

# La figura de la búsqueda

(En torno a la escritura  
de Julio Cortázar)

In memoriam

MAURICIO OSTRIA GONZALEZ

Todo sería como una inquietud, un desasosiego, un desarraigó continuo, un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada, y esos fantoches se destrozarian o se amarían o se reconocerían sin sospechar demasiado que la vida trata de cambiar la clave en y a través y por ellos, que una tentativa apenas concebible nace en el hombre como en otro tiempo fueron naciendo la clave-razón, la clave-sentimiento, la clave pragmatismo. Que a cada sucesiva derrota hay un acercamiento a la mutación final, y que el hombre no es sino que busca ser, proyecta ser, manoteando entre palabras y conducta y alegría salpicada de sangre y otras retóricas como ésta.

(*Rayuela*)

## 1. LA NOVELA Y EL ESPIRITU CONTEMPORANEO

Pero ahora pasa que el hombre-niño no es un caballero sino un cronopio que no entiende bien el sistema de líneas de fuga gracias a las cuales se crea una perspectiva satisfactoria de esa circunstancia, o bien, como sucede en los *collages* mal resueltos, se siente en una escala diferente con respecto a la de la circunstancia, una hormiga que no cabe en un palacio o un número cuatro en el que no caben más que tres o cinco unidades.

(*La vuelta al día en ochenta mundos*)

El trabajo del novelista contemporáneo —del escritor en general— se caracteriza por ser una indagación, una búsqueda que se propone revelar una realidad otra por medio de su escritura. “Puede decirse que el esfuerzo del espíritu contemporáneo consiste en pasar del orden naturalmente percibido, concebido e imaginado, a los fundamentos invisibles, inconcebibles, inimaginables de este orden...”<sup>1</sup>. Esta especie de investigación —que otorga a la literatura una cierta índole filosófica— implica concretar en el texto aperturas, posibilidades de lo humano que de alguna manera ahonden en el lector el conocimiento de sí y de su relación con el mundo: que caiga en la cuenta de los fundamentos invisibles, de las relaciones inimaginables, que sienta la necesidad de redefinir su situación existencial. En este sentido, la literatura contemporánea postula la defectividad, el inacabamiento, la imperfección de la realidad —interior y exterior— vivida como ‘normal’ y propone, consecuentemente, caminos, niveles, estratos, relaciones, perspectivas que conciban o imaginen mejores y más completas aprehensiones de lo humano como fenómeno (conciencia de mundo entre conciencias de mundo). Estas ‘aperturas’ podrán implicar visiones pesimistas o esperanzadas, podrán encarnar un proyecto social histórico o ensimismarse en la angustiosa soledad, el sentimiento del absurdo o el vacío contemporáneos, pero, en general, coinciden en reconocer limitaciones, inseguridades, escisiones; en rechazar la autocoplacencia y el engaño de las seguridades cómodas o la actitud pasiva, y en intentar recomponer la unidad hombre-mundo sobre nuevas bases y nuevos supuestos. Búsqueda crítica que intenta alcanzar el hombre total a partir del hombre enajenado.

Las alusiones de Morelli a la inversión de los signos, a un mundo visto con otras y desde otras dimensiones, como preparación inevitable a una visión más pura (...) los exasperaba al tenderles la percha de una casi esperanza, de una justificación, pero negándoles a la vez la seguridad total, manteniéndolos en una ambigüedad insoportable.

(*Rayuela*)

Para sugerir esas posibilidades inéditas de lo humano, para revelar esa realidad desconocida y mostrar las evidencias de las profundidades, el novelista, el escritor, el artista en general, rechaza la reproducción mecánica, ingenua, inocente de la percepción cotidiana; se esfuerza por romper los

<sup>1</sup>Gaëtan Picon, *Panorama de las ideas contemporáneas*, 2<sup>a</sup> ed., Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965, p. 33.

estereotipos tanto de percepción como de expresión; critica la realidad y las formas de decirla. El reconocerse alienado implica aceptar la inutilidad de las claves conocidas, así como la necesidad de descubrir otras inéditas. O bien, descifrar la realidad en sus dimensiones profundas, insólitas, excepcionales exige un instrumental capaz de sugerir y figurar tales modalidades de lo real. A realidad insólita, forma inédita, parece ser la fórmula del arte contemporáneo. De allí la paradoja del antirrealismo para obtener lo 'real verdadero', lo real profundo, lo suprarreal. Esta es "la intensificada hambre de realidad que caracteriza a la época presente"<sup>2</sup>. Sólo mediante un continuo trabajo de invención podrá el artista contemporáneo sobrepasar la 'gran costumbre' e inquietar al interlocutor (lector, contemplador, auditor) respecto de lo consabido. La novela contemporánea perturba porque explora y descubre. Pero su exploración jamás termina y sus descubrimientos se prolongan en más y más interrogantes, en nuevas posibilidades jamás satisfechas, nunca cumplidas en el texto, si no es como 'figuras' intersticiales que se abren al acto de lectura como dador de sentidos plurales. Y es que —quizá esto es lo fundamental— el novelista ya no posee la clave del mundo, ni la clave del hombre; la aprehensión de la realidad aparece ahora como defectiva y sospechosa. El novelista ya no dispone de una interpretación cabal de la realidad y, entonces, su trabajo se torna búsqueda que no siempre vislumbra su meta, ensayo de camino que se abre a lo desconocido. Asistimos, en la lectura, al proceso de esa búsqueda, al hacerse del experimento, de allí la frecuencia de textos 'abiertos', sinuosos, laberínticos, textos que sugieren múltiples vías, encrucijadas, versiones plurales (a veces opuestas y hasta contradictorias); textos que se autocuestionan y que contienen su propia crítica, su metalenguaje, en un proceso-proyecto siempre inacabado, disponible siempre al recomienzo, a la rectificación, a la aproximación parcial. Es decir, la búsqueda del novelista coincide exactamente con el acto de escribir: escribir es buscar y a la inversa. Si hay descubrimiento es el lector quien ha de precisarlo, colándose, por decirlo así, a través de los intersticios textuales. A fin de descifrar este universo enigma, a fin de armar esta máquina cósmica, rebelde a la mirada única y al abrazo totalizador simplista, en el que el hombre no encuentra su sitio, la novela, el texto, debe hacerse, a su vez, símbolo y cifra, modelo y llave. Debe abandonar el punto de vista del narrador privilegiado y las convenciones de la novela clásica y hacerse antinovela, novela-ensayo, novela-poema, novela-docu-

<sup>2</sup> Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1972, t. III, p. 310.

mento, novela y metanovela, novela y contranovela, simultáneamente. Búsqueda desesperada de unidad, de visión total —tan profundamente amenazada—, la novela, el arte contemporáneo, intenta la combinación de los más remotos extremos, la resolución y mezcla de las más flagrantes contradicciones; de allí que —como escribe Hauser— “todas las formas de yuxtaposición y simultaneidad en que son comprimidas las cosas no simultáneas e incompatibles son sólo la expresión de un deseo de poner unidad y coherencia (...) en el mundo atomizado en que vivimos. El arte está poseído por una verdadera manía de totalidad. Parece posible poner cada cosa en relación con las demás; todo parece incluir dentro de sí la ley del conjunto”<sup>3</sup>.

## 2. LA CONTEMPORANEIDAD HISPANOAMERICANA EN SU NOVELA

(El relato) se desenvuelve en una serie de planos que van de la llana y casi hogareña evocación biográfica a la invención de situaciones extremas en el campo de lo erótico, lo mágico y lo imaginario. Imposible resumir la multiplicidad de episodios encadenados o libres, las secuencias acumulativas o irradiantes, la infatigable fantasía de un hombre para quien el régimen de la imagen es una fabulosa cetrería en la que el halconero, el halcón y la presa triangulan una primera serie de reacciones capaces de multiplicarse hasta cuajar en un gigantesco cristal que contiene un mundo, “la ciudad tibetana” de la maravilla total. ... quisiera que se sienta la sangre viva que corre por *Paradiso*, una presencia humana que refleja lo cubano y lo americano con un reflejo que es casi siempre una hipóstasis, ardua proposición de potenciarse en alto y en ancho, en arriba y abajo, en mito y en fábula, y que a la vez llanamente abre la puerta de los juegos y las historias de sobremesa, la nostalgia de los amores extenuantes y las salas de ópera vacías y el malecón de La Habana en un amanecer de interminable caminata.

