



HAL
open science

TERRITORIOS CORTAZARIANOS: DE RAYUELA A QUEREMOS TANTO A GLENDA

Olga Lobo, Raul Caplan

► **To cite this version:**

Olga Lobo, Raul Caplan. TERRITORIOS CORTAZARIANOS: DE RAYUELA A QUEREMOS TANTO A GLENDA. Terrotorios Cortazarianos. De Rayuela a Queremos tanto a Glenda, Les Langues néo-latines: revue de langues vivantes romanes, 2020. hal-04595642

HAL Id: hal-04595642

<https://hal.science/hal-04595642>

Submitted on 31 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**TERRITORIOS CORTAZARIANOS:
DE RAYUELA A QUEREMOS TANTO A GLENDA**

Actes de la Journée d'étude du vendredi 14 décembre 2018
organisée par Raúl CAPLAN et Olga LOBO
Université Grenoble-Alpes, Laboratoire ILCEA4, CERHIS



Photographie : Olga Lobo (2016)
(Tombe de Julio Cortázar et Carole Dunlop, Cimetière Montparnasse, Paris)

TABLE DES MATIERES

| | |
|--|-----------|
| TERRITORIOS CORTAZARIANOS: DE <i>RAYUELA</i> A <i>QUEREMOS TANTO A GLENDA</i> (OLGA LOBO, RAÚL CAPLÁN)..... | 3 |
| <i>RAYUELA</i>, POÉTICA DE UN PENSAMIENTO CONTRANOVELÍSTICO (MARTA INÉS WALDEGARAY)..... | 5 |
| <i>RAYUELA</i>: VARIA LECCIÓN (DANIEL MESA GANCEDO)..... | 18 |
| AVATARES DE LA CULTURA POPULAR EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR: DE «LAS PUERTAS DEL CIELO» A «TANGO DE VUELTA» (CECILIA GONZÁLEZ)..... | 40 |
| EVOLUCIÓN DE LO FANTÁSTICO EN <i>QUEREMOS TANTO A GLENDA</i> (CARMEN DE MORA)..... | 55 |
| LA AMISTAD DE LOS CRONOPIOS (ENTREVISTA DE MARIÁNGELES FERNÁNDEZ A RAQUEL THIERCELIN)..... | 65 |
| ADDENDA : LOS PERSONAJES FEMENINOS EN <i>QUEREMOS TANTO A GLENDA</i>: Texto y contexto (NÉSTOR PONCE) | 77 |

TERRITORIOS CORTAZARIANOS: DE RAYUELA A QUEREMOS TANTO A GLENDA

En el marco de la Jornada de estudios «Territorios cortazarianos : de *Rayuela* a *Queremos tanto a Glenda*» organizada con el apoyo del ILCEA4, centro de investigación de la Universidad Grenoble-Alpes (UGA), Cecilia González (Université Bordeaux-Montaigne), Daniel Mesa (Universidad de Zaragoza) Carmen de Mora (Universidad de Sevilla) y Marta Inés Waldegaray (Université de Reims), presentaron una serie de reflexiones sobre la obra del escritor argentino y particularmente sobre las dos creaciones que son objeto de estudio en la agregación externa de español (2018-2019): *Rayuela* y *Queremos tanto a Glenda*.

La jornada contó igualmente con la proyección del documental *Cortázar sin Cortázar* (2015), en presencia de su directora, Sonia Prior; este sugestivo documental propone un original acercamiento a la *constelación Cortázar*, mediante la paradójica estrategia (que recuerda la de Georges Perec en *La desaparición*) de tratar su tema *en creux*, como lo anuncia el título, que es, por si fuera poco, un palíndromo de esos que tanto fascinaban al autor de “Satarsa”.

Por último, el público pudo asistir a «La amistad de los cronopios», un entrañable diálogo entre Raquel Thiercelin, amiga del autor y antigua profesora de la Universidad de Aix-Marseille y Mariángeles Fernández, periodista y organizadora de talleres de lectura en torno a la obra de Julio Cortázar.

El presente volumen de la revista de *Les Langues Néo-Latines*, que viene a completar el número 387 (dic. 2018, ISBN 0814-7570), incluye las cuatro conferencias, minuciosamente revisadas por los autores para esta edición, y la transcripción del diálogo, gracias a la generosidad de Mariángeles Fernández.

Julio Cortázar es sin duda un escritor de *territorios*: nos desplaza con su escritura en el espacio y en el tiempo, construyendo en los meandros de su imaginación un ser en devenir, palpitando siempre en los intersticios en los que nos invita a perdernos, a encontrarnos, a inventarnos de nuevo una y otra vez... En el recorrido por estos territorios cortazarianos, **Marta Inés Waldegaray** estudia en su artículo «*Rayuela*, **poética de un pensamiento antinovelístico**» la manera mediante la cual *Rayuela* supera el «encierro de la forma novelística entendida como estetizante», imaginando una «nueva novela» que explora nuevas posibilidades de expresión y de transformación del género, según un «programa de lectura» basado en el desvío y la propuesta de nuevos caminos para el lector y para la novela misma. *Rayuela* se nos revela así a la vez como obra que «[nos] permite apreciar los desafíos y tendencias artísticas de un periodo clave para la literatura hispanoamericana» y como «modelo de conducta», recorrido que busca la manera de «alcanzar el paraíso en la tierra».

Por su parte, **Daniel Mesa** nos ofrece en su «*Rayuela: varia lección*» una hipótesis provocadora de lectura que es la de leer *Rayuela* en clave de una «varia lección» en la línea de sus almanaques (*La vuelta al Día en ochenta mundos* (1967) o *Último Round* (1969)). En tanto «antinovela» y por tanto, «novela moral», como nos lo explica, *Rayuela* nos orienta, en su búsqueda –como es sabido, fundamento temático y estético de la novela-, hacia la conducta más adecuada para lograr un acceso, tal vez, a una verdad. El estudio de *Rayuela* en su dimensión de *Disculibro* –uno de los nombres que Cortázar manejara para su título- nos lleva, desde diferentes contextos biográficos, receptivos, literarios y teóricos, por los recovecos de la renovación literaria que implicó en su día la publicación de esta obra fundamental de la narrativa argentina y latinoamericana.

Cecilia González propone en su texto «**Avatares de la cultura popular en los cuentos de Julio Cortázar. De “Las puertas del cielo” a “Tango de vuelta”**», una lectura especular

de ambos cuentos, que pone de manifiesto una evolución en el tratamiento y cuestionamiento personal del autor acerca del «lugar del escritor frente a la cultura popular argentina», lo cual lo lleva a una «reevaluación de sus vínculos literarios», tal y como lo plantea él mismo en sus *Clases de Literatura, Berkeley 1980* (Alfaguara, 2013). Como una suerte de hombre de letras borgeano, estudiado magistralmente por Michel Lafon en su *Borges ou la réécriture* (Paris, Seuil, 1990), Julio Cortázar despliega en *Queremos tanto a Glenda* un diálogo consigo mismo que hace de la escritura una reescritura perpetua.

Carmen de Mora, por su parte, explora, a través de su sugerente lectura de «Orientación de los gatos» y «Queremos tanto a Glenda», las «**Transformaciones de lo fantástico en *Queremos tanto a Glenda***», representadas por lo que la crítica entiende como un «quiebre más radical de las fronteras entre lo real y lo fantástico», a imagen de una cinta de Moebius, figura clave de la lectura de los cuentos escritos a partir de los años 70, donde no solo el autor «naturaliza» lo fantástico sino que lo hace indisociable de lo real.

Para terminar, los coordinadores de este número quieren agradecer a Paula Cadena por su trabajo de relectura y puesta en forma de estos artículos, en el marco de una práctica del *Master Langues, littératures, civilisations étrangères et régionales (LLCER) Parcours Études Hispaniques* que está cursando en la UGA. Y por supuesto, un enorme gracias a los autores por su generosidad y su reactividad, pues han permitido en un tiempo récord presentar estos artículos a los lectores; estos textos pretenden brindar algunas armas (¿secretas?) a los candidatos a la *Agrégation* de español, y sobre todo seguir dialogando y enriqueciendo el conocimiento de la obra de un tal Julio.

Olga Lobo et Raúl Caplán



<https://ilcea4.univ-grenoble-alpes.fr>

Post-scriptum (11 de mayo de 2020): ¿Qué hubiera hecho un cronopio en tiempos de COVID19 como los que nos ha tocado vivir? Tal vez sentarse a leer en *un sillón de terciopelo verde*, como el lector-protagonista de «Continuidad de los parques», pero no para ser apuñalado por el personaje sino para descubrirle nuevas facetas a la obra de su creador. Es lo que hizo Néstor Ponce, quien nos propone esta reflexión sobre los personajes femeninos en *Queremos tanto a Glenda*, que gustosamente agregamos a esta publicación. “Yo afirmo que la Biblioteca es interminable”, dice el narrador de *La Biblioteca de Babel*: ¿lo será también este número especial que le dedicamos a Cortázar, y que, cual cinta de Moebius, nos conduce hacia nuevo y desconfiados confines?

RAYUELA, POÉTICA DE UN PENSAMIENTO CONTRANOVELÍSTICO

MARTA INES WALDEGARAY
Université de Reims Champagne-Ardenne
Laboratoire CIRLEP (EA 4299)

“*Cela ne se passe pas dans le temps, mais sur la page où l’on dispose des temps*” ;
on a affaire ici à un présent intégral.
Roland Barthes¹

Para alcanzar el paraíso en la tierra, *Rayuela* busca poética y filosóficamente superar el encierro de la forma novelística entendida como estetizante. En el momento de su publicación, a principios de los años 60, la fuerza superadora y disruptiva de esta novela invita a trascender lo pautado por las convenciones lingüísticas y literarias (lo que se entiende a mediados de siglo XX –y Cortázar así también lo define– como forma estetizante y *cerrada*) hasta provocar el advenimiento de *lo otro*: la *nueva novela*. *Rayuela* propone a través de la tipicidad de sus personajes un modelo de conducta que invita a hacer de la vida una experiencia artística². En su búsqueda de transformación genérica emprende una embestida contra las convenciones canónicas de un género novelístico percibido como petrificado y contra las convenciones de un lenguaje sentido como anquilosado. Ambos propósitos: desmontar la solemnidad del lenguaje y crear una transformación genérica, apuntan a desacralizar lo literario e impactan sobre el proceso de lectura literaria.

La propuesta de *desliteraturizar* lo literario (entiéndase: de sustraerle a la Literatura su seriedad pomposa) se radicaliza progresivamente en obras posteriores de Cortázar como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969) y *Fantomas contra los vampiros*

¹ Roland BARTHES, « Drame, poème, roman » [1965], *Sollers écrivain*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 37. Originalmente publicado en la obra colectiva del grupo Tel Quel: *Théorie d'ensemble* [1968], Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1971.

² Al respecto, remito al artículo de María Teresa GRAMUGLIO, « Novelas y política », *Punto de Vista*, año 18, nº52, Buenos Aires, agosto de 1995, p. 29-34; p. 33. El primer epígrafe de la obra, cuya cita está extraída de *Espíritu de la vida y Moral Universal, sacada de la Biblia y Nuevo Testamento* del Abad Antonio Martini, adelanta la voluntad pedagógico-reformista de la obra en términos de costumbres, una disposición asociable a la faceta juvenilista de la ideología de vanguardia. Comienza el epígrafe diciendo: « Y animado de la esperanza de ser particularmente útil a la juventud, y de contribuir a la reforma de las costumbres en general, he formado la presente colección de máximas, consejos y preceptos [...] ». Recordemos la lucha entablada por Horacio Oliveira contra la Gran Costumbre.

multinacionales (1975) mediante la inclusión textual de dispositivos tipográficos e iconográficos. En varias entrevistas, Cortázar declaró la necesidad de rebelarse contra un lenguaje que le resultaba falso y bastardeado, contra un lenguaje poético-literario, que funcionara simplemente como ornamento enunciativo. Le expresaba Cortázar a Luis Harss en 1966:

[...] Empleamos un lenguaje completamente marginal con relación a cierto tipo de realidades más hondas, a la[s] que quizás podríamos acceder si no nos dejáramos engañar por la facilidad con la que el lenguaje todo lo explica o pretende explicarlo. Hay una paradoja terrible en que el escritor, hombre de palabras, luche contra la palabra. Tiene algo de suicidio. Sin embargo, yo no me alzo contra el lenguaje en su totalidad o su esencia. Me rebelo contra un determinado lenguaje que me parece falso, bastardeado, aplicado a fines innobles. Desde luego, esta lucha debo librarla desde la palabra misma³.

Es en el marco de esta arremetida contra lo que suena falso que el voseo adquiere en su literatura, y *Rayuela* a principios de los 60 así lo muestra, un rol importante no desprovisto de posicionamiento político en lo que a práctica de un habla regional se refiere. No me detendré en este tema, pero conviene recordar que Cortázar contribuye en la década del 60 a darle auge al voseo en la literatura argentina, introducido hasta ese entonces de manera poco estable⁴. El voseo empleado por los personajes en *Rayuela* no es marginante ni funciona tampoco como marca pintoresca de color local. Es habla porteña. Si durante los años 40 y 50 el voseo se empleaba con gran vacilación en la literatura argentina, en los 60, Cortázar, probablemente convencido de que una literatura nacional lingüísticamente creíble ya no podía evitar ser voseante, hace que sus personajes se expresen mediante una expresión idiomática más propia.

1. Desmontar la solemnidad del lenguaje

El lenguaje no es materia inmune en el trabajo contranovelístico emprendido por Cortázar. Para que el lenguaje sea materia viva y no un componente solemnemente artificial, Cortázar abre el juego. Juega con las palabras de diversas maneras: construye palabras aglutinantes; crea contralenguajes (el *glíglico*, el *ispamerikano*); intercala frases en lenguas extranjeras en el español. Esta diversidad lingüística contribuye al establecimiento de una poética de lo diverso en *Rayuela*. El extenso epígrafe del escritor argentino César Bruto (uno de los múltiples seudónimos empleados por el escritor Carlos Warnes, 1905-1984), cuya escritura se caracterizaba por el empleo de un lenguaje torpe y de una ortografía errónea para representar

³ Luis HARSS, «Cortázar, o la cachetada metafísica», *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968, p. 286.

