manos que crecen”: 35.

“Las ménades”: 57n, 154, 158.

“Las puertas del cielo”: 158.

“Lejana”: 54, 63, 152, 156.

Les armes secrètes: 75, 76.

Libro de Manuel: 9, 25, 33, 46, 47, 71, 74,

80, 107, 143, 144-147, 149, 163, 167.

Los aeronautas de la cosmopista: 107.

“Los buenos servicios”: 65.

“Los limpiadores de estrellas”: 70.

Los premios: 21, 33, 44, 46, 63, 71-74, 76,

77, 79, 82, 108, 130, 131.

Los reyes: 20, 28, 40-43, 148.

“Los venenos”: 57n.

M

“Manuscrito hallado en un bolsillo”: 63, 158.

N

“No se culpe a nadie”: 107.

O

Octaedro: 34.

“Ómnibus”: 54, 152.

P

“Para llegar a *Paradiso*”: 155.

“Policrítica en la hora de los chacales”: 23,
143-144.

Presencia: 7, 20, 28-34, 41, 48.

“Prolegómenos de la Astronomía”: 35, 164.

Prosa del observatorio: 143.

Q

Queremos tanto a Glenda: 144n,

“/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”:
143.

R

Rayuela: 4, 8, 18, 19, 21, 22, 25, 33, 34, 37,

38, 43, 45, 47, 51, 56, 58, 63, 68, 73, 74,

79, 80-108, 109, 117, 119, 120, 121, 122,

123, 124, 129, 131, 144, 146, 152, 153,

155, 159, 160, 164, 165, 166.

“Relaciones sospechosas”: 35, 158.

“Reunión”: 114-115.

“Reunión con un círculo rojo”: 35.

S

Salvo el crepúsculo: 33, 107, 140, 151, 159.

“Segunda vez”: 56.

“Sobremesa”: 25.

T

Todos los fuegos el fuego: 23, 56, 111-115,
118.

Territorios: 33, 52, 107, 140, 148, 166.

“Torito”: 43, 57n, 111, 153.

U

Último round: 33, 51, 62, 108, 142-143, 146.

“Una flor amarilla”: 63, 109-110.

“Uno de tantos días en Saignon”: 150.

Un tal Lucas: 96, 107, 142, 151.

V

“Vientos alisios”: 148.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Alazraki, Jaime: 54, 101, 101n.
Alfaguara (Editorial): 4, 5, 9, 18, 27.
Américas (Editorial): 61.
Anales de Buenos Aires: 40.
Andreu, Jean L.: 37, 80, 215.
Antín, Manuel : 21, 44.
Aquino, Tomás De: 131.
Arias, Mercedes: 19, 20, 29, 30, 31, 34.
Arón, Edith: 129, 131, 132.
Arrufat, Antón: 21, 23, 57, 64, 67, 72.
Artaud, Antonin: 33, 105.
Aulo Gelio: 94.

B

Bada, Ricardo: 148.
Barnabé, Jean: 21, 60, 66, 71, 73n, 76, 77, 79n, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 99, 103, 106, 117, 119, 128, 129, 130.
Barrechenea, Ana María: 21, 57, 64, 66, 74n, 75, 82, 83, 100, 101, 101n, 102, 105, 106, 108.
Bartok, Bela: 49.
Bataillon, Laure: 21, 60n, 75, 110, 111, 130, 134, 143, 146, 147, 153.
Baudelaire, Charles: 20, 30.
Bayón, Damián: 21, 54, 67.
Bernárdez, Aurora: 3, 4, 20, 24, 25, 43n, 63, 79n, 80, 97, 121, 123, 125, 136.
Blackburn Paul: 21, 22, 61, 68, 75, 90, 102, 125, 129, 130, 131, 142.
Blackburn Sara: 22.
Borges, Jorge Luis: 20, 31, 40, 126, 152.
Bosquet, Alain: 75.

C

Caillois, Roger: 59, 128, 129.
Calveyra, Arnoldo: 52.
Cámara Argentina del Libro: 20.
Camus, Albert: 88.
Casa de las Américas: 22, 23, 139.
Castagnino, Eduardo A.: 19, 21, 29n, 34, 35, 36, 47, 127.
Castro, Fidel: 22, 114, 144.
Cebrián, Juan Luis: 24.
Chesterton, Gilbert K.: 128.
Cócaro, Nicolás: 3.
Cousinié, Hélène: 96.