(*La vuelta al día en ochenta mundos*)

El fenómeno de la contemporaneidad artística ha asumido en Latinoamérica rasgos propios y originales. Nuestros escritores han conseguido expresar, sin renunciar a la circunstancia hispanoamericana, las preocupaciones generales del hombre y el artista de nuestro tiempo, presentando sus particulari-

<sup>3</sup>*Ibidem.*, p. 286.

dades contextuales y situacionales en conexión de sentido con la totalidad del movimiento histórico<sup>4</sup>.

Nuestra literatura —narrativa, lírica— “ha logrado una madurez estilística, una riqueza de invención que le permiten abarcar temáticamente los más vastos horizontes sin dejar por ello de ser profundamente latinoamericana”<sup>5</sup>. El esfuerzo de búsqueda —“especie de exploración total y fabulosa de nuestra realidad”<sup>6</sup>— se expresa en discordancias, polimorfismo e intensa apertura intertextual, así como en buceos antropológicos, históricos, filológicos, lingüísticos que posibiliten un diálogo con la cultura verdadera. El esfuerzo se concentra, por una parte, en la producción de una imagen plurivalente de lo real, capaz de evocar la realidad compleja, problemática, confusa, ambigua y contradictoria, tal como aparece a la conciencia del hombre contemporáneo, y, por otra, a reestablecer el diálogo entre los distintos elementos componentes de nuestra cultura mestiza, mediante estructuras lingüísticas y semiológicas capaces de sugerir la reconciliación de los mundos escindidos. Así, pues, el deseo de unidad, de recuperación del hombre total (hombre y naturaleza en relación de eficacia creadora), pasa —en nuestra literatura— por la conciencia de escisión histórica y por la necesidad de encontrar nuestra identidad cultural<sup>7</sup>. Todas nuestras grandes novelas, así como nuestras más genuinas creaciones líricas, revelan o figuran esa escisión: conciencia de pertenencia a dos mundos disjuntos que no acaban de integrarse, y, de igual forma, anhelan el encuentro, la conciliación del hombre latinoamericano consigo mismo (“búsqueda de una escritura que nos exprese mejor, de una temática que nos confronte con lo más hondo de nuestra conciencia y aun de nuestro inconsciente”<sup>8</sup>), con los heterogéneos universos culturales que lo sitúan en una posición excéntrica (“asimilación de lo extranjero a los jugos y a la voz de su tierra”, visión en la que “sus valores originales se insertan en una trama infinitamente más amplia y más rica y por eso mismo (...) se recobran en lo que puedan tener de

<sup>4</sup>Cf. Fernando Morán, *Novela y semidesarrollo. Una interpretación de la novela hispanoamericana y española*, Madrid, Taurus, 1971, especialmente pp. 253 y ss.

<sup>5</sup>Julio Cortázar, “La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea”, en *Julio Cortázar en Barnard*, *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 10-11 (otoño 1979, primavera 1980), p. 13.

<sup>6</sup>*Ibidem*.

<sup>7</sup>Cf. Mauricio Ostriá González, “Dualismo estructural y unidad textual en la narrativa de José María Arguedas”, *Estudios Filológicos*, 15 (1980), pp. 81-104.

<sup>8</sup>Julio Cortázar, “La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea”, ed. cit., p. 16.

más hondo y de más valedero<sup>9</sup>), en fin, con la realidad concreta sociohistórica ("la literatura que merece ese nombre en nuestros países no sólo es un producto estético o lúdico sino una responsabilidad"<sup>10</sup>. Todos estos aspectos se sintetizan muy bien en el juicio certero de Octavio Paz acerca de la poesía de Vallejo: "El lenguaje de *Trilce* no podía ser sino de un peruano, pero de un peruano que fuese asimismo un poeta que viese en cada peruano al hombre y en cada hombre al testigo y a la víctima"<sup>11</sup>.

El sentimiento de alienación, una nostalgia, "un sentimiento de carencia... un no estar verdaderamente en el mundo de mi tiempo"<sup>12</sup>, se suele manifestar a través de sistemas de oposiciones que organizan —con mayor o menor relevancia— las estructuras profundas, las tramas semánticas de nuestra literatura: cultura nativa/cultura adoptiva, cultura dominada/cultura dominante, cultura extranjera/cultura aborigen, cultura central/cultura marginal, cultura autónoma/cultura dependiente.

Si el tiempo moderno es el de la escisión, es también el de la crítica. Así se observa ya en nuestra vanguardia poética, en la que se acentúa el cuestionamiento al lenguaje y a la percepción consabida de la realidad (Huidobro y Vallejo son ejemplares al respecto). También nuestra narrativa contemporánea —tanto en la línea del realismo fantástico borgiano, como en la tendencia magicrealista de Asturias y Carpentier— realiza la demolición del lenguaje prestigiado y de aceptación general para provocar su crisis y con ella la de la propia realidad sustentada en aquél. Como lo señala Carlos Fuentes, "el sentido final de la prosa de Borges (...) es atestiguar primero, que Latinoamérica carece de lenguaje y, por ende, que debe cuestionarlo. Para hacerlo, Borges confunde todos los géneros, rescata todas las tradiciones, mata todos los malos hábitos, crea un orden nuevo de exigencia y rigor sobre el cual pueden levantarse la ironía, el humor, el juego, sí, pero también una profunda revolución que equipara la libertad con la imaginación y con ambas constituye un nuevo lenguaje latinoamericano que, por puro contraste, revela la mentira, la sumisión y la falsedad de

<sup>9</sup>Julio Cortázar, "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano", *Último round*, México, Siglo XXI Editores, 1969, p.b., pp. 211-212.

<sup>10</sup>Julio Cortázar, "La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea", ed. cit., p. 14.

<sup>11</sup>Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 3<sup>a</sup> ed., 1981, p. 203.

<sup>12</sup>Julio Cortázar, "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano", *Último round*, ed. cit., p. 209.

lo que tradicionalmente pasaba por lenguaje entre nosotros”<sup>13</sup>. La misma confusión de géneros y rescate de tradiciones se observa en la otra vertiente precursora de la nueva novela latinoamericana, la que se inicia con los relatos (‘leyendas’) de Miguel Angel Asturias, calificados por Valery como “historias-sueños-poemas” y en los que la visión prehispánica es recuperada mediante técnicas surrealistas y la superposición sincrética de la cultura hispanoamericana deja de ser sólo tema para encarnarse en formas y estructuras literarias originales.

¿Qué grande escritor no es autóctono, aunque su técnica pueda aparecer desvinculada de los temas donde los folkloristas ven las raíces de una nación? El árbol de una cultura se alimenta de muchas savias, y lo que cuenta es que su follaje se despliegue y sus frutos tengan sabor. Ser autóctono, en el fondo, es escribir una obra que el pueblo a que pertenece el autor reconozca, elija y acepte como suya, aunque en sus páginas no siempre se hable de ese pueblo ni de sus tradiciones. Lo autóctono está antes o por debajo de las identificaciones locales y nacionales... (...) García Márquez sabe como nadie que el sentimiento de lo autóctono vale siempre como una apertura y no como una delimitación. Macondo, el escenario de su obra, es increíblemente colombiano y latinoamericano porque además es muchas otras cosas, viene de muchas otras cosas, nace de una multiforme y casi vertiginosa presencia de las literaturas más variadas en el tiempo y el espacio.

(Declaraciones a *Life*)

### 3. LA ESCRITURA DE CORTAZAR: ARBOL Y ESPIRAL

Yo creo que un escritor es un poco como un árbol, es decir, está mal imaginarlo siempre como una continuación de pasos hacia adelante o de pasos hacia atrás. El árbol crece con una especie de eje central, pero echa ramas a los lados ¿no?

(Conversación con A.M. Hernández)

<sup>13</sup>Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, D.F., Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969, p. 26.