⁴ Ver al respecto el excelente trabajo de Norma CARRICABURO, *El voseo en la literatura argentina*, Madrid, Arco Libros S.L., Madrid, 1999. En particular: «Rayuela», p. 435-445.

el habla popular, adelanta esta intención implícita en la obra. Este epígrafe orienta el trabajo lingüístico que vendrá. Actualiza desde una voz ajena y sureña el programa y los valores del texto. La cita de César Bruto introduce desde la periferia de la ficción el distanciamiento satírico, ortográfico, lingüístico, antinormativo de la novela. Propone un desvío por el costumbrismo popular rioplatense tanto en materia lingüística como en materia de valor literario. Opera como tributo de apertura a una lectura política de la lengua y del sistema literario canonizado. También Oliveira tiene un tono sarcástico y una escritura patafísica que altera las reglas de juego gramaticales multiplicando las *h*. Es víctima de la «hache fatídica» (c. 78, p. 418)⁵ y hasta parafrasea a César Bruto en la descripción de París que le hace a su amigo Traveler («[...] como bien lo dijo César Bruto, si a París vas en octubre, no dejes de ver el Louvre» (c. 38, p. 247).

El dispositivo empleado para restarle solemnidad al lenguaje literario es amplio y los ejemplos muchos. Me concentraré en el análisis de tres tipos de procedimientos que me parecen los más relevantes: el glíglico (c. 68), los procedimientos tipográficos (c. 34, c. 47, c. 69) y ciertos juegos lingüísticos.

El glíglico es un lenguaje inventado por la Maga para relacionarse jugando con Oliveira. Es una disparatada combinación de neologismos o jitanjáforas, un repertorio de palabras descompuestas en sonidos; un correlato lingüístico del pensar excéntrico y exótico de Oliveira. El c. 68 propone un texto enteramente en glíglico. Se trata de un poema sonoro de resonancia dadaísta que renuncia al lenguaje lógico creando un nuevo orden combinatorio compuesto de unidades lexicales para las cuales la relación significante-significado no está codificada. Sin significado etimológicamente explícito y reconocido, el glíglico se compone de palabras que, aunque sean inventadas, respetan el orden gramatical de la lengua española, lo cual permite que el lector acceda a la idea de conjunto que el texto brinda: la descripción de un acto sexual y su clímax. El co-texto facilita este acceso al sentido del capítulo.

En el texto amatorio en glíglico se pone en práctica lo que Horacio, siguiendo los preceptos de Morelli, desea: sentir el lenguaje y olvidarse de la jauría de palabras. Se dice Horacio a sí mismo en el capítulo precedente: «Olvidate de las perras. Rajá, jauría, tenemos que pensar» (c. 93, p. 454). También proclama una suerte de deseo de entramado musical en la expresión: «neuma y no logos» (c. 93, p. 454). El lenguaje no normativo con el que se describe el encuentro amoroso responde entonces a las reflexiones metapoéticas tratadas en el capítulo precedente. Es lenguaje situado, confrontado, sentido. *Situado* y *confrontado* porque está tramado

⁵ Las referencias a la obra corresponden a la edición de Buenos Aires, Alfaguara, 2013.

fundamentalmente a partir de pequeñas unidades léxicas que se ensamblan y *se acoplan* creando neologismos. La comprensión de esas nuevas unidades, que no pertenecen al lenguaje cotidiano y no son sin embargo totalmente ajenas al código de la lengua. Poseen unidades mínimas que entran en analogía entre ellas y en sincronía con el todo. Hay en las unidades lexicales creadas onomatopeyas de contenido expresivo («troc», «¡evohé!») y unidades compuestas por derivación, esto es: por partículas que, ubicadas en situación de—prefijación o de sufijación, remiten analógicamente a un término conocido de la lengua española. Como casos de prefijación puede mencionarse: amalaba, jadehollante, clémiso, clínón, tordulaba, convulcante, orgumio... que reenvían a: amar, jadear, clítoris, torcer o retorcerse, convulsión, orgasmo. Y de sufijación: paramovía, «relamar las incopelusas»... que hacen pensar en: mover/se, lamer, vello pubiano. Este lenguaje no está exento de palabras provenientes del lenguaje empleado cotidianamente (artículos, preposiciones, sustantivos, verbos, adverbios, adjetivos usualmente empleados) que intervienen para funcionar de manera aglutinante. El capítulo es un *ars combinatoria* de resonancia dadaísta que, como lo postula Morelli, resta sentido fijo y suma significación. Es un poema narrativo de gran plasticidad lingüística y sin sentido fijo que franquea la barrera discursiva del lenguaje al herir la morfología lexical (y no las reglas gramaticales de construcción del sentido). Es una suerte de *happening* sonoro de la palabra poética revitalizada, solidario con las experimentaciones poéticas de mediados de siglo XX que aspiran a enlazar arte y vida; obra y público/lector; a retirar la palabra de los códigos expresivos que regulan el buen orden de las cosas («Logos, *faute élatante!*», se dice Oliveira —c. 93, p. 454); que aspiran a *accionar* la palabra liberándola de ese *logos* ordenador que la comprime y le retira su esplendor. El glíglico conjuga eficazmente sonoridad y plasticidad morfológica. Expresión situacionista: expresa mostrando sonoramente y visualmente aquello que dice. Colma de placer la palabra. Realiza en su plasticidad sonora otro de los aspectos elucubrados por Horacio en el capítulo precedente con respecto al espacio literario como universo de cruce disciplinario: «Concebir una raza que se expresara por el dibujo, la danza, el macramé o una mímica abstracta.» (c. 93, p. 454). Concreta el efecto plástico y simbólico que Morelli procura producir cuando copia de manera encadenada su oración: «En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay» (c. 66, p. 396) produciendo el efecto de un muro de lenguaje (muerto) que encubre el fulgor de la palabra, un fulgor revelado hacia el final por el lugar vacío de un *lo* que pone de relieve la oquedad constitutiva del lenguaje.

La tipografía contribuye a la experimentación de nuevas estrategias que se proponen como transgresivas de la escritura, procedimientos no sometidos a los dictámenes de las gramáticas normativas, al formato canónico del Libro como soporte literario. El *ispamerikano* es en tal

sentido un contralenguaje que subvierte la ortografía: pone *k* por *c*, *s* por *c* y viceversa, y agrega *h* donde no las hay. El engarce de sintagmas para mimar visualmente una expresión es otro recurso tipográfico que permite por ejemplo ofrecer a la lectura la celeridad con la que se expande una noticia a través de una palabra aglutinante: «La noticia corrió comounreguerodepólvora [...]» (c. 96, p. 460). Pero sin dudas, el recurso más *jugado* en lo que a desafío tipográfico se refiere es el uso disparatado de los renglones que Cortázar realiza a lo largo del c. 34 (con excepción del párrafo de cierre). Cortázar cuenta aquí dos historias que transcurren en paralelo, y para dar cuenta de esta simultaneidad, las distribuye tipográficamente de manera alternada. Oliveira está solo en el cuarto de la Maga, en un momento posterior a la partida de ella, y encuentra un libro de Benito Pérez Galdós. El nombre del autor y el título de la novela encontrada están omitidos en el c. 34. En los renglones pares del capítulo leemos el acto de lectura de Oliveira: su recorrido rápido, superficial y desdeñoso de la novela decimonónica de Benito Pérez Galdós, *Lo prohibido* (1884-1885); y también, sus impresiones negativas acerca de lo que está leyendo. Los renglones impares retoman el texto de Galdós que Oliveira lee. El libro le merece su desaprobación por partida doble: condena de Pérez Galdós como un escritor decimonónico cuya lectura le resulta tediosa; y desautorización de la Maga como lectora que posee, en su opinión, criterios artísticos objetables.

Esta escena ficcional de lectura (Oliveira/Galdós) puesta visualmente de relieve mediante una disposición tipográfica alternada de los renglones que refieren dos niveles de representación (la ficción de Galdós y la ficción de Cortázar) perturba de manera lúdica y abismal nuestra lectura literaria. Código verbal y código visual participan en ella de manera conjunta entreverando la reflexión del personaje principal con la ecolalia que refracta el texto galdosiano inscripto, todo lo cual contribuye a alterar la lógica del encadenamiento de la lectura, y por ende, la ilusión referencial del lector. Expongo solo un ejemplo de los muchos que pueden encontrarse en el capítulo:

Por fin supe hallar un término de conciliación, una lengua mi pariente; y alquilando un cuarto próximo a su vivienda, me hecha de frases preacuñadas para transmitir ideas archipodridas, puse en la situación más propia para estar solo cuando quisiese las monedas de mano en mano, de generación degeneración o gozar del calor de familia cuando lo hubiese menester. te voilà en pleine écholalie. Gozar del calor de la familia, ésa Vivía el señor, quiero decir, vivíamos en el barrio que se / es buena, joder si es buena. Ah Maga, cómo podías tragar esta Ha construido donde antes estuvo el Pósito. El cuarto de mi sopa fría, y qué diablos es el Pósito, che. [...]

(c. 34, p. 212; bastardillas en el original)

Esta disposición alternada mediante la cual se representa el diálogo de lectura que Oliveira

entabla con el texto de Galdós (repetido en bastardillas), así como también el diálogo mental de Oliveira con la Maga, permite poner de relieve lo que para Cortázar hay de proceso mecanizable en la lectura literaria, y esto, a través de un ejemplo extraído de la literatura decimonónica española (Galdós), exponente para Oliveira/Cortázar de la decadencia expresiva del lenguaje literario, de la transmisión enfermizamente repetida de «frases preacñadas» e «ideas archipodridas». Este es el mismo escozor que siente Morelli por las frases hechas que huelen a retórica vieja («el uso decorativo de un verbo y un sustantivo que no empleamos casi nunca en el habla corriente», c. 112, p. 503). Aunque llano y prosaico: «Ramón empezó a bajar», es preferible en opinión de Morelli al lenguaje decorativo e inusual de: «Ramón emprendió el descenso» (c. 112, p. 503). La ecuación es para Morelli/Cortázar indirectamente proporcional: a menor ejercicio vacuo de estilo, mayor expresividad y posibilidad creciente de encuentro con un lector no complaciente.

Mediante los juegos lingüísticos Cortázar explora traviesamente las posibilidades plásticas y sonoras de la lengua escrita. Su trabajo con el código regulador de las variables canónicamente posibles abre las fronteras lingüísticas entre lo narrativo, lo poético y lo discursivo (lo que en textos posteriores extenderá hacia la inclusión de otras artes escriturales). *Rayuela* construye una escenografía literaria no solamente a través de su inspiración enciclopédica, sino también mediante otros procedimientos que destacan la materialidad de la palabra escrita y del texto mismo. Se trata básicamente de:

a- La interactuación con otras lenguas (francés, inglés, sueco). Por ejemplo, cuando ante un corte de luz en el Club de la Serpiente, la escritura reproduce la confusión de las hablas de Babs, Ronald, Etienne, Wong y Perico. Los personajes de esta escena son identificados a la izquierda de la página y sus dichos se reproducen de manera encadenada, a la derecha, pasando del español al francés y al inglés (c. 96, p. 461-462), sin marcas tipográficas que separen visualmente sus voces del resto de lo dicho. En el mismo orden, se puede mencionar el extrañamiento producido por la inclusión del sueco por Oliveira durante la absurda escena del tablón (c. 41, p. 264).

b- El engarce lúdico de sintagmas. Pensemos por ejemplo en el juego (de-)constructivo y aglutinante (nuevamente) que se hace en el c. 52 con el sustantivo «lana»: «metros de lana, lanada, lanagnórisis, lanatúrner, lannapura, lanatomía, lanata, lanatalidad, lanacionalidad, lanaturalidad, la lana hasta lanáusea» (p. 332). Este juego de movilidad gramatical destaca tanto la provocadora inteligencia de Horacio como el trabajo desacralizante que el autor realiza con el lenguaje.

c- El camino semántico abierto por la creación de jitanjáforas. El glíglico es una propuesta

creativa e innovante de comunicación entre Lucía y Horacio que expande las posibilidades léxicas del sistema. Como ya lo precisamos, se construye sobre la base de los esquemas fonológicos, morfológicos y sintácticos del sistema. Si bien la palabra inventada no se encuentra en el diccionario, vale y *comunica* en su potencialidad. Al estar rodeada de palabras con significado lógico, puede ser reformulada conceptualmente⁶; si bien es una práctica expresiva innovante, la originalidad creativa no llega a bloquear la comunicación. La recarga sonora de estas palabras produce un efecto mayor de visibilidad de la letra escrita.

Este aspecto del trabajo con la palabra pone de relieve la dimensión artesanal del trabajo de escritura en Cortázar... hombre de letras (en el sentido más literal de la expresión), artesano de la palabra, de la unidad lingüística y textual. De aquí también la importancia acordada a las relaciones intra et intertextuales en *Rayuela*.