D

D'Amico, Alicia: 23, 140, 141.
Dafoe, Daniel: 128.
Dávila, Amparo: 79, 123.
De Sola, Graciela: 21-22, 23, 33, 49, 54, 67, 74n, 78, 86, 101, 101n, 102, 103, 104, 106, 107, 155, 122, 123, 139, 142.
Descotte de Cortázar: 40, 43.
Diez Canedo, Joaquín: 21.
Domínguez, Mignón: 3.
Dos Pasos, John: 29n.
Dunlop, Carol: 24, 25, 136, 149.
Duprat, Lucienne: 19, 20.
Duprat, Marcelle: 10, 19, 32, 32n, 74.

E

Einaudi (Editorial): 111.
El País: 24.
El último tango en París: 143.
Eliot Thomas S.: 45.
Ellington, Duke: 94.

F

Facio, Sara: 23, 140, 141.
Faulkner, William: 29n.
Fernández Retamar, Roberto: 23, 98, 99, 139.
Fernández, Adelaida: 23.
Flaubert, Gustave: 94.
Fondo de Cultura Económica (Editorial): 137.
Freud, Sigmund: 54.
Fuentes, Carlos: 49, 98.

G

Gagliardi, Luis: 19, 20, 29, 30, 31, 32, 34, 55, 62, 80.
Gallimard, Claude: 62.
Gallimard, (Editorial): 59, 60, 62, 75.
Ganz, Fedor: 132.
García Canclini, Néstor: 43, 101, 101n.
Gide, André: 108, 128.
Giotto di Bondone: 128.
Góngora y Argote, Luis De: 20.
Grande, Félix: 3.
Guevara, Ernesto "Che": 114.
Guillén, Claudio: 11.
Guthman, Fredi: 20, 21, 46, 49, 51, 53, 55, 58, 82n, 128.

H

Heker, Liliana: 25, 134, 146, 147.
Heráclito: 106.
Hernández, Felisberto: 26.
Huxley, Aldous: 98.

J

Julio Denis: 20, 31, 34, 40, 81, 151.

K

Karvelis, Ugné: 21, 125, 136.
Keats, John: 50, 51, 161.
Kerrigan, Elaine: 130.

L

La ciudad y los perros: 98.
La región más transparente: 98.
Lavín Cerda, Hernán: 214.
Le Monde: 75.
Leiseca, Marcia: 23.
Lenguisano, Irineo: 45.
Leoplán (Revista): 29, 127.
Lezama Lima, José: 21, 23, 138.
Life en Español: 24.
Los presentes, (Editorial): 57.
Luchterhand (Editorial): 131, 132, 133.
Lugones, Leopoldo: 42.

M

Mallarmé, Stéphane: 20, 30, 45.
Marcha (Revista): 76.
Marlowe, Kit: 112.
Martín Fierro (Revista): 31.
Martínez, Tomás Eloy: 22, 119.
Minotauro, Editorial: 67.
Molinari, Ricardo: 29.
Monrós-Stojakovic, Silvia: 3.
Moravia, Antonio: 98.
Muchnik, Mario: 149.

N

Neruda, Pablo: 20.
NOVA, (Editorial): 53.

O

Orfila Reynal, Arnoldo: 137.

P

Padilla, Heberto: 22, 143.
Paz, Octavio: 21, 28, 97.
Perón, Eva: 49.

Piñera, Virgilio: 23.

Poe, Edgar Allan: 21, 58, 63, 128.

Porrúa, Francisco: 17, 19, 21, 22, 23, 24, 46,
56, 57, 63, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72n, 75,
76, 79, 80, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93,
95, 96, 97, 98, 99, 100, 108, 109, 111,
112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 122,
123, 125, 128, 130, 131, 132, 133, 134,
136, 137, 138, 139, 140, 150, 160.

Prescott, Orville: 76.

R

Rabassa, Gregory: 22, 108, 130, 133, 134.
Rama, Ángel: 76, 145.
Rodde, Michel: 110.

S

Santamaría, Haidée: 23, 25.
Sarrebriik (Radio): 68.
Sartre, Jean Paul : 88.
Sergi, Sergio: 20, 38, 40, 41, 53, 128.
Silva, Julio: 22, 138, 142, 143, 148.
Speratti Piñero, Emma: 66, 73, 77.
Sudamericana (Editorial): 17, 46, 53, 57, 91,
92, 108, 131.

T

The New York Times: 76.
Thiercelin, Jean: 23.
Tirri, Nestor: 101n.

U

UNESCO: 63, 121, 128.
Universidad Autónoma de Guadalajara: 4.
Universidad de Cuyo: 127.
Universidad de Puerto Rico: 21, 58.

V

Vargas Llosa, Mario: 21, 24, 24, 98.
Verlaine, Paul: 30.
Viñas, David: 25, 48, 138.

W

Walker, Kathleen: 21, 61, 61n.

Y

Yourcenar, Marguerite: 128.
Yurkievich, Saúl: 4, 123-124