... cada libro mío es una nueva tentativa dentro de lo que podríamos llamar una espiral. Si hay escritores que, alcanzado cierto nivel, no quieren o no pueden sobrepasarlo, limitándose a cumplir un derrotero que más se acerca a una circunferencia que a una espiral, hay otros en quienes las búsquedas de las últimas posibilidades que puede dar la literatura se traducen en formas cada vez más experimentales, más 'abiertas', más distanciadas de la obra precedente.

(*Literatura en la revolución...*)

Hay curiosos fenómenos en los árboles que hacen que las ramas nazcan naturalmente en la dirección horizontal o más o menos horizontal, pero a diferentes alturas. Es en ese sentido que yo creo que se cumple lo que llevo escrito. Hay etapas pero yo no le puede decir si son hacia arriba, hacia abajo, o hacia un costado. Algunos libros míos yo los entiendo como bifurcaciones que preparan otra cosa...

(Declaraciones recogidas por A. Skármata)

El proceso escritural de Julio Cortázar es profundamente revelador de las transformaciones operadas en la literatura actual de Hispanoamérica. Es, en verdad, un caso paradigmático: el sentimiento de descolocación, de inseguridad y desconfianza frente a las verdades establecidas y a la gran costumbre, la indagación insobornable por sendas inéditas de conocimiento y de expresión, la negativa a aprovecharse del impulso adquirido, la necesidad de nuevos registros lingüísticos y nuevas formas estructuradoras de la realidad y del arte, la búsqueda de un centro que sea, simultáneamente, centro y periferia, que anule la distancia entre sujeto y objeto, que supere el principio de identidad, de modo que yo sea tú y viceversa, son temas que adquieren en Cortázar la máxima profundidad y lucidez, así como el intenso dramatismo de lo crucial, aunque sea a través del juego y el humor.

Pero, además, la obra de Cortázar exhibe una progresiva conciencia de la dimensión histórico-testimonial, una voluntad creciente de 'situarse' y responsabilizarse en el contexto de la realidad y la cultura latinoamericana: "una literatura —como él mismo lo señala— resueltamente orientada hacia una búsqueda de nuestras raíces auténticas y de nuestra verdadera identidad en todos los planos, desde el económico hasta el político y el cultural"<sup>14</sup>. Así, pues, conviven en el universo cortazariano la preocupación por el

<sup>14</sup>Julio Cortázar, "Realidad y literatura en América Latina", *Revista de Occidente*, 5 (1981), p. 25.

hombre total y su relación con el mundo, y la asunción responsable de su condición de intelectual latinoamericano, sin que puedan establecerse divisiones tajantes, ni exclusiones parcializadoras de la realidad: "En lo más gratuito que pueda yo escribir —ha dicho— asomará siempre una voluntad de contactos con el presente histórico del hombre"<sup>15</sup>; y también: "Más allá y más adentro de esa fusión de lo imaginativo con la realidad histórica, al escritor latinoamericano le cabe llevar hasta sus últimas consecuencias la difícil búsqueda y el cateo de todas las fuentes de la savia nacional"<sup>16</sup>.

Aunque no podamos hablar de etapas estrictas, sí es posible advertir ciertas mutaciones en la obra cortazariana, considerada diacrónicamente. Tales transformaciones no implican negar o superar los momentos anteriores, sino asumirlos en nuevas combinatorias más complejas que les dan otros sentidos, que los abren en nuevas posibilidades funcionales, significativas y simbólicas. Es, en verdad, un problema de dominancia y de combinatoria, no una cuestión de límites netos o ciclos cerrados. Con esta óptica, la obra de Cortázar puede ser representada como una espiral que va ensanchando el radio de su trayectoria a medida que progresá, de modo que cada vuelta es mayor que la anterior y la incluye, sin repetirla. En Cortázar, este proceso espiral tiene, por así decirlo, dos movimientos: uno centrípeto, que tiende al carácter cerrado y a la perfección esférica, cuya realización más cabal puede hallarse en algunos de sus cuentos; otro, centrífugo, propicio al quiebre y a la apertura, del que *Rayuela*, *Libro de Manuel*, *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Último round*, son magníficos ejemplos.

Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el 'clímax' de la obra, en una fotografía o un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*...

("Algunos aspectos del cuento")

... esas narraciones (los cuentos)... bien o mal escritas, son en su mayoría de la misma estofa que mis novelas, aperturas sobre el extraña-

<sup>15</sup>Julio Cortázar, "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano", *Último round*, ed. cit., p. 217.

<sup>16</sup>Julio Cortázar, "Sobre la literatura y la identidad", *El Sur* (1º de abril de 1984), p. 1.

miento, instancias de una descolocación desde lo cual lo sólito cesa de ser tranquilizador porque nada es sólito apenas se lo somete a un escrutinio sigiloso y sostenido...

... la actitud central sigue siendo la misma y lo único disímil son las perspectivas en que se sitúa el autor para multiplicar sus posibilidades intersticiales. *Rayuela* es de alguna manera la filosofía de mis cuentos, una indagación sobre lo que determinó a lo largo de muchos años su materia o su impulso. Poco o nada reflexiono al escribir un relato; como ocurre con los poemas, tengo la impresión de que se hubieran escrito a sí mismos... Por el contrario, las novelas han sido empresas más sistemáticas, en las que la enajenación de raíz poética sólo intervino intermitentemente para llevar adelante una acción demorada por la reflexión. ¿Pero se ha advertido lo bastante que esa reflexión participa menos de la lógica que de la mánica, que no es tanto dialéctica como asociación verbal o imaginativa?

(*La vuelta al día en ochenta mundos*)

Los dos movimientos de la espiral son complementarios y, por consiguiente, suelen coexistir en un mismo texto ("El perseguidor", "Las babas del diablo", "El otro cielo", "Anillo de Moebius", entre los cuentos, y *62 modelo para armar*, entre las novelas, muestran un perfecto equilibrio: un sistema abierto-cerrado, autárquico-solidario, esférico-radial; o sea, la espiral perfecta), y aunque lo esférico y cerrado convienen más al cuento y lo abierto y discontinuo a la novela, no son determinantes —como ya se ha visto— en cuanto a la especificidad genérica de los relatos.

De manera sumaria, el proceso de amplificación que se observa en la espiral cortazariana comprende: 1. En lo temático: un punto de partida exclusivamente literario, basado en temas y motivos extraídos de la tradición clásica, libresca, aunque con enfoques disidentes; poco a poco las invenciones personales y los temas basados en contextos y situaciones históricas, especialmente latinoamericanos y argentinos, van particularizando el registro de su mundo, sin que se pierda jamás de vista el humanismo totalizador que subyace a todos los motivos: "mis libros (...) proponen una literatura cuya raíz nacional y regional está como potenciada por una experiencia más abierta y más compleja, y en la que cada evocación o recreación de lo originalmente mío alcanza su extrema tensión gracias a esa apertura sobre y desde un mundo que lo rebasa y en un último extremo lo

elige y lo perfecciona”<sup>17</sup>. 2. En lo lingüístico-estilístico: el lenguaje literario tradicional va cediendo su lugar a formas más ‘simples’ y ‘económicas’ del decir, para luego irrumpir el lenguaje coloquial, rioplatense, así como una serie de experimentos lingüísticos, retóricos y discursivos heterogéneos (jerigonzas —el gliglico—, grafías insólitas, juegos de palabras, discursos repetidos o clisés lingüísticos, fórmulas publicitarias, pastiches, rupturas sintáctico-semánticas, etc.)<sup>18</sup>. 3. En lo estructural: las formas perfectas, cerradas, homogéneas, van abriéndose, rompiéndose en textos ‘desaliñados’, tendientes a la desconstrucción narrativa y a la incrustación de discursos heteróclitos (citas de todo tipo, poemas, ensayos teóricos-críticos, fragmentos biográficos, crónicas periodísticas, etc.) y de formas de comunicación no verbales (códigos pictóricos, fotográficos, publicitarios), así como a la utilización sémica de las dimensiones materiales del libro (color y textura de las páginas, cortes, encuadernación, etc.). La trama cada vez más compleja de tales construcciones posibilita el desarrollo de una combinatoria cada vez más totalizadora que imbrica la mera literatura con la antropología, la historia, la semiología, y a través de éstas y otras mediaciones con la realidad misma, especialmente la latinoamericana. *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round* ilustran perfectamente el movimiento centrífugo en la obra de Cortázar. 4. En la concepción de la naturaleza y función de la literatura, se observa el paso paulatino de una idea preferentemente inmanentista a una posición de mayor apertura y compromiso histórico explícito. En verdad, la preocupación antropológica nunca ha estado ausente en la obra cortazariana, sólo que en el transcurso de su trabajo literario el rasgo más o menos metafísico y ético general va concretándose en un humanismo histórico y acentuadamente latinoamericanista. De modo que el movimiento de apertura, que en un principio se sustentaba en una especie de dinamismo disruptor en el acto de lectura, va incluyendo cada vez más todos los niveles de su escritura (como se observa en *Rayuela*) y ese movimiento trascendente al texto coincide con un “proceso de reconciliación y

<sup>17</sup> Julio Cortázar, “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”, *Último round*, ed. cit., p. 211.