2. Crear una transformación genérica

Así como el arte surrealista pretendió cambiar la vida incursionando en todos los códigos (la literatura, la pintura, la escultura, la fotografía, el cine), el imaginario licencioso de *Rayuela*, en su mixtura de erudición y pedagogía, pretende ampararse de todo: la literatura, la teoría literaria, los recortes periodísticos, las minucias, los registros altos y bajos, el erotismo. Las operaciones de corte narrativo y los retazos textuales incorporados en la novela dan cuenta de un devenir de aspecto fragmentado, como si se socavara la Literatura desde la Literatura misma (como lo plantea Morelli: «Etienne y Oliveira se habían preguntado por qué odiaba Morelli la literatura, y por qué la odiaba desde la literatura misma» –c. 141, p. 567). La división de la novela en tres secciones que se entrelazan proponiendo la alternativa de al menos dos recorridos textuales – que son a la vez dos itinerarios distintos de lectura y dos modos de leer– hiere, en el contexto de los años 60, los andariveles tradicionales del armado textual. *Rayuela* parece avanzar por pequeños estímulos, un avance que responde analógicamente, según la propuesta del propio Cortázar, a los impulsos musicales del *swing* y del *jazz*. Todas las instancias textuales en *Rayuela* contribuyen a la composición del esquema no realista⁷ de la ficción que esta

⁶ Véase al respecto el estudio de María Azucena PEÑAS IBÁÑEZ, *Cambio semántico y competencia gramatical* (Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, p. 30-40). Retomando la propuesta de L.J.Ereguren sobre la creación jitanjafórica, Peñas Ibañez establece tres tipos de modelos creativos: 1) la creación de un léxico no existente, de una «expresión inédita» (p. 40), pero que respeta las bases gramaticales, como en el glíglico de *Rayuela*; 2) la creación lexical que escapa al esquema formal de la lengua, constituyendo un idioma aparte y no un código en clave; 3) las palabras que existen y poseen una entrada en el Diccionario, pero que son percibidas como neologismos porque se desconoce su significado, de tal manera que el texto compuesto por estas palabras logra un efecto de sinsentido, aunque las palabras en su individualidad lo tengan. Es el caso del *Bordorigma Darii* de Bustrofedón en *Tres tristes tigres* de Guillermo CABRERA INFANTE. La autora ilustra con más ejemplos los tres modelos propuestos.

⁷ Entiendo por «no realista» el trabajo consistente en distanciarse del carácter prescriptivo y, en consecuencia,

contranovela propone instaurar. Adoptando el gesto inherente a las vanguardias, *Rayuela* exhibe los materiales de su composición textual y la dimensión constructiva del texto (una marca de época sin dudas) como instancias estéticas por excelencia, más relevantes aún que la lectura crítica o interpretativa. El montaje permite integrar fragmentos textuales de diversos autores, registros y variadas fuentes (recortes literarios y periodísticos, fragmentos de textos en inglés, transcripciones de poemas en inglés y en español) como también restos *prescindibles* de la propia novela que Cortázar no había logrado engarzar satisfactoriamente en las secciones previas. Estos restos oscilan entre dos líneas (c. 118, el más corto) y varias páginas (el c. 133 es el más extenso, con trece páginas) e incorporan de manera fragmentada mayor información acerca de la triste historia de la Maga, o de la aventura erótica entre Horacio y Pola, o de la relación entre Horacio y Gekrepten. Todos estos elementos son incorporados sin reelaboración. El ensamblaje de estas piezas textuales entraña una concepción refractada del tiempo y del espacio ficcional, como también, de las motivaciones de los personajes. Sugiere el estallido de las nociones de principio y de fin, así como el quiebre de toda mirada binaria del mundo.

Al contrario de la novela-rollo que responde al verosímil realista tradicional, el fluir narrativo de *Rayuela* rompe diques, bifurca y ramifica. Es un modelo de integración de fragmentos que aúna y expande a la vez; que progresa diversificando. El texto lleva a la práctica la concepción de la diferencia que la *Morelliana* del c. 137 expone cuando objeta que quien escribe no *suma*, sino que por el contrario implacablemente *resta*. Y que la voz narrativa del c. 141 comenta cuando expone lo que Oliveira piensa de la literatura de Morelli, una escritura que mina las palabras, la lengua, el estilo, la semántica, la psicología y la facticidad; una escritura que se hace el harakiri (p. 566).

3. El proceso de lectura

En su oposición a lo normativo *Rayuela* postula una literatura que toma distancia del objeto-Libro entendido como soporte literario totalizador y sacralizante de la experiencia lectora; imaginado como instrumento de acceso a lo espiritual, según lo explica Cortázar en su ensayo *Teoría del túnel*, publicado en 1947. Su empresa de demolición literaria posee como contrapartida la idea de construcción programática de una *nueva novela* o novela futura,

previsible de la estética realista. La época prefería hablar de «nuevo realismo» más que de «vanguardia» (terminología más asociada a las vanguardias históricas). Según lo analiza Claudia GILMAN en *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2003), la crítica literaria de aquellos años declinaba el concepto de *nuevo realismo* según diversas fórmulas como «realismo de hoy en día», «zonas más hondas de la realidad», «exploración de las capas de lo real». Con estas formulaciones se trataba de dar cuenta de un realismo más experimental, sujeto a una racionalidad artística crítica y novedosa, menos ajustado a restricciones temáticas y a objetivos de tipo mimético (p. 316-317).

dilatada, con (por lo menos) dos recorridos, dos comienzos, dos cierres. Esta dilación que necesita de un lector cómplice de la actividad de escritura (puesto que, sin su implicación, la escritura quedaría inacabada) remite a las teorizaciones del escritor argentino Macedonio Fernández acerca de la concepción de la obra *difusa*, diletante, que no termina ni comienza del todo, una obra cuyo proceso de escritura adquiere forma *ante* el lector⁸. Esta práctica de la escritura diletante, errante, de la teoría de *la novela que no comienza*, se inscribe en la corriente más amplia de las prácticas modernas de reducción estética que, en el ámbito latinoamericano, tienen un momento de emergencia en las prácticas del escribir *mal*⁹. Morelli tiene conciencia de esta manera de practicar la escritura como gesto estético de una falta o de una negatividad constituyente.

Cortázar es sensible a esta poética macedoniana y a posiciones estéticas más radicales que interrogan la Literatura, y por extensión, el rol temporal del arte moderno como prácticas atravesadas por las problemáticas del tiempo presente; es sensible al interrogante de cómo mantener una conexión efectiva con la vida liberándose del virtuosismo estético de lo canónico (que no excluye lo *clásico*, ese gesto artístico que pretende atravesar las categorías de tiempo y lugar), como también de la función institucionalizante y consoladora atribuida al arte.

En los ámbitos literario e intelectual franceses de la época, en los cuales Cortázar estaba en cierto grado inserto desde su llegada a París en 1951, hay que pensar en la concepción de la escritura literaria que circulaba ya desde finales de los años 50 en los escritos de Roland Barthes, de Natalie Sarraute, de Michel Butor y en el ensayo-manifiesto de Alain Robbe-Grillet « Pour un nouveau roman » (1963). Las consideraciones de Robbe-Grillet sobre la llamada *nueva novela* guardan estrecha relación con la posición de Cortázar en *Rayuela*. También Robbe-Grillet había definido su práctica del género novelístico como un deseo de libertad de expresión que se busca a sí misma, como un rechazo de normas sentidas como caducas. Todos estos postulados pueden relacionarse con el pronunciamiento cortazariano contra lo que sería la facilidad narrativa de la novela-rollo, contra la literatura de relleno, contra los clichés verbales.

⁸ Escribía Macedonio FERNÁNDEZ en sus *Papeles de Recienvenido*: «No lea tan ligero, mi lector, que no alcanzo con mi escritura adonde está usted leyendo.» (*Obras completas*, vol. IV, Buenos Aires, Corregidor, 1989, p. 29).

⁹ Remito al ensayo de Julio PRIETO, *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica* (Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2016). Cito un pasaje de la introducción: «El análisis del escribir mal implica examinar la práctica literaria a partir de una reconsideración de sus espacios, y en particular a partir de los espacios de abandono de lo literario, toda vez que la lógica del gesto conlleva la dimensión de la errancia: una voluntad de llevar la escritura a sus límites, de recorrer los puntos de tensión por los que ésta se des-sutura y es puesta *fuera de sí*.

Hablamos entonces de escrituras *errantes*: escrituras «malas», en el sentido de lo que denota un yerro o una falta, y en el sentido de un errar –en el sentido de lo que es puesto a la deriva o implica el abandono de una determinada lógica de la propiedad–.» (p. 13).

El programa compositivo de *Rayuela* prevé entonces también su propia lectura. Inicia a aquellos lectores deseosos de prácticas alternativas de lectura que permitan vislumbrar la pluralidad de *centros* de la aventura contada. El « Tablero » es una zona explícita de este programa, una zona « autoritaria » en opinión de Beatriz Sarlo¹⁰, ya que reduce al lector a la condición de « macho » o de « hembra » según adopte o no la modalidad propuesta, esto es: según adopte o no el riesgo de leer a contracorriente; según acepte o no la propuesta de sacrificar el confort de la lectura lineal, de desacralizar la práctica habitual de leer. Aunque la poética del lector activo y ejecutante (según la alegoría musical de la lectura) resulte en la práctica bastante relativa, ya que Cortázar guía los saltos de su lector, lo cierto es que la lectura unidireccional que privilegia el orden de las peripecias hace perder de vista la figura laberíntica del mandala y saltarina de la rayuela, que son las representaciones del acto de leer que la novela quiere producir. La literatura de Cortázar (pienso en *Rayuela* y también en sus cuentos en los cuales los pasajes fundan la ficción) pretende cultivar en el lector una inteligencia del desvío; refractar la ilusión de referencialidad; producir una lectura que permita mirar la realidad no directamente, sino *a través* de las páginas del libro. Para aprehender esta práctica la lectura debe despersonalizarse y el Libro perder su valoración intimista, su investidura espiritual, en beneficio de su materialidad y, en consecuencia, de una lectura lo menos empática posible.

Lo que el programa de lectura de *Rayuela* estipula es el desvío, y a través de él, el diferimiento de la peripecia de los personajes así como de la intriga que la acción genera. En tal sentido, quizás uno de los procedimientos de interrupción (con el que se interfiere la peripecia y la intriga) que más pone en juego la competencia lectora sea el de la cita, como lo propone Sarlo en la lectura que en 1985 hace del texto¹¹. En tanto estrategia de corte la cita no solo interrumpe el hilo conductor de la narración, también genera su propio sistema de expectación, su propio misterio. Según Sarlo, la cita funciona como procedimiento que produce un efecto antinarrativo de dos maneras. En primer lugar, convalidando lo dicho por un personaje. Hay casos en los cuales la reflexión de un personaje puede dar lugar a la inclusión de una cita que entra en consonancia con lo expresado o imaginado por él, sin que lo citado entre en interacción con el personaje. Por ejemplo, el c. 5 cuenta una relación carnal violenta entre Horacio y la Maga. Se desprende de la escena que para que ella alcance el lado de él y sea así total y verdaderamente suya, Lucía debe sucumbir en el juego sacrificial del amor (p. 44). El capítulo siguiente, el 81, introduce una cita de José Lezama Lima extraída de *Tratados en*

¹⁰ Beatriz SARLO, «Releer *Rayuela* desde el *Cuaderno de Bitácora*» [1985], *Beatriz Sarlo. Escritos sobre literatura argentina*, Silvia Saítta (ed.), Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, p. 246-259; p. 252.

¹¹ *Id.*

La Habana (1958) en la cual se habla de la necesidad de crear nuevas pasiones y de la creencia en el libertinaje, lo cual reformula de manera literaria lo experimentado en el c. 5 por Horacio y por Lucía. Los personajes quedan excluidos del acceso a esta cita, no así el lector, a quien le cabe el ejercicio de relacionar ambas zonas textuales. Sarlo denomina a este tipo de procedimiento: «cita confirmatoria»¹². En otras ocasiones, el personaje en cuestión no resulta totalmente ajeno a los contenidos de lo citado. Por ejemplo, cuando en el c. 4 se dice que la Maga busca comprender por qué Morelli quiere que su libro sea como «una bola de cristal» que reúna el micro y el macrocosmos (p. 40), el siguiente capítulo, el 71, introduce una morelliana en la cual Morelli cavila acerca de la *figura* como forma o recurso mediante el cual otro mundo puede existir en el interior del mundo que nos rodea («el mundo es una figura, hay que leerla», p. 405). El c. 71 explora, a través de la *morelliana*, aquello que la Maga decía no comprender de la teoría de Morelli.

La segunda manera es la creación de dos zonas textuales privilegiadas que permiten, a través de la inclusión de citas, referencias literarias y metaliterarias, sostener el planteo teórico de la novela: las morellianas y los soliloquios de Oliveira¹³.

En síntesis, el dispositivo de las citas interrumpe el nivel de la peripecia y su intriga, a la vez que anuda y tensa el texto en su conjunto creando relaciones intratextuales. Las citas forman parte de la interacción multifocal antirealista y antipsicologista que es *Rayuela*. Vislumbrar todos estas rupturas y pasarelas supone un permanente estado de reposicionamiento de la atención del lector, solo posible mediante una actitud distanciada de sobrevuelo, *figura* del acto de leer e interpretar que Cortázar explora en algunos de sus cuentos, de los cuales el más paradigmático es «La isla a mediodía» (*Todos los fuegos el fuego*, 1966).

Retazos textuales y citas conectan el lado de acá con el lado de allá, lo prescindible con lo imprescindible, crean un efecto de enciclopedia mandálica de difícil consumo. El conjunto de estas estrategias de desvío y de diferimiento apunta a dificultar la lectura empática de la novela (la lectura de inmersión, ese modelo de lectura de la que el lector de «Continuidad de los parques» resulta ser una víctima fatal). Intenta poner de relieve la experiencia de la literatura, y menos, la experiencia de su interpretación y consumo. En este ir y venir de uno a otro lado (entre Buenos Aires y París, entre lo necesario y lo accesorio), el lector se pasea constantemente por todo el espacio textual pudiendo a su vez intentar nuevos desvíos. Así, la percepción de los fragmentos y de las partes no es ajena ni contraria al contacto con el todo. Estos avatares de la lectura literaria de *Rayuela* son por el contrario una experiencia constante de conjunto. Una

¹² Beatriz SARLO, *Ibid.*, p. 251.