<sup>18</sup> Sobre el lenguaje en la obra de Cortázar, véase: Angela B. Dellepiane, “La novela del lenguaje”, en Donald W. Bleznick (ed.), *Variaciones interpretativas en torno a la nueva narrativa hispanoamericana*, Santiago, Helmy F. Giacoman Editor, 1972, pp. 63-75; E.N. Donni de Mirande, *La lengua coloquial y la lengua de la literatura argentina*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1967, especialmente pp. 42 y ss. Sobre el lenguaje en la novela hispanoamericana contemporánea, véase, Lisa Block de Behar, *Análisis de un lenguaje en crisis*, Montevideo, Editorial Nuestra Tierra, 1969.

recuperación de valores originales", con lo que la búsqueda se resuelve, finalmente, en encuentro: "sin razonarlo, sin análisis previo, viví de pronto el sentimiento maravilloso de que mi camino ideológico coincidiera con mi retorno latinoamericano"<sup>19</sup>.

#### 4. LA BUSQUEDA DE LO EXCEPCIONAL

... la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo. (...)

... Lo excepcional reside en una cualidad parecida a la del imán; un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o sensibilidad; (...) ... una dinámica que nos insta a salir de nosotros mismos y a entrar en un sistema de relaciones más complejo y más hermoso.

("Algunos aspectos del cuento")

El mismo Cortázar sostiene que al principio empezó "siendo bastante culpable en el sentido de que le daba la espalda a la Argentina (...). Leíamos muy poco a los escritores argentinos, y nos interesaba casi exclusivamente la literatura inglesa y la francesa"<sup>20</sup>. Es el momento de sus primeros poemas (*Presencia*, 1938), de *Los reyes* (1949), 'poema dramático' sobre el tema del Minotauro, cuyo "lenguaje en el fondo es muy tradicional"<sup>21</sup>, y de los cuentos de *Bestiario* (1951) y *Final del juego* (1956). Son éstos, textos volcados sobre sí mismos, cuya búsqueda se concentra en el efecto fantástico y es significada a través de los temas del laberinto y lo monstruoso. "El laberinto sugiere que la existencia humana es un peregrinaje, un itinerario errante, la búsqueda de un centro, un secreto o una salida. También insinúa

<sup>19</sup>Julio Cortázar, "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano", *Último round*, ed. cit., p. 209.

<sup>20</sup>Luis Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966, p. 256.

<sup>21</sup>*Ibidem.*, p. 265.

que el acceso al núcleo de la realidad no es lineal”<sup>22</sup>. Por su parte, la imagen de lo monstruoso introduce la idea de lo excepcional y excéntrico como cifra del misterio y forma del conocimiento verdadero, así como implica la afirmación de lo distinto e insólito como la ‘verdadera realidad’ frente al estereotipo, la automatización y lo gregario: “esas narraciones (...) son en su mayoría (...) aperturas sobre el extrañamiento, instancias de una descolocación, desde la cual lo sólito deja de ser tranquilizador, porque nada es sólito apenas se lo somete a un escrutinio sigiloso y sostenido”<sup>23</sup>. En este contexto, el hombre se define como un ser de posibilidades inexploradas y no como una esencia inmóvil y una naturaleza conocida; lo característico humano es el desorden, el salto, lo inesperado, la transgresión de los casilleros de la norma. Por eso nunca somos tan nosotros mismos como en el acto de crear, aun a partir de los actos repetidos: “Curioso que la gente crea que tender una cama es exactamente lo mismo que tender una cama, que dar la mano es siempre lo mismo que dar la mano, que abrir una lata de sardinas es abrir al infinito la misma lata de sardinas. ‘Pero si todo es excepcional’, piensa Pierre, alisando torpemente el gastado cobertor azul...”<sup>24</sup>. “Nuestra primera inclinación —escribe Néstor García Canclini— es resbalar por lo que siempre se ha hecho, pero sólo llegamos al eje de las cosas, a sus resonancias más secretas, si hacemos de cada acto una invención”<sup>25</sup>. He aquí sintetizada toda la poética de Cortázar, su antropología poética, que después se desplegará poderosamente en los textos mayores: “Nuestra verdad posible tiene que ser invención, es decir, escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. Los valores, turas; la santidad, una tura; la sociedad, una tura; el amor, pura tura, la belleza, tura de turas”<sup>26</sup>.

... creo que en nosotros hay una especie de hombre futuro que está esperando su momento, su hora, y creo que ciertas formas del arte, ciertas entrevisiones, ciertas locuras, son indicios de que no estoy equivocado (...), un hombre más abierto, más poroso, más en contacto

<sup>22</sup>Nestor García Canclini, *Cortázar, una antropología poética*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1968, pp. 27-28.

<sup>23</sup>Julio Cortázar, “Del sentimiento de no estar del todo”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI Editores, 1967, p. 25.

<sup>24</sup>“Las armas secretas”, Julio Cortázar, *Las armas secretas*, 6<sup>a</sup> ed., Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968, p. 185.

<sup>25</sup>Nestor García Canclini, *Ob. cit.*, p. 83.

<sup>26</sup>Julio Cortázar, *Rayuela*, 4<sup>a</sup> ed., Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966, p. 439.

con lo de fuera y con lo de dentro, y por lo tanto, y así lo creo, más próximo de la felicidad. Porque la verdad es que el hombre moderno no es feliz...

(Declaraciones recogidas por A. Skármata)

## 5. EL YO Y LAS FORMAS PROBLEMATICAS

... Este jazz desecha todo erotismo fácil, todo wagnerianismo por decirlo así, para situarse en un plano aparentemente desasido donde la música queda en absoluta libertad, así como la pintura sustraída a lo representativo queda en libertad para no ser más que pintura. Pero entonces, dueño de una música que no facilita los orgasmos ni las nostalgias, de una música que me gustaría poder llamar metafísica, Johnny parece contar con ella para explorarse, para morder en la realidad que se le escapa todos los días. Veo ahí la otra paradoja de su estilo, su agresiva eficacia. Incapaz de satisfacerse, vale como un acicate continuo, una construcción infinita, cuyo placer no está en el remate sino en la reiteración exploradora, en el empleo de facultades que dejan atrás lo prontamente humano sin perder humanidad. Y cuanto Johnny se pierde como esta noche en la creación continua de su música, sé muy bien que no está escapando de nada. Ir a un encuentro no puede ser nunca escapar...

("El perseguidor")

A partir de *Las armas secretas* (1958) se produce una especie de rebasamiento del realismo fantástico, de la literatura como mecanismo lúdico inmanente: "Hasta ese momento —confiesa Cortázar— me sentía satisfecho con invenciones de tipo fantástico. En todos los cuentos de *Bestiario* y *Final del juego*, el hecho de crear, de imaginar una situación fantástica que se resolviera estéticamente (...) me bastaba. *Bestiario* es el libro de un hombre que no problematiza más allá de la literatura. Sus relatos son estructuras cerradas, y los cuentos de *Final del juego* pertenecen todavía al mismo ciclo. Pero cuando escribí "El perseguidor" había llegado un momento en que sentí que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo. En ese cuento dejé de sentirme seguro. Abordé un problema de tipo existencial, de tipo humano, que luego se amplificó en *Los premios* y sobre todo en *Rayuela*. El tema fantástico, por lo fantástico mismo, dejó de interesarme en la medida en que antes me absorbía. Por ese entonces había llegado a la plena

conciencia de la peligrosa perfección del cuentista que, alcanzando cierto nivel de realización, sigue así invariablemente. En "El perseguidor" quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo. Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí "El perseguidor" <sup>27</sup>.

La apertura hacia temas más existenciales y menos librescos coincide con un comienzo de apertura estructural y de problematización de las formas narrativas continuas, significado, por ejemplo, en "El perseguidor", por la presencia de la música de jazz, en tanto técnica de composición basada en variaciones improvisadas: "la ansiedad que busca salida en esa improvisación llena de huidas en todas direcciones, de interrogación, de manoseo desesperado..."<sup>28</sup>. En este mismo relato, la dualidad de historias —la de Johnny como personaje y la de Bruno como su biógrafo— anticipan el tipo de discurso reflexivo —de texto que se mira a sí mismo en el proceso de hacerse escritura— rasgo fundamental de las novelas de Cortázar. La presencia del discurso crítico —autorreflexivo— adquiere relevancia autónoma por primera vez en la narrativa cortazariana, en otro relato de la misma colección, "Las babas del diablo", cuyo tema narrativo se centra, precisamente, en la dificultad de encontrar un lenguaje adecuado a la visión simultánea y plural: "Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirían de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos"<sup>29</sup>.

Por último, juntamente con el 'descubrimiento' existencial de la persona y su trascendencia literaria, "El perseguidor" contiene el primer reconocimiento explícito —creemos— de la relevancia del vínculo entre el artista y su mundo en el proceso creador: "... Johnny no estaba loco cuando se sacó los zapatos en la sala de grabación. Johnny necesitaba en ese instante tocar el suelo con su piel, atarse a la tierra de la que su música era una confirmación y no una fuga"<sup>30</sup>.

<sup>27</sup>Luis Harss, *Ob. cit.*, pp. 273-274.

<sup>28</sup>Julio Cortázar, "El perseguidor", *Las armas secretas*, ed. cit., p. 148.

<sup>29</sup>Julio Cortázar, "Las babas del diablo", *Las armas secretas*, ed. cit., p. 77.

<sup>30</sup>Julio Cortázar, "El perseguidor", ed. cit., p. 132.

## 6. EL DESCUBRIMIENTO DE LA FIGURA

Ya no le importa prever la popa, lo que más allá se abre a otra noche, a otras caras, a una voluntad de puertas Stone. En un momento de tibia vanidad se creyó omnímodo, vidente, llamado a las revelaciones, y le ganó la oscura certidumbre de que existía un punto central desde donde cada elemento discordante podía ser visto como un rayo de la rueda...  
... una infinidad tan pavorosa de simultaneidades y coincidencias y entrecruzamientos y rupturas que todo, a menos de someterlo a la inteligencia, se desploma en una muerte cósmica; y todo a menos de no someterlo a la inteligencia, se llama absurdo, se llama concepto, se llama ilusión, se llama ver el árbol al precio del bosque, la gota de espaldas al mar, la mujer a cambio de la fuga al absoluto...

(*Los premios*)

La literatura como indagación de lo real por vía intuitiva e imaginativa se consolida en *Los premios* y *Rayuela*. *Los premios* (1960) es la historia de un proceso de autoconocimiento —anagnórisis— que se realiza en una travesía, una viaje impreciso en el que irrumpen el misterio y se borran los límites de lo real. El símbolo de este misterio es la popa del barco —su ‘zona sagrada’— que ha sido vedada a los pasajeros: otra vez la imagen del laberinto. “En un sentido existencial —dice Cortázar— el hecho de querer llegar los personajes a toda costa a la popa, de querer cumplir cada uno de ellos un trayecto predeterminado, significa en cada caso buscar la propia realización personal humana. Por eso unos llegan y otros no...”<sup>31</sup>. El barco —ya una imagen de mandala— anticipa la estructura y el sentido de *Rayuela* como novela-diseño del buscar humano. Pero *Los premios* también anticipa la dualidad discursiva teoría/praxis que articula *Rayuela*: dos tipos de discursos: uno que narra la aventura colectiva del viaje, y otro, en cursiva, que contiene las reflexiones de Persio sobre el proceso creador de la novela y sus relaciones con la realidad. Esta bifurcación discursiva figura —entre otras cosas— la escisión de la conciencia contemporánea, así como su anhelo de totalidad: “Persio piensa y observa en torno y a cada presencia aplica el logos o del logos extrae el hilo, del meollo la fina pista sutil con vistas al espectáculo que deberá —así él quisiera— abrirle el portillo hacia la

<sup>31</sup>Luis Harss, *Ob. cit.*, p. 267.

síntesis”<sup>32</sup>. También se significa la alienación y el sentimiento de vacío cultural del hombre hispanoamericano: “¿buscamos la coexistencia del destino, pretendemos ser a la vez la libre carrera del ranquel y el último progreso del automovilismo profesional? De cara a las estrellas, tirados en la llanura impermeable y estúpida ¿operamos secretamente una renuncia al tiempo histórico, nos metemos en ropas ajena y en discursos vacíos... ¿representamos en la tierra el solo espectro del devenir (...), el antitiempo del alma y el cuerpo, la facilidad barata, el no te metás si no es para avivarte? Destino de no querer un destino...”<sup>33</sup>. En *Los premios*, por último, se encuentra en aplicación, por primera vez en la obra de Cortázar, la noción de ‘figura’, que organizará la estructura relacional de *Rayuela* y cuya teoría será expuesta por Morelli, en los llamados capítulos ‘prescindibles’ de este libro. La noción de ‘figura’ —que tiene su culminación funcional, creemos, en 62 modelo para armar— ha sido explicada por Cortázar mismo en el libro *Los nuestros*, de Luis Harss: “Es como el sentimiento —dice Cortázar— de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras (...) Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana”<sup>34</sup>.

Morelli añade: “Acostumbrarse a emplear la expresión *figura* en vez de *imagen*. Sí, todo coincide. Pero no se trata de una vuelta a la Edad Media ni cosa parecida. Error de postular un tiempo histórico absoluto. Hay tiempos diferentes *aunque* paralelos. En ese sentido, uno de los tiempos de la llamada Edad Media puede coincidir con uno de los tiempos de la llamada Edad Moderna. Y ese tiempo es el percibido y habitado por pintores y escritores que rehusan apoyarse en la circunstancia (...), y desde ese otro tiempo donde todo accede a la condición de *figura*, donde todo vale como signo y no como tema de descripción, intentan una obra que puede parecer ajena o antagónica a su tiempo y a su historia circundantes, y que sin embargo los incluye, los explica, y en último

<sup>32</sup>Julio Cortázar, *Los premios*, 8<sup>a</sup> ed., Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968, p. 41.

<sup>33</sup>Ibidem., p. 320.

<sup>34</sup>Luis Harss, *Ob. cit.*, p. 278.

término los orienta hacia una trascendencia en cuyo término está esperando el hombre”.

(*Rayuela*)

Entre *Los premios* y *Rayuela*, Cortázar publica sus *Historias de cronopios y de famas* (1962), que son una serie de textos muy breves cuya nota fundamental es el humor fundado en la excentricidad y la desautomatización de la percepción normal, el acto repetido o el estereotipo lingüístico. A pesar de su ‘tono menor’, el libro es clave para entender el modo cómo Cortázar ve a sus semejantes, así como el afán de continua ‘resta’ que guía su proceso estilístico. En efecto, la clasificación de los seres en cronopios, famas y esperanzas recorre buena parte del universo cortazariano y, muy claramente, subyace a los comportamientos, simpatías y diferencias de los personajes de *Rayuela*; así como el esfuerzo de síntesis y ‘deflación’ estilística suponen una especie de alto en el camino, una voluntad de despojamiento y empleo austero de los recursos literarios. En las *Historias...*, de algún modo, se niega, fragmenta y abre el mundo ‘esférico’ de los cuentos puramente fantásticos, por la irrupción de lo cotidiano, en el espacio de lo irreal, con lo que aquello se desrealiza y enajena y esto comienza a aparecernos familiar. Las *Historias...* representan, pues, ese estado de espíritu que Cortázar ha llamado ‘sentimiento de no estar del todo’, absolutamente necesario para iniciar ese proceso de conciliación que da sentido a la escritura cortazariana: sólo de la conciencia de descolocación surge la necesidad de buscar la llave: “Un cronopio pequeño buscaba la llave de la puerta de calle en la mesa de luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta”<sup>35</sup>. El tono liviano y caprichoso de las *Historias de cronopios y de famas* reaparecerá en uno de los últimos libros del autor: *Un tal Lucas*: en ambos se conjuna el humor, la naturalidad y la hondura: “el humor es una de las cosas más serias que existen”<sup>36</sup>.