¹³ *Id.*

*teoría de conjunto*¹⁴. El tiempo de la lectura (que va, viene y vuelve, avanza y retrocede) y el contacto con el libro se dilatan. En el trabajo de lectura instalado por estos procedimientos opera una manera de acceder a las peripecias diferente de la habitual. Disloca la percepción del tiempo narrativo y del espacio ficcional. Los torna ambiguos. En su engarce, la densidad referencial disminuye y la diacronía parece sincronía.

4. A modo de conclusión

Desde el punto de vista de la producción de Cortázar, el gesto fundacional de *Rayuela* reposa en el cruce entre lo novedoso y el deseo de la ruptura con la impronta fantástica que sellaba su cuentística. Este gesto se inscribe también en una constelación de lecturas literarias y teóricas que se vuelve una manera de leer, de practicar la escritura literaria y la crítica que de ella se hacía, esto es: una textualidad, un espacio epocal de libertad antinormativa. En las décadas de los 60 y 70, *lo nuevo* fue no solo la hoja de ruta de la vocación revolucionaria en América Latina; fue también una ambición experimental en materia literaria en la región. *Rayuela* fue en su momento una obra cautivamente ilegible; una heterogénea mezcla intertextual de cultura cosmopolita y de localismo mordaz y burlón; una literatura abierta que alternó la ficción con la teoría acerca de la negatividad del arte moderno y de la novela como género. Así, *Rayuela* retoma de la patafísica y del surrealismo su aprecio por los materiales en apariencia fortuitos que se vuelven significativos en la operación de montaje. Retoma del orientalismo el sentido de la vida como experiencia mandálica. Adhiere a una Literatura que busca ser lo menos literaria posible; una anti-literatura o contra-novela que incorpore la negatividad y la pasión crítica del arte moderno, que transgreda doblemente, por un lado: la articulación lógico-discursiva a través de un relato calidoscópico, poliédrico, que se comporte como una *imago mundi*; y por otro lado: que transgreda el formato *Libro* concebido como soporte literario totalizador y sacralizante de la experiencia de la lectura literaria.

Rayuela pretende discurrir de manera contranarrativa. Expone un discurso polimorfo, plurifocal, politonal, en consonancia con una visión cortazariana del mundo que no cree en la posibilidad de tabicar la heterogénea simultaneidad de lo real, ni en la necesidad de crear normas aplanadoras para lo diverso. En su impureza genérica y lingüística, *Rayuela* subvierte tanto el nivel de la teorización estética (género, Libro, obra abierta, lenguaje) como el nivel de

¹⁴ Cf. Obra colectiva del grupo Tel Quel: *Théorie d'ensemble*, *op.cit.* Publicado en español como: *Teoría de conjunto*, Barcelona, Seix Barral. Remito especialmente al segundo artículo del volumen: «Drame, poème, roman» [1965], de Roland BARTHES, en el cual el autor reflexiona en términos teóricos sobre la temporalidad narrativa de la novela de Philippe SOLLERS, *Drame* (1965).

la praxis (escritura, lectura, vida, experiencia vital teorizada). A través de *Rayuela*, la escritura de Cortázar realiza su entrada en la *nueva novela*, en la modernidad de un arte concebido como traducción *figurada* de los avatares de nuestra civilización occidental. *Rayuela* permite apreciar los desafíos y tendencias artísticas de un periodo clave para la literatura hispanoamericana.

Bibliografía

BARTHES, Roland, « Drame, poème, roman » [1965], *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1968.

BARTHES, Roland, *Sollers écrivain*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

CARRICABURO, Norma, *El voseo en la literatura argentina*, Madrid, Arco Libros S.L., Madrid, 1999.

CORTÁZAR, Julio, *Rayuela* [1963], Buenos Aires, Alfaguara, 2013, 632 p.

FERNÁNDEZ, Macedonio, *Papeles de Recienvenido* [1929], *Obras completas*, IX vol., vol. IV, Buenos Aires, Corregidor, 1989.

GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2003.

GRAMUGLIO, María Teresa, « Novelas y política », *Punto de Vista*, año 18, n°52, Buenos Aires, agosto de 1995, p. 29-34.

HARSS, Luis, « Cortázar, o la cachetada metafísica », *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

PEÑAS IBÁÑEZ, María Azucena, *Cambio semántico y competencia gramatical*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009.

PRIETO, Julio, *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2016.

SARLO, Beatriz, « Releer *Rayuela* desde el *Cuaderno de Bitácora* » [1985], *Beatriz Sarlo. Escritos sobre literatura argentina*, Silvia SAÍTTA (ed.), Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, p. 246-259.

RAYUELA: VARIA LECCIÓN

DANIEL MESA GANCEDO

Universidad de Zaragoza

JUSTIFICACIÓN Y PROVOCACIÓN

La idea de acercarse a *Rayuela* proponiendo como clave la “varia lección” tiene, al menos, dos justificaciones: a) corresponder a su propuesta de “varia lectura” y ofrecer un panorama abierto de cuestiones relevantes para su comprensión; b) vincular –hipotéticamente– el tipo de texto que es *Rayuela* con el que constituyen una serie de obras que recibieron denominaciones como “silvas” (*de varia lección*, justamente), o –más cerca de la época y de la consideración cortazariana– “misceláneas” o incluso “almanaques”: obras –salvando las diferencias cronológicas y estéticas– abiertas a una multiplicidad de contenidos, con un planteamiento discursivo sólo accidentalmente relacionado con el relato y con una voluntad didáctica –y en ocasiones moral– difícilmente ocultable.

Aunque en esta ocasión se atenderá más propiamente a la primera de las justificaciones (considerar algunos de los múltiples y varios aspectos de la obra cortazariana), no quiero dejar de consignar el interés que podría tener vincular *Rayuela* con la literatura moral, o si se prefiere, con una cierta concepción *moral* de la literatura. Creo que ese enfoque podría llevar a entender de otro modo el proyecto antinovelesco de Cortázar, remontándolo –además y por encima de su innegable filiación vanguardista– hasta la tradición, si se quiere arcaica –y, por ello mismo, acaso posmoderna–, que poco después de la publicación de la segunda parte del *Quijote* hizo entrar al género novelesco en una de sus primeras “crisis”, justamente –como se suele admitir– por la atrofia del componente narrativo y la hiperfetación del componente discursivo-reflexivo, o sea, didáctico-moral.

COMPRENSIÓN GENERAL DE LA OBRA CORTAZARIANA

Lectura y escritura

La comprensión de la obra cortazariana debe comenzar atendiendo a su condición de lector empedernido. La filiación de su escritura se puede perseguir a partir de los testimonios de lectura, que son abundantísimos, y que presentan una familiaridad extrema con literaturas muy diversas en el tiempo y en el espacio –que se remontan a un profundo conocimiento de los clásicos griegos y

la Biblia– pero que es especialmente cercano al romanticismo inglés, al simbolismo francés y a su desarrollo más extremado en el surrealismo francés.

En segundo lugar, hay que atender al hecho de que, a pesar de que puede decirse que su carrera como escritor público comienza relativamente tarde (hasta 1951 no publica su primer libro de cuentos, *Bestiario*), su escritura había comenzado mucho antes y no sólo como actividad privada, sino que a lo largo de los años 40 Cortázar se integra, de modo más o menos problemático en el seno de la juventud escritora de Buenos Aires: tiene contactos con todos los escritores que entonces comienzan su andadura (Alberto Girri o Daniel Devoto, entre los más próximos) y también con los mayores (Borges, quizá accidentalmente, pero también Martínez Estrada, Marechal o, más estrechos, con Arturo Marasso o con exiliados como Francisco Ayala). Colabora, además, con relativa asiduidad en revistas literarias (*Huella*, *Cabalgata*, *Realidad* o, también, *Sur*), en las que empieza a exponer los principios que habrán de dar forma a su propia obra. Antes de *Bestiario* ha publicado, además, con el seudónimo de “Julio Denis”, un libro de sonetos, *Presencia* (1938), y, ya con el nombre de “Julio Cortázar”, una pieza dramática *Los Reyes* (1949).

Transgresión de límites

La ruptura con el sistema literario tradicional (por lo que se refiere a su organización en géneros o en convenciones expresivas) es el propósito fundamental de la escritura cortazariana. De ese modo, resultará siempre incompleta una visión que atienda exclusivamente a sus cuentos o a *Rayuela*, dejando de lado sus ensayos o sus poemas, o, con más razón, esos volúmenes que Cortázar denominó explícitamente “almanaques” y que, ciertamente, son lo más cercano a la “miscelánea” que el argentino publicó: *La vuelta al día en ochenta mundos*, de 1967; *Último round*, de 1969, sin olvidar que también exhiben ese componente de “varia lección” textos como *Prosa del observatorio* (1972), *Territorios* (1978) o incluso *Los autonautas de la cosmopista* (1983).

Por otro lado, dos principios caracterizan globalmente la escritura cortazariana: la búsqueda y transgresión de los límites de lo decible y la búsqueda y transgresión de los límites de la identidad. En otros términos: el juego con el lenguaje, por un lado; y, por otro, el conflicto del individuo enfrentado a la perplejidad metafísica o erótica, o también a la hostilidad del trato social y político. Todo ello aparece modulado por su especial conexión con lo fantástico –que podría entenderse como marco o variación para esas transgresiones–, y, además, por una amplia preocupación humanística, que será la que en cierto modo oriente las opciones ideológicas del autor (lo que, en cierto sentido, sostiene el componente moral de esa escritura).

CORTÁZAR HACIA 1963

El epistolario cortazariano permite reconstruir zonas hasta ahora poco conocidas del proceso de composición, difusión y recepción de *Rayuela*. Para los propósitos que ahora me interesan, sin embargo, los datos biográficos más importantes eran de sobra conocidos: Cortázar abandona Buenos Aires en noviembre de 1951, a los 38 años, para no volver a residir nunca en Argentina. Deja tras de sí su primer libro de cuentos (*Bestiario*), recién editado por Sudamericana, casi su primera obra publicada, al menos con pretensiones de cierta difusión. También hubo el intento de publicar, poco antes, la que hubiera sido su primera novela, *El examen*, que se había presentado a un concurso, pero quedó inédita hasta 1986 (había otra novela corta *Divertimento*, de 1949, publicada también en 1986).

Se sabía ya que, trasladándose a París, Cortázar cumplía un sueño propio, largamente alimentado (y, a la vez, reproducía el itinerario del escritor “modernista”, en el sentido hispano del término, pero también en el anglosajón). El autor vinculó su marcha con la imposibilidad de asumir el ascenso del populismo peronista (afirmación que posteriormente matizaría), que acorralaba al intelectual burgués (como se consideraba Cortázar), si no en su torre de marfil, al menos en los altos de un edificio con vistas al Río de la Plata, en el que trataba de escuchar –con cada vez más dificultad– sus discos de Bartok o Alban Berg (las preferencias difieren, según los testimonios del autor a que acudamos).

Esa, digamos, “matriz” ideológica será el elemento más profundamente alterado en la década casi exacta que separa la llegada a París del final de la redacción de *Rayuela* (que hoy podría datarse con bastante precisión gracias a las cartas), aunque ese cambio concreto, probablemente, no condicionó la redacción tanto como podría suponerse: si el Cortázar que publica *Rayuela* es un fascinado defensor de la revolución cubana –que ha conocido de primera mano sólo a principios de 1963, justo entre la finalización de la redacción de *Rayuela* y su publicación–, no puede decirse que su apoyo fuera intenso desde la primera hora. Apenas hay referencias al proceso revolucionario iniciado en 1956 (a pesar de que las noticias podrían haber pasado a *Rayuela*, como lo hacen algunas referencias a la guerra de Argelia, por ejemplo) y tampoco hay demasiadas referencias a los primeros años de triunfo del nuevo régimen.

No puede olvidarse que, justamente en 1959 el “hombre nuevo” que imagina Cortázar se llama “Johnny Carter”, y se apoda “El Perseguidor”. Todavía no se llama Che Guevara, ni lleva la máscara del “Guerrillero Heroico”. Cortázar –podríamos decir, asumiendo la simplificación– comienza a interesarse por la revolución cubana, cuando se da cuenta de que la revolución cubana se interesa por él (lo busca, por ejemplo, como jurado de sus concursos literarios), o (de un modo menos personal) cuando esa revolución parece no desdeñar absolutamente la figura del intelectual burgués de “intensa exigencia estética” con la que el argentino no dejará nunca

de manifestar afinidades. Las consecuencias de esa relación entre Cuba y Cortázar se prolongarán por décadas, pero esa es otra historia (que, sin embargo, según el autor, pudo influir en la recepción de *Rayuela*, criticada en Argentina y vista con desconfianza en Francia, por venir de la pluma de un “comunista”).

Ese escritor “pre-revolucionario” es el que en París ha compuesto dos volúmenes de relatos: *Final del juego* (1ª ed. 1956) y *Las armas secretas* (1959), que incluye el cuento (o *nouvelle*) mencionado antes (“El perseguidor”) y al que Cortázar consideró un punto de inflexión en su proyecto literario: se iba alejando de lo “estrictamente” fantástico para acercarse a una reflexión existencial y metafísica que habría de culminar en *Rayuela*.

También había publicado ya su primera novela: un relato bastante largo de misterio y costumbres, *Los premios* (1960), al que luego concedió apenas un valor “experimental” quizá fallido. Poco después vieron la luz los “micro-relatos” (entonces no llamados así) que pasarían a uno de sus libros más apreciados por los lectores y hasta por el autor (*Historias de cronopios y de famas*, 1962). Ese “divertimento” parece una “salida de tono” premeditada, un gesto de “descolocación” respecto de la ya consolidada trayectoria como cuentista, antes de dar el salto a la presentación de un texto (*Rayuela*) que el propio autor sabe trascendental en su momento. Al mismo tiempo, está preparando la segunda edición de *Final del juego* (que duplicaría en extensión a la primera).