## 7. LA BUSQUEDA TOTAL

Un mundo suntuosamente orquestado se resolvía, para los olfatos finos, en la nada; pero el misterio empezaba allí porque al mismo tiempo que

<sup>35</sup>Julio Cortázar, *Historias de cronopios y de famas*, 4<sup>a</sup> ed., Buenos Aires, Ediciones Minotauro, 1968, p. 132.

<sup>36</sup>Luis Harss, *Ob. cit.*, p. 283.

se presentía el nihilismo total de la obra, una intuición más demorada podía sospechar que no era ésa la intención de Morelli, que la autodestrucción virtual en cada fragmento del libro era como la búsqueda del metal noble en plena ganga...

Le gustaría *dibujar* ciertas ideas, pero es incapaz de hacerlo. Los diseños que aparecen al margen de sus notas son pésimos. Repetición obsesiva de una espiral temblorosa...

Proyecta uno de los muchos finales de su libro inconcluso y deja una maqueta. La página contiene una sola frase: "En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay". La frase se repite a lo largo de toda la página, dando la impresión de un muro, de un impedimento. No hay puntos ni comas ni márgenes. De hecho un muro de palabras ilustrando el sentido de la frase, el choque contra una barrera detrás de la cual no hay nada. Pero hacia abajo y a la derecha, en una de las frases falta la palabra *lo*. Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa.

(*Rayuela*)

*Rayuela* (1963) representa no sólo el momento cumbre de la obra cortazariana, sino también una presencia decisiva en el proceso literario hispanoamericano. Y es que *Rayuela*, como ninguna novela antes, hace de la búsqueda el fundamento estructurante de todos los niveles y códigos del texto, incluida la lectura; de modo que habiendo infinitas lecturas —búsquedas creadoras— el texto se multiplica también infinitamente. "Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana"<sup>37</sup>, afirma Morelli. *Rayuela* es una historia de búsqueda y un discurso que busca: personajes, palabras y fragmentos textuales que se encuentran y desencuentran en un juego continuo de desplazamientos y coincidencias. Se narra la peregrinación de Horacio que busca a la Maga en la realidad y en el recuerdo, en los otros (Talita) y en sus sueños: "ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo"<sup>38</sup>. La Maga no es sólo la pareja, la amante, sino también la posibilidad de acceso al centro del mandala, el igdrassil, el Cielo de la rayuela, la casa, el kibbutz, términos análogos en la representación del espacio feliz, el paraíso, la plenitud, la reconciliación absoluta con el mundo.

<sup>37</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, ed. cit., p. 627.

<sup>38</sup> *Ibidem.*, p. 20.

Pero *Rayuela* narra también la búsqueda de otra forma de novelar que posibilite, sugiera y figure esa misma posibilidad de acceso a una realidad otra, a la que se llegue, no por los caminos tradicionales —definitivamente cerrados por ineficaces— sino por la vía de un nuevo lenguaje y una nueva poética, antirretórica y antinovelística: “provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, antinovelístico (aunque no antinovelesco)”<sup>39</sup>. Por otra parte, la estructura de *Rayuela*, como construcción discursiva, se organiza al modo de un laberinto con múltiples entradas y salidas: “nos encontramos con una novela —afirma Fernández Retamar— que, más que una sucesión ordenada, es toda una abertura de posibilidades (...), una pluralidad de órdenes...”<sup>40</sup>. Como estructura abierta, *Rayuela* constituye una invitación a buscar: el lector debe realizar su propio camino-lectura, ampliando, así, las líneas de irradiación del texto a posibilidades literalmente infinitas. Tal es el sentido del Tablero de Dirección que encabeza el libro y del aparente desorden en que se distribuyen los capítulos de la novela. Finalmente, el libro todo es una figura de mandala-rayuela (laberinto místico-juego infantil), que significa la posibilidad de existencia auténtica aun en medio de la más degradante y amenazadora historia, así como una denuncia desesperada: “Me sumo a los pocos críticos que han querido ver en *Rayuela* la denuncia imperfecta y desesperada del *establishment* de las letras, a la vez espejo y pantalla del otro *establishment* que está haciendo de Adán, cibernetica y minuciosamente, lo que delata su nombre apenas se lo lee al revés: nada”<sup>41</sup>.

Cuando pensé el libro, estaba obsesionado con la idea del mandala (...): suele ser un cuadro o un dibujo dividido en sectores, compartimientos o casillas —como la rayuela— en el que se concentra la atención y gracias al cual se facilita y estimula el cumplimiento de una serie de etapas

<sup>39</sup> *Idibem.*, p. 452.

<sup>40</sup> Ana María Simo, José Lezama Lima y Roberto Fernández Retamar, “Discusión sobre *Rayuela*”, en Lezama Lima y otros, *Cinco miradas sobre Cortázar*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1968, p. 23. Sobre la estructura de *Rayuela* véase el excelente trabajo de Ana María Barrenechea, “La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar”, *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Avila Editores, 1978, pp. 195-220. Sobre el lector y la dimensión apelativa de la novela, véase, Mauricio Ostría González, “*Rayuela*: poética y práctica de un lector libre”, *Revista Chilena de Literatura*, 15 (abril 1980), pp. 15-33.

<sup>41</sup> Julio Cortázar, “Del sentimiento de no estar del todo”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, ed. cit., p. 26.

es indicio de esa verdadera ascesis la condición de 'figuras' que asumen cada uno de los elementos del texto al tender sus hilos invisibles de relaciones, por encima o por debajo de lo descrito o narrado en la superficie. Inventar la palabra significa, entonces, establecer conexiones insólitas, suscitar asociaciones imprevistas: "Allí donde debía haber una despedida hay un dibujo en la pared; en vez de un grito, una caña de pescar; una muerte se resuelve en un trío para mandolinas. Y eso es despedida, grito y muerte..."<sup>43</sup>. A este proceso lo ha denominado Cortázar "desescribir" una novela, es decir, "devolverle al lenguaje sus derechos", "expurgarlo, castigarlo", condenar en él "el reflejo de una óptica y de un *Organum* falsos e incompletos, que nos enmascaran la realidad, la humanidad"; "escribir laboriosamente, examinando a cada paso el posible contrario, la escondida falacia (...) sospechando que cada idea clara era siempre error o verdad a medias, desconfiando de las palabras que tendían a organizarse eufénica, rítmicamente, con el ronroneo feliz que hipnotiza al lector después de haber hecho su primera víctima en el escritor mismo"; todo, finalmente, "para ganarse el derecho (y ganárselo a todos) de entrar de nuevo con el buen pie en la casa del hombre"<sup>44</sup>.

En *Rayuela*, pues, en todo Cortázar, el sentimiento de descolocación y excentricidad no es sólo la comprobación de la situación de déficit vivida por el hombre contemporáneo en cuanto a su aprehensión de la realidad y su instalación en ella, sino que, dialécticamente, significa también la única posibilidad de acceder a otra realidad más satisfactoria porque es más vasta y total: "Creo en la necesidad de la apertura más amplia. En el fondo mi gran parangón, mi gran ejemplo ideal en este caso es alguien como Leonardo da Vinci (...). Yo no soy Leonardo, mi plano es muchísimo más modesto, pero *Rayuela* es, de alguna manera, una tentativa de visión leonardesca. Es decir, esa nostalgia que fue la gran nostalgia, el gran deseo del Renacimiento; es decir, una especie de mirada universal que todo lo comprendiera. Yo no comprendo nada, pero el deseo estaba ahí y la intención también"<sup>45</sup>.

Esta nostalgia de totalidad y su paralelo con el espíritu renacentista ha sido frecuentemente vinculada a la manera latinoamericana de sentir la cultura; como dice Fernández Retamar, eso que nos hace "herederos de todas las culturas, pasada, presente y eventualmente futura"<sup>46</sup> y que en

<sup>43</sup>Julio Cortázar, *Rayuela*, ed. cit., p. 497.

<sup>44</sup>Ibidem., pp. 500-502.

<sup>45</sup>Sara Castro-Klaren, "Julio Cortázar, lector. Conversación con Julio Cortázar", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366 (octubre-diciembre 1980), p. 17.

<sup>46</sup>Ana María Simó, José Lezama Lima y Roberto Fernández Retamar, "Discusión sobre *Rayuela*", ed. cit., p. 28.

espirituales. Es como la fijación gráfica de un progreso espiritual. Por su parte las rayuelas, como casi todos los juegos infantiles, son ceremonias que tienen un remoto origen místico y religioso. Ahora están desacralizadas, por supuesto, pero conservan en el fondo algo de su antiguo valor sagrado. Por ejemplo, la rayuela que suele jugarse en la Argentina —en Francia— muestra a la Tierra y el Cielo en los extremos opuestos del dibujo. Todos nos hemos entretenido de niños con esos juegos, pero en mi caso fueron desde el comienzo una verdadera obsesión.

(Conversación con Luis Harss)

Esta especie de constante lúdica explica, si no justifica, mucho de lo que he escrito o he vivido —entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia— (...); a lo largo de esa dialéctica mágica un hombre-niño está luchando por rematar el juego de su vida: *que sí que no que en ésta está*. Porque un juego, bien mirado, ¿no es un proceso que parte de una descolocación para llegar a una colocación, a un emplazamiento —gol, jaque mate, piedra libre? ¿No es el cumplimiento de una ceremonia que marcha hacia la fijación final que la corona?

(*La vuelta al día en ochenta mundos*)

Las búsquedas de *Rayuela* no son ejercicios vanos, no se trata de crucigramas para entretener los ocios o de juegos inteligentes para acrecentar el ego personal. *Rayuela* —la obra de Cortázar en su conjunto— busca un proceso de reencuentro, de reconciliación total del hombre consigo mismo y con la realidad: “Esta reconciliación con un mundo del que nos ha separado y nos separa un aberrante dualismo de raíz occidental, y que el Oriente anula en sistemas y expresiones que sólo de lejos y deformadamente nos alcanzan, puede apenas sospecharse a través de vagas obras, de raros destinos ajenos, y más excepcionalmente en arrimos de nuestra propia búsqueda. Si no se puede decir hay que tratar de inventarle su palabra, puesto que en la insistencia se va cerniendo la forma y desde los agujeros se va tejiendo la red”<sup>42</sup>. Estas esperanzas de encuentro aparecen directamente simbolizadas en la novela a través de diversos puentes, arcos, galerías, pasajes, puertas, llaves, así como por los múltiples diálogos entre los amigos (entre ellos y con el escritor Morelli) o los encuentros amorosos de la pareja. Pero sobre todo,

<sup>42</sup>Julio Cortázar, “Morelliana, siempre”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, ed. cit., p. 207.

Cortázar se manifiesta en esa especie de "kaleidoscopio monstruoso, enorme, variado de su formación"<sup>47</sup>. Pero lo hispanoamericano no se exterioriza sólo en el saber acumulativo, sincrético de la escritura cortazariana —esa forma de disposición abierta a la relación intertextual—, ni se agota en las alusiones a lugares u objetos ("la Argentina de mis últimos libros es en gran medida imaginaria, por lo menos en las referencias concretas. Los episodios porteños de *Rayuela*, salvo las menciones concretas de calles y de barrios, ocurren contra un fondo puramente inventado"<sup>48</sup>), ni siquiera, en el lenguaje, tan argentino, tan porteño, que organiza tonalmente su mundo. Lo latinoamericano profundo surge, más bien —pensamos— de esa tensión que dramatiza la vida de Oliveira, desarraigado entre dos mundos, dos orillas, que buscan conciliarse sin lograrlo plenamente. Esa extrañeza básica —"A Oliveira le daba exactamente lo mismo estar en Buenos Aires que en Bucarest"<sup>49</sup>— se expresa en una radical lejanía —"en París todo le era Buenos Aires y viceversa"<sup>50</sup>; "ser argentino es estar lejos"<sup>51</sup>—, en un sentimiento de vacío cultural, contradictorio sentimiento en que se conjuga el saberse herederos de la cultura universal y necesitados de una expresión propia. Los "Otros lados" del libro, sistema de puentes tendidos entre el allá de París y el acá de Buenos Aires, representan cabalmente el carácter excéntrico radical y el fragmentarismo sincrético de una cultura que busca su centro entre dos mundos.

#### 8. LOS CAMINOS SE BIFURCAN

Aludo a la sospecha de arcaica raíz mágica según la cual hay fenómenos e incluso cosas que son lo que son y como son porque, de alguna manera, también son o pueden ser otro fenómeno u otra cosa; y que la acción recíproca de un conjunto de elementos que se dan como heterogéneos a la inteligencia, no sólo es susceptible de desencadenar interacciones análogas en otros conjuntos aparentemente disociados del primero, como lo entendía la magia simpática y más de cuatro gordas agraviadas que todavía clavan alfileres en figurillas de cera, sino que existe identi-

<sup>47</sup> *Ibidem.*, p. 27.

<sup>48</sup> Luis Harss, *Ob. cit.*, p. 291.

<sup>49</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, ed. cit., p. 269.

<sup>50</sup> *Ibidem.*, p. 32.

<sup>51</sup> Julio Cortázar, "Razones de la Cólica", *La vuelta al día en ochenta mundos*, ed. cit., p. 198.

dad profunda entre uno y otro conjunto, por más escandaloso que le parezca al intelecto.

... cuántas veces he sentido que una fulgurante combinación de fútbol (sobre todo si la hacía River Plate, equipo al que fui fiel en mis años de buen porteño) podía estar provocando una asociación de ideas en un físico de Roma, a menos que naciera de esa asociación o, ya vertiginosamente, que físico y fútbol fuesen elementos de otra operación que podía estarse cumpliendo en una rama de cerezo en Nicaragua, y las tres cosas a su vez...

(*La vuelta al día en ochenta mundos*)

Las búsquedas-hallazgos de *Rayuela* proyectan su eficacia y renuevan sus sentidos en los libros posteriores de Cortázar, provocando, a su vez, nuevas búsquedas en direcciones inexploradas, ampliándose el radio de sus interrogaciones a territorios vírgenes y creándose nuevas constelaciones de signos. Así, sus nuevas colecciones de cuentos —*Todos los fuegos el fuego* (1966), *Octaedro* (1974), *Alguien que anda por ahí* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1981), *Deshoras* (1982)— exhiben (ya lo observábamos a propósito de *Las armas secretas*) un cierto conflicto interno entre la perfección esférica y autarquía cósmica de los primeros relatos y la estructura intersticial de la noción de 'figura', consolidada en *Rayuela*. Varias historias se deslizan entre puentes, galerías, pasajes, carreteras ("los pasajes y las galerías han sido mi patria secreta desde siempre"<sup>52</sup>, confiesa el protagonista de "El otro cielo") y otras operan como vías de acceso a dimensiones trascendentales al texto ("Reunión", "Apocalipsis de Solentiname", "Alguien anda por ahí", "Anillo de Moebius", etc.)<sup>53</sup>.

En cuanto a las novelas, *62 modelo para armar* (1968) lleva hasta sus últimas consecuencias el concepto funcional de 'figura' en un texto que reproduce con mayor fidelidad que la misma *Rayuela* la praxis de las teorías morellianas sobre la novela. Como se sabe, *62 modelo para armar* tiene su

<sup>52</sup>Julio Cortázar, "El otro cielo", *Todos los fuegos el fuego*, 7<sup>a</sup> ed., Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968, p. 168.