En órdenes paralelos y permeables de la experiencia vital, Cortázar se ha casado en París con Aurora Bernárdez, a quien conocía desde Buenos Aires y con quien compartió también lecturas y oficio: su experiencia previa como traductores permite que ambos comiencen a trabajar hacia 1954 como intérpretes de la UNESCO, que será su principal trabajo no literario durante décadas. Igualmente importantes me parecen algunos viajes realizados en ese período (que pueden seguirse bien en la correspondencia, pero que también en algún caso –el primero y el último– habían pasado ya a la obra): Italia, en 1954, donde realiza la traducción de toda la prosa de Edgar Allan Poe (que se publicará en Puerto Rico en 1956); India, en 1956 (primer contacto directo con una realidad distinta a su mundo “occidental”, que al parecer lo afectó mucho) y Grecia, en 1959, donde culmina su contacto con la cultura clásica.

CORTÁZAR Y LA RENOVACIÓN DE LA NOVELA

Contexto: la novela en español en el momento de publicación de *Rayuela*

Conviene recordar que 1963 es una de las fechas más tempranas para datar eso que se ha denominado el *boom* de la narrativa hispanoamericana. Unos pocos meses antes había aparecido *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa (que Cortázar había leído y admirado ya en manuscrito, como prueban las cartas de la época, por ejemplo la del 13/6/1962) y la publicación de *Rayuela* (entre otras “grandes novelas” que iban cruzando el Atlántico por esos años) no hizo sino confirmar la magnitud del proceso de renovación narrativa que habían puesto en marcha una serie de escritores hispanoamericanos residentes en Europa.

Esas novelas del *boom* adaptaban al español las múltiples tradiciones de la novela moderna de procedencia no hispánica; asimilaban la lección de Joyce, Faulkner, Kafka o Broch. Naturalizaban modelos nuevos e inscribían mundos diversos en un idioma que (salvo intentos aislados) acaso había estado al margen de la evolución de esas formas “modernas” de contar. Todo había empezado, quizá, con *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo. Un poco antes de *La ciudad y los perros* y *Rayuela* había salido *El siglo de las luces* (1962) de Carpentier. Poco después verían la luz *La Casa Verde* (1966) de Vargas Llosa, otra vez, y *Paradiso* (1966) de Lezama Lima, *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez, *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes, *Tres tristes tigres* (1967) de Cabrera Infante y *Conversación en la Catedral* (1969) también de Vargas Llosa o *El obscuro pájaro de la noche* (1970), de José Donoso.

Muchas de esas novelas podrían insertarse en la tradición de un género que el argentino Ricardo Piglia ha denominado la “obra maestra”: novelas *totales* que pretenden ser *summas* de comprensión de la realidad y parecen agotar el género en cada caso (Cortázar, no obstante, dirá que más que una “suma” *Rayuela* pretende ser una “resta”, lo que debe entenderse como un despojamiento de las “ideas recibidas”).

Mientras en España sólo *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos parecía poder equipararse en el intento de hacer estallar las formas del relato decimonónico, en Argentina, también encontraba Cortázar algún precedente de ese tipo de obras “totales”: *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal, que Cortázar reseñó y en la que vio un antecedente directo de su proyecto “rayuelesco”. Antes, ya habían atraído a Cortázar en el momento de su formación (años 30-40) autores como Roberto Arlt (*Los siete locos*, 1929) y Macedonio Fernández (*Museo de la novela de la Eterna*, 1928-, no publicada hasta 1967) que exploraban vías alternativas por las que también querrá transitar Cortázar.

Graciela Montaldo ha perfilado bien el contexto novelístico argentino en el momento de producción de *Rayuela*: la oposición a Marechal por parte de *Sur*; el modelo hegemónico de Eduardo Mallea (que empieza a ser cuestionado por los más jóvenes y que a Cortázar tampoco le gusta por la separación entre acción y reflexión); la importancia de dos proyectos antitéticos

contemporáneos como los de Sábato –metafísico– y Viñas –“comprometido”–. Además, Borges y Bioy dan lección de “estilo” (contenido y coloquial). Cortázar escribe desde “fuera” confrontándose con esa tradición argentina y podría decirse abre la puerta al experimentalismo posterior (Puig, Saer, Piglia, Walsh...)

Teoría de la novela en Cortázar

La prehistoria de la escritura novelística de Cortázar se remonta a uno o dos textos perdidos: *Soliloquio*, del que el autor deja constancia tan sólo en algunos lugares propios (*Salvo el crepúsculo* –donde lamenta haber quemado esa obra–; *Divertimento* –con resumen– o *Diario de Andrés Fava* –meramente aludida–) y en alguna entrevista (como la que concede a Omar Prego y se publica póstumamente, *La fascinación de las palabras*, 1985). En otros lugares hay referencia a otra supuesta novela “infantil”, *El arquero y las nubes* (o *Las nubes y el arquero*), también destruida, que algunos críticos como Brescia consideran el mismo texto que *Soliloquio* y otros (Cócaro) mencionan como “relato”.

Seguramente, esos textos habrían sido escritos en los años de “exilio interior” en la provincia argentina (1939-1946) o poco antes y el dato es relevante, porque en la misma época surge uno de los textos más interesantes y sistemáticos del autor por lo que se refiere a la exposición de su teoría de la novela: *Teoría del túnel* (1947, publicado como el primer volumen de su *Obra crítica* en 1994). Esta “teoría” está concebida como una visión personal de los géneros literarios (en su primera parte), y va seguida por una historia no menos personal de la novela contemporánea, que presenta, en consecuencia, la construcción de una tradición en la que el autor querrá reconocerse. El hilo conductor de esa tradición, apoyado en los contextos ideológico-filosóficos que le proporcionan, básicamente, el surrealismo y el existencialismo, lo constituye la historia de una liberación: el esfuerzo por alcanzar un nuevo decir, consciente de las constricciones que el lenguaje como materia impone a la tarea del escritor y de los automatismos derivados de la consideración de la literatura como *manera* especial que debe caracterizar el tratamiento de esa materia.

Esa búsqueda del nuevo decir orienta el proyecto cortazariano hacia la confluencia entre lo poético (entendido como “decir esencial”, el polo opuesto a lo literario-“amanerado”) y lo novelesco, una dirección que se corresponde en un todo con la marcada por las corrientes más conspicuas de la modernidad, si bien el sesgo característico de la concepción cortazariana apunta, originalmente, que esa fusión habrá de producirse, no en el amplio cauce de la novela (como propuso Bajtin), sino en el de la poesía. Cortázar propone el nombre de *poetistas* para las figuras señeras que constituyen esa tradición moderna en la que quiere reconocerse y en la que conviven Rilke y Faulkner, Valéry y Kafka, Rimbaud y Hermann Broch, Alberti y Virginia Woolf.

La escritura novelística de Cortázar

A partir de ese principio y de esa tradición, tempranamente esbozada -lo que demuestra la meditada construcción del proyecto cortazariano- se eleva una obra novelesca, ciertamente no muy extensa, pero, en suma, sólo comprensible si se considera globalmente como intento de plasmar en la práctica ese proyecto de ampliación del decir, que trascienda los límites de lo literario tradicional. El *corpus* novelesco de Cortázar, fuera de textos eventualmente perdidos, lo constituyen seis títulos: *Divertimento* (1949); *El examen* (1950); *Los premios* (1960); *Rayuela* (1963); *62 / Modelo para armar* (1968); y *Libro de Manuel* (1973).

Dejando de lado el resumen argumental de cada uno de los títulos (no siempre inoportuno, en tanto en cuanto pudiera constituir una primera aproximación al sentido de las obras) podrían señalarse algunas características comunes a todas esas novelas, que pueden ayudar a comprender mejor la unidad de propósito que caracteriza a esta escritura cortazariana y sirven como introducción a la lectura de *Rayuela*.

En todas las novelas del autor argentino encontramos el desarrollo de una aventura personal consistente en la superación de un determinado límite, que marca la frontera del mundo personal del protagonista: se busca así el acceso a un determinado lugar misterioso (la casa de *Divertimento*, la popa del barco en *Los premios*), o al mundo de otro personaje antagonista (la Maga en *Rayuela*, Hélène en *62*). En otros casos, el motor de la acción es la superación de una prueba de cuyo sentido no se está absolutamente seguro (el absurdo examen de *El examen*, el secuestro del diplomático en el *Libro de Manuel*).

A menudo, el desarrollo de esa aventura parte de un planteamiento melodramático (y en todas las novelas, incluida *Rayuela*, es fundamental el conflicto amoroso) que, sin embargo, por un esfuerzo paródico característico de la modernidad, se presenta como mero excipiente del elemento -a mi juicio- más interesante en las novelas cortazarianas: el ya citado carácter de libro moral (o didáctico) que presentan la mayoría de ellas, y singularmente *Rayuela* (según hacen explícito con ironía los epígrafes iniciales, que conviene releer) o, de modo más subrayado y quizá menos conseguido, *Libro de Manuel*.

Ese carácter moral se relaciona con la búsqueda problemática de una conducta que permita el acceso a la verdad (si algo quieren todos los personajes cortazarianos es *saber*) y, en él reside quizá el principal elemento anti-novelesco de la escritura cortazariana, en la que -como ocurre, por ejemplo, en las "novelas" dieciochescas- la hipertrofia del elemento moral (didáctico o filosófico) acabará por absorber el esfuerzo de construcción del personaje y de elaboración de la acción. En las novelas cortazarianas tampoco hay personajes excesivamente definidos; en las

novelas cortazarianas tampoco pasan muchas cosas; en ellas predomina el diálogo y la reflexión; el conflicto es casi siempre confrontación verbal en busca de un sentido elusivo. De ahí que la anti-novela cortazariana, sin dejar de formar parte de un proyecto vanguardista de destrucción de un género adocenado, encuentre su justificación en la vena mayor de desarrollo de ese propio género: la anti-novela también tiene su tradición (el término “antiroman” aparece en Francia en el S. XVII: en la segunda edición de *Le berger extravagant* de Charles Sorel, 1633 –la primera se publicó anónima en 1627). Aunque Cortázar –que usa el término “antinovela” en una de las morellianas de *Rayuela*– posteriormente prefirió el de “contranovela”, sin explicar muy bien nunca la diferencia, podría proponerse, para salir del dilema y perfilar mejor esa “tradición”, el término que introdujo Northrop Frye y que sin embargo no ha dado mucho juego todavía en la crítica literaria de la postmodernidad: la “anatomía” (a partir de *Anatomía de la Melancolía* de Robert Burton, 1621), un género relacionado con la sátira menipea y caracterizado por el predominio del análisis, la importancia del “coloquio”, y del debate de ideas, la crítica de la sociedad y la ironía.

Por todo lo dicho, se entiende que las novelas cortazarianas no sean novelas “de personaje”, sino, sin excepción, novelas “de grupo” (en *Rayuela*, el “Club de la Serpiente”). En todas ellas se crea una especie de célula de voces bastante definida, aunque en ocasiones se trasparente demasiado la voz del autor. La trama enunciativa resulta, en efecto, análoga de un texto a otro, y se define por oposiciones elementales, que generan en todo caso un siempre interesante juego de dobles (bien analizado por Barrenechea y otros para el caso de *Rayuela*): es constante en las novelas cortazarianas la tensión “masculino / femenino”, como representación tópica de la oposición “fuerza razonante / fuerza no razonante”. Pero es también constante la tensión, en cada uno de esos dos polos, entre una versión positiva y una versión negativa. En el lado masculino, el “poeta-utópico” –por así decir-, que ha llevado al extremo la reflexión y ha superado los límites de la lógica y pretende acceder a su otra cara –Horacio, en *Rayuela*–, se opone al “realista-decepcionado”, quien, aun estando de acuerdo con la insuficiencia de la razón para acceder a la verdad, ha perdido –o nunca ha tenido– la fuerza para ir más allá –Traveler, o en una versión extremadamente paródica, Perico Romero, a quien se dedica uno de los capítulos suprimidos, que cabría releer en detalle desde este punto de vista–. En el lado femenino, la mujer que es representación de la intuición pura, a quien todo lo razonable le es ajeno, porque no lo necesita (la Maga, desde luego) se opone a la mujer, etimológicamente, “imbécil” (sin apoyo), que parece necesitar del hombre y estar privada –más o menos– de otra intuición que no sea la doméstica: Talita o –en su versión degradada– Gekrepten (y, sin embargo, en un interesante proceso de relación dialéctica son estas mujeres “dependientes” las que sostienen en la vida a los “poetas utópicos”).

Por fin, conviene señalar que entre esos personajes no es difícil hallar la contrafigura autoral (habitualmente del lado del “poeta”: Jorge, en *Divertimento*, Juan/Andrés en *El examen*, Persio en *Los premios*, Oliveira-Morelli en *Rayuela*, Juan en *62*, Andrés de nuevo en *Libro de Manuel*), que complementa al narrador. Pero el narrador cortazariano presenta un proceso de complejidad progresiva en cada una de las novelas, que todavía en *Rayuela* no excede los límites tradicionales de la primera persona, el discurso indirecto libre o la omnisciencia focalizada. Será en *62* y en el *Libro de Manuel* cuando llegue a aparecer un personaje-narrador elusivo, inasible, cuya función única es tramar el discurso por referencia a un yo cada vez más inestable (“mi paredro” o “el que te dije”, respectivamente).

La consideración del problema de la instancia narrativa nos introduce en el último elemento que hay que considerar a la hora de comprender la unidad del proyecto novelesco cortazariano: el de la construcción del artefacto textual. En todos ellos el elemento que se ha llamado metaficcional es clave: desde el título, que por lo general no hace referencia en ningún caso al argumento, sino al libro como tal (*Divertimento*, *62* / *Modelo para armar*, *Libro de Manuel*) o a un elemento simbólico incardinado en la trama (*El examen*, *Rayuela*).