<sup>53</sup>Cf. Pedro Lastra y Graciela Coulson, "El motivo del horror en *Octaedro*, en Pedro Lastra (ed.), *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 340-352; Patricia Bennet Ramírez, "Julio Cortázar o el mecano infinito. Sus últimos cuentos: 1974-1981", *II Seminario Nacional de Estudios Literarios. Actas*, Santiago, Universidad de Santiago de Chile, 1983, pp. 105-119.

origen, precisamente, en las ideas que Morelli expone en el capítulo 62 de *Rayuela*. En este sentido, *62 modelo para armar* es una novela más experimental que *Rayuela* y en cierto modo más 'difícil': "62 es sobre todo un laboratorio donde el autor trata de organizar materias racionalmente inconciliables, puesto que no es demasiado fácil violar las formas cotidianas del espacio..."<sup>54</sup>. "... en 62 —declara Octavio Paz— hay la búsqueda del encuentro que siempre es un desencuentro. Y cada encuentro-desencuentro obedece a una suerte de relojería cósmica. Un continuo girar que es algo así como el orden erótico universal. Y esto es lo estremecedor en 62"<sup>55</sup>. Si bien se despliega este mecanismo de correspondencias, el texto suprime casi totalmente las relaciones intertextuales en un esfuerzo por advenir a la sincronía pura y por suprimir, consecuentemente, las coordenadas espacio-temporales normales. Se trata de una combinatoria vertiginosa donde "todos los espacios desembocan en algo que ya no es espacio sino que es tiempo y ese tiempo es absolutamente distinto del tiempo nuestro. Ahí, en ese tiempo más allá del tiempo, las cosas pasan de otra manera... todas esas parejas, todos esos tiempos y todos esos espacios son metáforas de una sola pareja, de un solo tiempo y un solo espacio, pero esa pareja de parejas no la vemos. Cada hombre y cada mujer es un fragmento de esa gran metáfora que es el universo de Cortázar. El tiempo y el espacio se pluralizan y todos esos tiempos y espacios distintos se comunican entre ellos, se acoplan. Ese acoplamiento es parte de la rotación universal, del erotismo cósmico..."<sup>56</sup>.

Si *62 modelo para armar* desarrolla la noción de figura en sí, como combinatoria de eje móvil e intercambiable, *Libro de Manuel* (1973) despliega la otra posibilidad: la figura como sistema de relaciones intertextuales, combinatoria de signos heterogéneos que han de converger en el acto de lectura, es decir, en una situación comunicativa concreta, por tanto, histórica: "Y lo que ahora parecía solamente una asociación demencial de heterogeneidades podría acaso aclararse alguna vez para algunos hombres y para las nuevas Jodas, con lo cual el que te dije y yo estábamos como sibilas y profetas de pacotilla, sabiendo y no sabiendo..."<sup>57</sup>. No se trata ya de un

<sup>54</sup>Julio Cortázar, "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar", en Oscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. Polémica, 2<sup>a</sup> ed., México, Siglo XXI, Editores, 1971, p. 70.

<sup>55</sup>Octavio Paz/Julián Ríos, *Solo a dos voces*, Barcelona, Editorial Lumen, 1973.

<sup>56</sup>Ibidem.

<sup>57</sup>Julio Cortázar, *Libro de Manuel*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1973, p. 219.

mecanismo modélico armado en el vacío de la pura función, sino de la concreción en la historia de un proceso escritural que va ‘armándose’, adoptando la forma de libro para un lector futuro, Manuel, el que vendrá, que cual silencioso ejecutante deberá poner en movimiento los signos de ese universo intertextual, y al leerlo —es decir interpretarlo— insertarlo en su propia circunstancia. Sólo si Manuel lee alguna vez el libro que se ha construido —que se está construyendo— para él, la obra estará conclusa, de modo que el lector, al asumir cabalmente la lectura del texto, asume e interpreta el papel de Manuel: se convierte en destinatario del libro, ‘realiza’ el puente que de otro modo quedaría virtual: “yo escribo y el lector lee, es decir que se da por supuesto que yo escribo y tiende el puente a un nivel legible. ¿Y si no soy legible, viejo, si no hay lector y ergo no hay puente? Porque un puente, aunque se tenga el deseo de tenderlo y toda obra sea un puente hacia y desde algo, no es verdaderamente puente mientras los hombres no lo crucen. Un puente es un hombre cruzando un puente, che”<sup>58</sup>.

—¿Y qué carajo tiene que hacer Manuel a estas alturas?

—Todo, viejo. Parecería que estamos perdiendo el tiempo con tanto papelito, pero algo me dice que hay que guardárselos a Manuel. Vos te mufás viéndome hacer algo que te duele por omisión, porque no seguiste la cosa de cerca y conste que no te culpo porque estoy en el mismo caso o poco menos, y después porque tenés la jodida sensación de que algo real y vivido se te deshace entre los dedos como un buñuelo apolillado. Yo también y sin embargo voy a terminar con esto aunque más no sea para ir a buscarla a Susana y darle lo que falta para el álbum.

—Ah, porque vos pretendés que estas cosas también entren ahí, mezcladas con cincuenta páginas de recortes y pegotes.

Sí, viejo. Tomá, por ejemplo, mirá lo que guardaba el que te dije en un bolsillo del saco, total no tenemos ningún informe que dejarle a Manuel sobre Roland, digamos, o sobre Gómez. Al fin y al cabo ni se acordará de ellos cuando crezca, y en cambio hay todo esto que viene a ser lo mismo de otra manera y es esto lo que tenemos que poner en el libro de Manuel.

(*Libro de Manuel*)

La máxima apertura intertextual se halla en esos libros mosaicos, organizados según la técnica del ‘bricollage’ y en los que subyace la misma noción de

<sup>58</sup>*Ibidem.*, p. 27.

figura, base estructural de los textos cortazarianos a partir de *Los premios: La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Ultimo round* (1969). En éstos, la técnica y la estructura son llevadas a la máxima fragmentación y pluralidad textual. Se quiebra la noción de género único (narrativo) estructurador e irrumpen el poema, el ensayo, el trozo biográfico, el artículo periodístico, la carta y una multitud heteróclita de citas que dialogan en todas direcciones, saltando entre espacios en blanco, páginas de diversos colores, cortes del papel (*Ultimo round* está dividido en 'dos plantas') y gran cantidad de signos no verbales (dibujos, fotografías, diagramas). Se trata, en verdad, de textos que incluyen la noción de libro-objeto como uno de los múltiples códigos que intercambian sus mensajes en la compleja red combinatoria de signos. Por este camino ingresan al espacio textual distintos universos de discursos (fantásticos, históricos, científicos, filosóficos, políticos, estéticos), de modo que lo literario se integra en una semiótica más amplia y las diversas esferas de lo real se codifican compartiendo el doble status de signos y señales.

## 9. A MODO DE CONCLUSION

... en esta América Latina que diariamente combate por conquistar su libertad final o por mantenerla cuando ya la ha conquistado, la literatura no es todavía uno de los placeres del descanso y del sillón junto a la ventana como en los países plenamente estabilizados en su desarrollo y su cultura, sino un interrogarse cotidiano sobre los pros y los contras, un medio de comunicación por la belleza y la ficción que no se queda solamente en ellas, un código de mensajes que la conciencia y el inconsciente de los pueblos descifran como consignas de realidad, como nuevas aperturas hacia la luz en medio de tantas tinieblas. En América Latina la literatura actual, más que el reflejo estético de la vida como en su acepción tradicional, es una forma de la vida misma.

("La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea")

Aquí malterminan estas páginas que han intentado mostrar el proceso de la escritura cortazariana como un avance progresivo hacia la conquista de la realidad, de toda la realidad, en un esfuerzo creciente de conciencia y responsabilización histórica, sin menoscabo de lo literario, por el contrario, acrecentando sus dominios y derechos. La espiral de Cártazar dibuja, pues, una trayectoria que, al mismo tiempo que progresa circularmente en un eje vertical, va ampliando el diámetro de su periplo, describiendo órbitas

excéntricas que abarcan cada vez más mayores y más ricos mundos y asumen, con certeza y lucidez cada vez mayores, su responsabilidad en el contexto sociocultural latinoamericano: "hoy sé que escribo *para*, que hay una intencionalidad que apunta a esa esperanza de un lector en el que reside ya la semilla del hombre futuro"<sup>59</sup>. Con esa misma esperanza evocamos su fecundo proceso creador y nos unimos a su espíritu.

<sup>59</sup>Julio Cortázar, "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano", *Ultimo round*, ed. cit., p. 213.