Desde luego, la reflexión metanovelesca sobre la escritura está presente en todas las obras, y la explicitación del proyecto revolucionario de construir una novela nueva, que trascienda las categorías tradicionales de causalidad o relación lógica o psicológica entre los personajes y las acciones (que deriva en la manipulación lúdica del orden de la escritura y de la lectura), así como también la voluntad de superar los límites a lo decible que impone el lenguaje corriente y hasta el literario (de donde provienen los ensayos de idiomas inventados, siempre presentes en las novelas cortazarianas), accede a un primerísimo plano en *Rayuela* (el glíglico) y se continúa en las novelas posteriores (el “bis” de Feuille Morte en *62*; el “fortrán” de Lonstein en *Libro de Manuel*), pero en modo alguno está ausente en las anteriores.

RAYUELA

Composición de la obra

El proceso de construcción de *Rayuela* está bastante bien documentado: desde 1983 se conocía el llamado “Cuaderno de bitácora” (publicado por Sudamericana), que reunía el material preparatorio del libro. Cortázar lo regaló (según las cartas, en agosto de 1963, denominándolo

“cuaderno de trabajo”) a una de sus más tempranas y agudas críticas: Ana María Barrenechea, que lo publicó acompañado de un completo estudio genético. La publicación del epistolario en 2000 (y aún más la edición ampliada de 2012) añadió numeroso material documental al proceso. De ese modo se sabe que empezó a pensar en ella hacia fines de 1958:

Terminé una larga novela que se llama *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. Pero todavía no veo con suficiente precisión el punto de ataque, el momento de arranque; siempre es lo más difícil, por lo menos para mí (17/12/1958, a Jean Barnabé).

A este corresponsal (amigo francés residente en Montevideo) es al que, en principio, más a menudo informa de la marcha del proyecto. A él le dice que estaba componiéndola desde mediados de 1959: «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» (27/6/1959) y un año después le detalla:

No sé lo que va a salir de una larga aventura a la que creo aludí en alguna otra carta. No es una novela, pero sí un relato muy largo que en definitiva terminará siendo la crónica de una locura. Lo he empezado por varias partes a la vez, y soy a la vez lector y autor de lo que va saliendo. Quiero decir que como a veces escribo episodios que vagamente corresponderán al final (cuando todo esté terminado, unas mil páginas más o menos), lo que escribo después y que corresponde 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 un 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 una cierta manera, sino que cada cosa es a la vez muchísimas cosas. [...] he fabricado una serie de procedimientos más o menos astutos, que sería un poco largo contarle ahora. Baste decirle que el libro ocurre mitad en B.A. y mitad en París (creo tener ya bastante perspectiva de ambas como para hacerlo), pero que con frecuencia los episodios se cumplen en un *no man's land* que la sensibilidad del lector deberá situar, si puede. En realidad, me propongo empezar por el final, y mandar al lector a que busque en diferentes partes del libro, como en la guía del teléfono, mediante un sistema de remisiones que será la tortura del pobre imprentero... si semejante libro encuentra editor, cosa que dudo. (30/5/1960)

El 27/9/1961 escribe a su editor y traductor Paul Blackburn: «Last week I finished *La Rayuela* (*Hopscotch*, you know). It is, I humbly believe, a very beautiful thing». Pero según cartas posteriores el proceso se prolonga, al menos hasta mediados de 1962 (el 15 de mayo le dice a Paul Blackburn: «I almost finished *Rayuela*») y el 19 a Francisco Porrúa: «En los 28 días de maravilloso mar azul [regresando de Buenos Aires a fines de abril] rematé *Rayuela*») y los datos intercambiados en la correspondencia con el editor de Sudamericana (Porrúa) son preciosos para seguir el proceso de edición –con modificaciones constantes– hasta su culminación en mayo de 1963. El 21 de ese mes le escribe a Porrúa: “Bueno, ya está. Esta mañana, entre mate y mate, llegué al no-final de *Rayuela*. Creo haber corregido las páginas bastante bien”.

Recepción

También el epistolario permite reconstruir la primera recepción de la novela y el diálogo que entabla con sus críticos. Ya en el *Cuaderno de bitácora* –según señaló Montaldo– Cortázar preveía –quizá inconscientemente– varias ediciones para la novela, de modo que subyacía en su planteamiento la ideología del “best-seller” o del “éxito” (que tanto marcó y tensionó la novela del *boom* y la obra de Cortázar, que, como vio Piglia, se formó más bien en la tradición romántica del “fracaso”). Montaldo señala la “paradoja de *Rayuela*”, un “texto que quiso venir a cuestionar todos los presupuestos morales, ideológicos y literarios de sus lectores y recibió una adhesión generalizada de su público, que con rapidez asombrosa aprendió los nuevos códigos y naturalizó toda la zona contestataria de la nueva novela” (611).

Como ve Aguirre, Cortázar tenía expectativas muy elevadas sobre la repercusión de la novela: «será una especie de bomba atómica en el escenario de la literatura latinoamericana», le escribió a Paul Blackburn; y a Mario Vargas Llosa, un mes antes de la publicación: «espero la que se va a armar, cuando aparezca» (23/5/1963). A Barnabé le dice: «he roto tal cantidad de diques, de puertas, me he hecho pedazos a mí mismo de tantas y de tan variadas maneras, que por lo que a mi persona se refiere ya no me importaría morirme ahora mismo. [...] tengo la impresión de haber ido hasta el límite de mí mismo» (3/6/1963).

La recepción inmediata, en cambio, no fue del todo positiva entre la crítica argentina. Como recuerda Aguirre, el 23 de julio de 1963, el semanario *Primera Plana* la ubicó en cuarto lugar en la lista de *best sellers*, y siete días después ya ocuparía el primero. Pero el comentario que publicó la misma revista (el 27/8/1963, según Montaldo) no condecía con el éxito lector. La reseña (sin firma, pero, según Porrúa dijo a Cortázar, responsabilidad de Ramiro de Casasbellas –carta de 13/9/1963–) relacionaba a Cortázar con Marechal y Roberto Arlt, pero no revelaba una lectura atenta, sino oscilante entre el elogio y el disgusto (el título de la reseña era “Novela espesa con sabias reminiscencias”). Más tarde, en octubre, *Primera Plana* publicó “La Argentina que despierta lejos”, una minuciosa crónica de Tomás Eloy Martínez elaborada en casa del propio Cortázar, más atenta a la figura y la fama del escritor que al interés de la obra, y que (según la correspondencia) no gustó al autor de *Rayuela*.

Según Aguirre, en octubre de 1963 se publicaron en Buenos Aires dos críticas muy negativas. En *La Nación*, Juan Carlos Ghiano señalaba «la pobreza achaparrada y repetida del lenguaje», el carácter «inútilmente sucio» de algunos pasajes y la supuesta inconsistencia de sus propósitos contra la novela tradicional; los diálogos de Oliveira y la Maga, los protagonistas, le parecían poco menos que hojarasca y en definitiva, fuera de «muy pocos capítulos», *Rayuela* «decepciona y fatiga en su totalidad». Por su parte, Héctor A. Murena

cuestionó a su vez *Rayuela* e incluso se burló del autor en otro comentario, publicado en los *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* en París, que afectó bastante a Cortázar (carta a los Rotzait, 17/11/1963 y otras) y que lo decepcionó porque creyó que su acercamiento a Cuba estaba mediatizando las lecturas (al punto de que también pensó que afectó al veto que Roger Caillois impuso sobre la traducción de la novela por Gallimard, según carta a Porrúa, 29/10/1963).

También desde un sector menos conservador de la crítica se le hicieron reproches a la novela: Liliana Heker (en *El escarabajo de oro*, octubre de 1963) se hizo eco de los “antiguos lectores” cortazarianos, que admiraban y preferían los cuentos al experimento de *Rayuela* (fracasado y frustrante, según esa perspectiva), inaugurando una dicotomía duradera.

Frente a esas críticas, Cortázar subrayará siempre el elogio que encontraba entre lectores “comunes” (y sobre todo jóvenes: algo que le extrañó –según confesó a Luis Harss y a otros–, porque creía que las numerosas referencias sólo serían comprendidas por gente de su edad). Dirá a menudo que los críticos no han entendido su intento “radical” de cortar con la tradición y se alegrará de críticas positivas y minuciosas como la que Barrenechea publicó en *Sur* en junio de 1964 (una lectura “fundadora”, según Sarlo, porque ya apuntó todos los temas que la crítica especializada seguiría después, sobre todo la “búsqueda” y sus caminos). Cortázar la leyó antes y se la agradeció, en carta de 19/4/1964, en la que hace referencia a todas las críticas previas que habían llegado a su conocimiento). Otra crítica positiva, según Aguirre, fue la de David Lagmanovich, en *La Gaceta* de Tucumán: el libro era un fracaso como novela, pero eso no importaba, porque «en *Rayuela* hay li-te-ra-tu-ra (*sic*), hay algo que no es el realismo a machamartillo de un ochenta por ciento de nuestras novelas, hay un artista tratando de comunicar por medios artísticos su visión de la realidad».

Montaldo dibuja bien el contexto cultural argentino en el que “aterriza” *Rayuela* desde París: el Buenos Aires de principios de los 60 se caracteriza por una nueva circulación de productos culturales, la atención al arte como “esfera” de la vida (análoga a la política o la económica), el interés por el estructuralismo, la sociología y la psicología, la importancia del *happening*, mezcla de lo lúdico y lo comprometido... Por eso, la clase media culta argentina convirtió *Rayuela* en “su” texto, según Montaldo, lo que reactivó el interés por la obra pasada de Cortázar (aumentaron las ventas) y generó expectativas sobre la futura.

A partir de entonces, la novela encuentra proyección internacional: en 1964 recibe el premio Kennedy (junto con *Bomarzo* de Mújica Láinez), es candidata al Premio Formentor (carta a Porrúa, 23/1/1964), y críticos como Mario Benedetti y Ángel Rama, en Montevideo, o Francisco Zendejas en México, fueron los primeros que reconocieron el valor de *Rayuela* fuera

de Argentina. Desde 1970 empiezan a proliferar las tesis y las monografías. En 1966 es traducida al francés (Guille-Bataillon) y al inglés (Rabassa), en 1969 al italiano (Nicoletti), en 1970 al portugués (Castro), en 1981 al alemán (Fries). La primera edición en España no ve la luz hasta 1977 (la difusión de Cortázar en la Península se vio muy condicionada por la censura durante la dictadura franquista). En 1980 se hace la primera edición comentada (Ayacucho); en 1984, Andrés Amorós publica en Cátedra su edición anotada (que aún se reedita, a pesar de merecer importantes revisiones); y en 1991 sale, por fin, una edición crítica (Archivos).

La historia de la recepción ulterior de *Rayuela* es una con la historia de la valoración –dicotómica– de la obra en conjunto del autor (cuentista / “rayuelista”; autor fantástico / autor comprometido; lúdico / pedante...), que ha merecido recurrentes juicios más o menos “sumarísimos” (uno de los últimos, relativamente inusual, por lo argumentado, es el de Andrés Ibáñez), procesos a los que –hay que señalarlo– no parece haber sido sometido ninguno de sus contemporáneos: cada generación de autores y lectores hispánicos parece verse compelida a confrontarse con Cortázar y, sobre todo, con su lectura de Cortázar: de la fascinación al desencanto. Entre las razones que se dan para ese desencanto figuran a menudo la supuesta ingenuidad del autor, su pedantería o la falsa “libertad” que propone, pero que enmascara un rigorismo formal y casi moral que acaso molesta más cuanto más tarda en descubrirse. Los valores “positivos” que propiciaron una lectura contemporánea de *Rayuela* fueron, por una parte, la capacidad de conexión con algo del *Zeitgeist* de los 60 (la revolución contra la Gran Costumbre) y, por otro, el aspecto lúdico, de literatura participativa que muchos han relacionado más tarde con los albores de la hipertextualidad.

Y estas podrían ser dos de las “varias” lecciones de *Rayuela*: una retrospectiva, la imagen –enciclopédica y si se quiere esquematizada– de un mundo, esto es, la apertura de un catálogo de referentes culturales; y otra prospectiva, para cierto tipo de lectores “literarios”, un catálogo de “procedimientos” expresivos y constructivos. Algunos críticos parecen considerar que son lecciones desproblematizadas, exhibicionistas, quizá por eso “inmaduras” (las actitudes de los personajes y hasta del escritor parecen al margen de la realidad). Pero hay algunos temas de fondo –quizá tratados antinovelescamente– que permiten intuir una cierta trascendencia inesperada en esas lecciones: no sólo se trata de la cuestión metafísica, sino –me parece– también del sufrimiento de la incomunicación.

Pero antes de llegar a eso y para concluir con la recepción de *Rayuela*, puede ser interesante recordar que, por la seducción formal-lúdica, la obra ha alcanzado una nueva vida en la red. Además de las diversas versiones digitalizadas que pueden encontrarse, *Rayuela* ha sido una tentación constante para los hiperlectores. Desde la arcaica y patafísica invención del

“Rayuel-o-matic” por parte de Esteban Fassio que Cortázar comentó (con ilustraciones) en *La vuelta al día en ochenta mundos* (“De otra máquina célibe”), múltiples proyectos han querido realizar la virtualidad de la lectura aleatoria e Internet ha parecido uno de los medios más adecuados:

- http://www.oocities.org/espanol/rayuel_o_matic/index.html: un intento de transcripción colectiva de la novela a la red (no actualizado desde 2003)

- <http://www.literaberinto.com/CORTAZAR/rayuela.htm>: Transcripción incompleta (caps. 1-56), sin hipervínculos (hay que volver siempre al índice)

- <http://impresioneslasjustasimpresiones.blogspot.com.es/2011/11/rayuela-prologo.html>: intento de lectura “aumentada” (con ilustraciones sobre determinados pasajes): incompleto

- <http://daguerrotiposyotroscines.blogspot.com.es/2012/06/sonidos-de-rayuela-indice-completo.html>: Otra “lectura aumentada”, ahora con la “banda sonora musical” de todos los capítulos. [Ya en

- <https://maps.google.es/maps/ms?client=firefox-a&hl=es&ie=UTF8&msa=0&msid=112696719409714924108.00045fac315a0df8ea8c5&ll=48.853421,2.336311&spn=0.169427,0.22316&z=12&source=embed> El “lado de allá” “googlemapizado”, con adscripción-inscripción de los pasajes.

- <http://paris.rutascervantes.es/ruta/rayuela>: una versión más organizada y resumida del París de Rayuela.

- <http://moebio.com/research/rayuela/>: intento del argentino Santiago Ortiz (Moebio) de “visualizar” la red establecida por las múltiples lecturas, con transcripción de textos (novela íntegra) e hipervínculos múltiples. Explicación en: <http://blogs.elpais.com/arte-en-la-edad-silicio/2013/07/cortazar-y-la-genesis-del-hipertexto.html>

La estructura general de *Rayuela*

El aspecto de la novela que más llamó la atención fue ese carácter combinatorio, la posibilidad explícita en una nota inicial del autor de varias lecturas. Esa tradición de “literatura combinatoria” se remonta hasta el barroco, pasa por el “libro total” de Mallarmé (que debía imprimirse en páginas sueltas y no numeradas) y culmina quizá en algunas propuestas del OULIPO francés (cercano geográficamente a Cortázar) o metafóricamente en el “libro de arena” borgiano (1975).

Había algunos antecedentes (*Composición nº 1* del francés Marc Saporta, 1962 –que probablemente Cortázar conoció y al que alude –sin dar el nombre– en una carta a Porrúa del

5/1/1963, como un texto que hizo que eliminara esa idea de las “morellianas”), incluso en español: *La tournée de Dios*, de E. Jardiel Poncela (1932) y muy pronto el procedimiento fue quizá extremado en la edición de novelas no encuadernadas (*Juego de cartas*, de Max Aub, 1964).

Pero es *Rayuela* el primer texto que hace de la incitación a la participación activa del lector un elemento fundamental en la construcción del sentido de la novela (en relación con el concepto de “obra abierta”, puesto en circulación por Umberto Eco en 1962). Es esa incitación quizá, más que las “sugerencias” concretas de lectura, lo más importante de la nota autoral con que se abre *Rayuela* (y que preocupó al autor hasta el último momento, según se ve en una carta a Porrúa, 21/5/1963).

El texto se ofrece como material no terminado que puede entrar en diferentes combinaciones, *work in progress*, por tanto, que es también realización práctica de algunos presupuestos que se teorizan explícitamente en el texto. Cortázar seguirá explorando ese modo de componer “lúdico” unos años más tarde en lo que denominó su “poesía permutante”, pero cabría ver también ese afán permutatorio en el propósito que a partir de 1968 le llevó a recopilar y reordenar su obra cuentística (primero en un volumen titulado *Ceremonias* y más tarde en los cuatro volúmenes titulados *Ritos*, *Juegos*, *Pasajes* y *Ahí y ahora*).

Aunque parece ofrecerse un texto abierto a una lectura múltiple y casi virtualmente infinita (recuérdese que la lectura “amplia” termina en bucle: capítulos 131-58-131-...), no puede olvidarse que el autor afirma en la nota inicial que este libro es “sobre todo dos libros” y privilegia valorativamente una lectura (la “desordenada”), organizando minuciosamente un “tablero de dirección” y detallando en cada capítulo las remisiones a los siguientes). Esa lectura privilegiada restringe, por tanto, la supuesta libertad del lector. Pero, sobre todo, hay que tener en cuenta que las diferencias entre los, básicamente, dos textos que se proponen son demasiado notables como para considerarlos dos opciones equiparables: la lectura “desordenada” básicamente añade información sobre la acción, perfila la construcción de algunos personajes (Pola, Morelli), desarrolla episodios y, lo más importante, contiene todo el metatexto (la “morellianas” y las citas de otros autores) que verifica el efecto de *mise en abîme* capital para la adecuada comprensión de la novela, y que en la lectura “ordenada” se pierde. Por otro lado, escamotea el capítulo 55 (que no se leería en esa versión, aunque el lector “atento” percibiría cómo ese capítulo “desaparecido” se diluye en otros, como el 129).

Podrían señalarse algunas cuestiones más sobre la relación entre las dos lecturas, cuyo análisis merecería más discusión: por ejemplo, que el texto A (reducido, capítulos 1-56) no se desordena (salvo la “falsa” desaparición del capítulo 55) y que eso es lo que permite la comparación con el texto B “extenso” (que no ampliado), lo cual –según Ezquerro– afianza la

eventual intención didáctica de Cortázar, expresa en el “tablero de dirección”. El texto A es un texto “despojado”, que implica pérdidas: la lectura “breve” y “lineal”, la lectura “por inercia” (o “inerte”) termina “castigada”. Y esa podría ser otra lección de *Rayuela*.

Por otro lado, muy poco se ha dicho sobre el patrón que rige la numeración de la lectura desordenada. Últimamente, un net-artista como Santiago Ortiz (Moebio) que ha subido *Rayuela* a la red (ver enlaces mencionados anteriormente), ha afirmado:

Estuve reflexionando en la elección extraña de los (números de) capítulos en la lectura por saltos que Cortázar sugiere. Me preguntaba por el criterio literario y narrativo, pero también por el extraño patrón numérico. Finalmente las dos cosas no están desligadas, ya que 'saltos mayores' en términos numéricos, pueden significar 'saltos mayores' en términos de relato”, explica a *Silicio* Santiago Ortiz, que hace unos tres años empezó a trabajar en diversas visualizaciones rudimentarias de la secuencia numérica. “Durante este proceso de trabajo me di cuenta de la presencia de patrones y ritmos diferentes de los que se encuentran en una serie de números aleatorios. Vale la pena comentar que los seres humanos, sin la ayuda de la tecnología, no podemos crear series de números aleatorios... y con ayuda de tecnología nos va algo mejor, pero también seguimos siendo limitados”, explica Ortiz. (En Bosco y Caldana, 2013)

Hay, al parecer, una incitación a la lectura “cabalística”, que por ahora ha interesado a pocos lectores, pero que podría ser una vía más o menos marginal de exploración.

Sea como sea, y al margen de la aparente libertad combinatoria que se ofrece al lector, la estructura esencial de la novela es bipolar, claramente señalada por los títulos de cada una de las dos primeras partes: “Del lado de allá” / “Del lado de acá”. Los capítulos de la tercera parte, “De otros lados”, se ubican sin conflicto en cada uno de los dos lados anteriores, aunque –como señaló Ezquerro– la designación “espacial” de cada una de las partes no es algo tan simple como parece: si “allá” es París y “acá” es Buenos Aires –y la referencia deíctica, sin embargo, ya define el lugar de enunciación–, los “otros lados”, en cambio, no implican localizaciones geográficas diferentes –puesto que las acciones siguen sucediendo en una u otra ciudad–, sino, en todo caso, diferentes localizaciones “textuales” (pues es en esa parte donde se “almacenan” la mayoría de citas ajenas o referencias a la obra de Morelli). Esos “lados” son, pues, *loci* textuales, *topoi*, y por tanto, repercuten en la “literaturización” de Buenos Aires y París, que habrán de ser vistos como construcciones textuales (en tal sentido, se ha señalado que la presencia textual de la ciudad –menciones de nombres de calles– es más abundante en París que en Buenos Aires, a pesar de lo cual, también se ha dicho que ese recurso nominativo no implica más realismo en la representación de la ciudad). Otro aspecto relevante en este sentido es que en la lectura extensa muy pocas veces se mezclan capítulos ubicados en París con capítulos ubicados en Buenos Aires: sólo el capítulo 143 introduce a Traveler “allá” (París), pero eso ocurre en la más larga secuencia “inserta”: veintidós capítulos que “separan” el 28 del 29, algo que ocurre en el clímax emocional-moral de la novela, tras la muerte de Rocamadour. En el “lado de acá” (Buenos Aires), se llegan a insertar cuatro capítulos ubicados en París (86, 102, 66 y 138), y son siempre discusiones del Club de la

Serpiente. Por otro lado, Milagros Ezquerro hizo en su día una aguda y quizá inquietante observación: a pesar de que la organización secuencial parece situar en inmediata continuidad cronológica la acción del lado de acá (Buenos Aires) después de la del lado de allá (París), las referencias climatológicas parecen sugerir otra cosa: si en París es invierno cuando sucede la acción, no puede ser verano en Buenos Aires *después*, como sugieren las insistentes referencias al calor: el invierno septentrional y el verano austral son simultáneos. ¿Cómo se define, pues, la cronología interna de *Rayuela*? ¿Cuánto tiempo ocupa la “acción” en París? ¿Cuánto en Buenos Aires? ¿Cuánto tiempo transcurre *entre* uno y otro lado? ¿Hay una temporalidad “fantástica” en *Rayuela*? ¿Importa eso, en realidad, si no estamos leyendo una “novela”, sino una “antinovela”?

La semántica de *Rayuela*

Cortázar manejó durante algún tiempo el neologismo *Disculibro* para referirse al proyecto narrativo que tenía entre manos. Además de explotar el gusto por los juegos de palabras ya frecuente en Cortázar, el término subraya el aspecto “discursivo” (dialogante, coloquial, nuevamente “didáctico-moral”) y cuestionador del objeto “libro” (ya desmontado en *Teoría del túnel*) que estaba predominando en su composición. El título finalmente elegido para nombrar este artefacto, además de la referencia a un juego, indica claramente como la estructura bipolar que se acaba de presentar está atravesada por un discurso concebido como desarrollo de un itinerario-laberinto (de la tierra al cielo), que se sobrecarga simbólicamente por la iconografía elegida: la rayuela impresa en la portada de la primera edición tiene forma de cruz, a pesar de que también existen rayuelas-caracol o en espiral, que apuntarían en otra dirección simbólica, la del “mandala” circular (el propio Cortázar gustaba de dibujar espirales como puede verse incluso en el *Cuaderno de bitácora*).

Mandala fue también un título que Cortázar consideró durante algún tiempo, pero que desechó por “pretencioso” (un prejuicio que no le frenó en otras ocasiones) y por otros motivos más coloquiales (y quizá más reales), que confesó a Lidia Aronne, años después (29/10/1972):

Te vas a reír quizá, pero no me gustó ni medio el título [del libro de Aronne, *Cortázar: la novela mandala*], porque antes de que un amigo argentino me hiciera el primer chiste, yo ya lo había hecho por mi cuenta. El título invita al juego de palabras (barato, pero casi todos lo son) a partir de la desinencia acriollada de `mandar`. Mi chiste fue `La novela mandala al diablo`, y el de mi amigo lo mismo, sólo que el diablo era más picante. Es curioso que no se te haya ocurrido (o se te ocurrió y la despreciaste) la pequeña gestalt que proponía el título, el deseo burlón de completar la frase. Además los dos puntos que figuran en la cubierta interior faltan en la tapa, lo que aumenta el clima de `disponibilidad` del conjunto, mi nombre seguido de la frase como en un solo cuerpo a pesar de la separación en dos líneas. Si te hablo de esto, que no tiene ninguna importancia, es porque en realidad (lo he dicho ya por ahí, creo), *Rayuela* debió llamarse *Mandala*, y renuncié al nombre en parte porque me pareció pretencioso (lo era sobre todo en 1960, hoy la gente está más al corriente del término) y en parte porque vi la invitación al chiste.

Quizá la renuncia a ese título borra (disfrazado de chiste) un vínculo “oriental”, con el que Cortázar no terminaría de identificarse —o consideraría, justamente, *pretencioso* identificarse—, pero que es una pista hacia la importancia que probablemente tuvo el viaje a la India de octubre de 1956, que no se suele recordar como una experiencia capital en la biografía cortazariana. A Luis Harss, en la famosa entrevista incluida en *Los nuestros* (“Cortázar o la cachetada metafísica”), le dijo que allí vio por primera vez mandalas y que a raíz de ese viaje leyó sobre religión tibetana. Pero conviene también recordar que cuando Cortázar viaja a la India, lo hace tras los pasos de su amigo Freddi Gutman, a quien el mismo viaje había transformado unos años antes. Cortázar, en las cartas a Gutman, se lamenta de no haber tenido una experiencia transformadora semejante, pero le confiesa (el 6/6/1962) le confiesa que Gutman mismo fue modelo para la construcción del personaje de Oliveira.

La trayectoria de Oliveira es, además, la que define la estructura argumental de *Rayuela*, que desde su título puede entenderse como una *peregrinatio*, “camino de perfección” o de “degradación”, pretendido ascenso (lúdico) de la “tierra” al “cielo” que concluye en bajada (literal) a los infiernos (paradójicamente helados: la morgue de un hospital psiquiátrico en el que los enfermos y los cuidadores apenas se distinguen) en pos de una figura (femenina) siempre evanescente. El componente lúdico inscrito en el título es parte del sistema de signos insertos en la novela que pretenden transformar el patetismo esencial del texto moral que es *Rayuela* en comicidad trascendente (que podría relacionarse con la “carnavalización” bajtiniana).

Así las cosas, y como he sugerido desde el principio, *Rayuela* se puede considerar un libro moral, en el que la acción importa menos que la reflexión, una reflexión acerca de la conducta más adecuada para alcanzar un determinado objetivo. Si se intentan aislar los temas clave que modulan esa reflexión, el primero que suele mencionarse, en abstracto, es la búsqueda (cfr. caps. 1 y 125). Barrenechea fue quien dio esa clave en un artículo fundacional, que el propio autor ratificaría. A Graciela de Sola, le dice en carta de 7/1/1964: «La búsqueda de “lo otro”. Sí, es el tema central y la razón de ser de *Rayuela*. Todo el libro gira en torno a ese sentimiento de falta, de ausencia [...]». Pero es obvio que esa búsqueda no es sólo tema (metafísico: eso “otro” que a veces es el “absoluto”, el “imposible”, el “nuevo orden”, el “kibutz del deseo”) de estirpe romántica (la *Sehnsucht*), sino que también es el motor estructural del discurso (*quête* “policiaca” tras una mujer desaparecida).

Otro tanto ocurre con la cuestión del lenguaje: los personajes vuelven una y otra vez sobre ese tema, procurando acotar las posibilidades de un lenguaje nuevo que se convirtiera en acceso a una realidad nueva. Sin embargo, el *uso* de un lenguaje nuevo es parte material de la novela misma, desde el epígrafe de ortografía y sintaxis singulares de César Bruto, hasta los “juegos en el

cementerio” del capítulo 40, pasando por la invención del glíglico, desde luego, o la importancia concedida al ritmo –el *swing*– por encima de lo conceptual, reclamada por Morelli, y puesta en obra en muchos lugares. *Rayuela* es una obra hecha a partir del lenguaje, desde las diversas opciones barajadas para su título, hasta la paradójica resolución de la trayectoria de Oliveira como una “caída” al cielo (imposible lingüístico, que requiere todo un relato para poder ser entendido), sacrificando la acción (en la “cruz” de la *Rayuela* podría decirse) en beneficio del diálogo (algo que Cortázar consideró como una de sus mayores aportaciones a la novela latinoamericana).

Y lo mismo podría decirse de otro aspecto temático esencial a la novela, al que se ha atendido poco, pero que se inserta perfectamente en el desarrollo del libro como “texto moral”: la destrucción. Este término puede abarcar el componente de violencia, tragedia y patetismo que atraviesa la novela. Si se acepta que la muerte de un niño (Rocamadour, cap. 28) es el centro que articula la minúscula trama, puede comenzar a entenderse lo que este elemento significa en la novela. A partir de ahí, pueden entenderse mejor algunos lugares que no deben pasar como meramente anecdóticos: la reflexión sobre la tortura o la pena de muerte (caps. 14-114-117), la violación de la Maga por el negro Ireneo, la evocación de la infancia del violador, que se complacía en la destrucción de hormigueros (caps. 15-120). En la mayoría de esos episodios crueles o violentos, la infancia se halla implicada. De ahí que no sea casual que el momento de crisis del discurso lo constituya el sacrificio de un niño, un sacrificio que, no obstante, parece presentado como signo alegórico, más que como suceso trágico, a tenor de la relativa insensibilidad de la mayoría de los personajes.

Pero, una vez más, la destrucción (que bajo la forma del sacrificio es esencial, por otra parte, en toda la escritura cortazariana) no se limita al nivel temático de la novela. Desde el principio la sugerencia de alterar el objeto-libro que se pone en las manos del lector implica una destrucción (*a fortiori* literal) del artefacto sobre el que se verifica la lectura, un proceso a su vez tematizado – más bien como “ideal” que como realización efectiva– explícitamente en las “morellianas”, lo que convierte a *Rayuela* en un texto auto-comentado que, entre otras cosas, postula su autodestrucción.

Para completar el repaso de la semántica de *Rayuela* es preciso atender a la construcción de los personajes, entendidos como voces, instancias enunciativas, cuya función es sostener el artefacto verbal que los incluye. El texto vuelve repetidamente a la problemática del personaje, pero hay una serie de factores que definen su funcionamiento en *Rayuela*. En primer lugar, el intento de una superación de la psicología tradicional como andamiaje de las conductas (cap. 62). Es la justificación primera del “mal estar” de Oliveira (ir contra la “Gran Costumbre”, cap. 73) y la causa de la tensión máxima a la que se ve sometido en el momento de crisis, confrontado

(durante un tiempo como el único *que sabe*) a la muerte del “inocente” Rocamadour. Ese intento de superación de la psicología marcará la siguiente novela cortazariana, *62 / Modelo para armar*.

En segundo lugar, el elenco de personajes de *Rayuela* está definido por la construcción de un sistema de dobles relativamente explícito pero también complejo (Oliveira / Maga; Oliveira / Traveler; Oliveira / Gregorovius; Maga / Talita, etc.). Ese sistema constituye la plasmación estructural de un tema constante en Cortázar: la indagación sobre la identidad del individuo (aquí inserto en el macro-tema de la búsqueda). Por otro lado, la construcción de los personajes de *Rayuela* incorpora un juego onomástico intensísimo que redundante en una inflación semántica, más propia de la alegoría (anatomía o libro moral) que de la novela moderna, pero que aquí se inserta en la preocupación meta-lingüística que caracteriza a la obra. Baste citar la presencia de nombres extraños para personajes poco favorecidos por la “gracia narrativa” (Ossip Gregorovius, Gekrepten, Perico Romero) y todo el juego simbólico derivado de los nombres de los personajes principales, que a menudo son, también, “nombres dobles” –juego que ya ha sido relativamente estudiado–: Horacio Oliveira (filósofo-poeta, que incorpora una referencia simbólica al “olivo”, árbol-tótem en la cultura mediterránea; anáfora fonética en las dos “oes” iniciales, que alguien ha llegado a interpretar como simbólicos “agujeros-acceso”); Maga / Lucía (ambos nombres relacionados con la “visión”), Atalía (doble “atadura”, que “ata” y “lía, vínculo entre Traveler y Oliveira) / Talita (palíndromo silábico: ta-li-ta, que suena “tal y tal y tal”, una mujer cualquiera, que puede ser invadida por la esencia de otra), o el paradójico Manu “Traveler”, viajero inmóvil que nunca ha salido de Buenos Aires.

Por último, y como corolario de la implicación lingüística de la construcción del personaje, en cualquier novela, es la consideración de la lengua que hablan: en *Rayuela* los personajes son de muy diversa procedencia, pero –salvo en ocasiones marcadas en que emplean el francés, el inglés o el glíglico– todos hablan una variedad uniforme de español, correspondiente al idiolecto autoral, que constituye, por así decir, la entonación que uniformiza las diferentes voces, en un discurso único correspondiente, una vez más, a la tendencia didáctico-moral (y por tanto antinovelesca) del texto.

CONCLUSIÓN Y SÍNTESIS

En este trabajo se ha intentado una presentación general de algunos de los varios problemas o “lecciones” que *Rayuela* propone: desde su inserción en el proyecto literario del autor hasta la construcción de unos personajes peculiares, pasando por la relación con la teoría y la práctica novelesca de Cortázar y la descripción de las circunstancias de creación y recepción del texto. Se ha procurado ofrecer, pues, un panorama amplio –si no completo– de algunas cuestiones que pueden ayudar mejor a comprender un proyecto narrativo sin duda trascendental en el ámbito hispánico.

De modo complementario, se ha sugerido la posibilidad de leer *Rayuela* nuevamente como antinovela, pero desde presupuestos anclados en el cuestionamiento del género casi desde sus mismos orígenes: la voluntad abarcadora, enciclopédica, que pone en riesgo la acción y el personaje, para volcarse hacia lo discursivo-didáctico, propio de la escritura, en su más profundo sentido, moral. Es una línea de lectura que aquí sólo se esboza, y merecería mucho mayor desarrollo, apoyada en planteamientos genéricos arriesgados (como el concepto de “anatomía”, puesto en juego –según anoté– por Northrop Frye), pero que me parece podría resultar en una nueva –si no mejor– aproximación al proyecto narrativo cortazariano y a otros proyectos que aprendieron muy bien esa lección.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIRRE, Osvaldo, *Cincuenta años de Rayuela. Empezar por el final*, El País, Montevideo, 9/6/2013.

BARRENECHEA, Ana María, *Rayuela, una búsqueda a partir de cero*, Sur, 288, mayo-junio 1964, p. 69-73.

BOSCO, Roberta et CALDANA Stefano, *Cortázar y la génesis del hipertexto*, <http://blogs.elpais.com/arte-en-la-edad-silicio/2013/07/cortazar-y-la-genesis-del-hipertexto.html> (última consulta el 20 de enero de 2019).

BRESCIA, Pablo, *La función Cortázar: primer y último round*, World Languages Faculty Publications, 2005, Paper 11, http://scholarcommons.usf.edu/wle_facpub/11 (última consulta el 20 de enero de 2019).

CÓCARO, Nicolás, *Julio Cortázar, el escritor*, En Nicolás Cócaro et al.: *El joven Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones del Saber, 1993.

EZQUERRO, Milagros, *Rayuela: Estudio temático*, En Julio Cortázar, *Rayuela*, Ed. de Julio Ortega y Saúl Yurkievich, París, ALLCA XX, Colección “Archivos”, 1991, p. 615-628.

FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica: cuatro ensayos*, Caracas, Monteavila, 1977.

HARSS, Luis, *Julio Cortázar o la cachetada metafísica*, Los nuestros, Buenos Aires, Sudamericana, 1968, p. 252-300.

IBÁÑEZ Andrés, *Cortázar: Ascenso y caída*, Conferencia impartida en el congreso “El canon del boom”, Murcia, 7 de noviembre de 2012,

<http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/cortazar-ascenso-y-caida/> (última consulta el 20 de enero de 2019).

MONTALDO, Graciela, *Contextos de surgimiento et Destinos y recepción*, En Julio Cortázar, Rayuela. Ed. de Julio Ortega y Saúl Yurkievich, París, ALLCA XX, Colección “Archivos”, 1991, pp. 583-612.

PREGO, Omar, *La fascinación de las palabras*, Barcelona, Muchnik, 1985.

AVATARES DE LA CULTURA POPULAR EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR: DE «LAS PUERTAS DEL CIELO» A «TANGO DE VUELTA»

CECILIA GONZÁLEZ

Université Bordeaux-Montaigne

EA 3656 AMERIBER

(Me estoy acordando de Hardoy, un abogado amigo, que a veces se metía en turbios episodios suburbanos por mera nostalgia de algo que en el fondo sabía imposible, y de donde volvía sin haber participado de veras, mero testigo como yo testigo de Anabel. Sí, los verdaderos inocentes éramos los de corbata y tres idiomas; en todo caso Hardoy como buen abogado apreciaba su función de testigo presencial, la veía casi como una misión. Pero no es él sino yo quien quisiera escribir este cuento sobre Anabel).

«Diario para un cuento» Julio Cortázar

Este fragmento de «Diario para un cuento» ilustra dos rasgos señalados por la crítica en los últimos volúmenes de cuentos de Julio Cortázar. Revela, en primer lugar, la presencia creciente de una voz autoral que se manifiesta a través de datos autobiográficos, opiniones o referencias a escritos anteriores. La forma del diario, pre-texto de un cuento, contribuye a la construcción de este enunciador identificado con el escritor Julio Cortázar, aunque el uso de la metalepsis narrativa –infracción a la separación de niveles diegéticos– la devuelve a la ficción: el «amigo» Hardoy, como se sabe, es el narrador personaje de «Las puertas del cielo», cuento temprano publicado en *Bestiario* (1951). En segundo lugar, el último relato del último volumen de cuentos publicado en vida del escritor, *Deshoras* (1982) vuelve sobre uno de sus primeros cuentos, otra característica de los últimos volúmenes de relatos de Cortázar. Se recordarán, siguiendo a Jaime Alazraki, algunos ejemplos célebres: la voz autoral de «Manuscrito en una botella» comenta «Queremos tanto a Glenda»; «Segunda vez» constituye una variación de «Torito» y otros cuentos de boxeadores como «La noche de Mantequilla»; «Satarsa» recurre a usos del palíndromo análogos a los de «Lejana»; «Deshoras» es la culminación, siempre siguiendo a Alazraki, de la serie de relatos de niños e infancias compuesta por «Los venenos», «Después del almuerzo», «La señorita Cora», «Final del juego».

Graciela Goldchluk, por su parte, estudia la relectura de «Las puertas del cielo» operada en «Diario para un cuento»¹⁵. Sylvia Saítta retoma en su artículo «Julio Cortázar, lector de literatura argentina», la hipótesis según la cual «en *Deshoras*, como ha sido ya mencionado por la crítica, Cortázar reescribe sus comienzos, sobre todo «El otro cielo» y «Las puertas del cielo»», y recuerda unas palabras de Julio Schwartzman que resumen este rasgo: el lector de los últimos libros de Cortázar «experimenta la sensación inequívoca de que el autor reescribe sus cuentos».¹⁶

La práctica de la reescritura funciona al mismo tiempo como manifestación de una constante y como exhibición de un desvío manifiesto en la frase final de nuestro epígrafe: «No es él [Hardoy] sino yo el que quisiera escribir este cuento sobre Anabel», sostiene el narrador autor de «Diario para un cuento». De una voz a la otra, se han producido desplazamientos que mucho tienen que ver con la manera en que los itinerarios vitales y políticos de Julio Cortázar le permiten recolocar, en la coda de la década del setenta y comienzos de los ochenta, y desde la ficción misma, el lugar del escritor frente a la cultura popular argentina. «Los verdaderos inocentes éramos los de corbata y tres idiomas»; afirma irónicamente el narrador de «Diario para un cuento»¹⁷: señala así una clase de intelectuales que tiene acceso a bienes culturales vedados para otros. De este capital cultural hablaba Roberto Arlt en el prólogo a *Los lanzallamas* (1931), cuando evocaba justamente a los que pueden leer a Joyce en inglés, sin pasar por la mediación de las traducciones¹⁸. Hardoy y Cortázar forman parte en principio del mismo medio¹⁹. Salvo que uno de ellos, se ha salido precisamente de ese lugar al que, si no su clase, al menos sus inicios como escritor-traductor-crítico, figura altamente prestigiosa en la cultura argentina de los 40 dominada por *Sur*, parecía destinarlo, y mide en la ficción misma las distancias que lo separan de ella.

¹⁵ Graciela GOLDCHLUK, «La escritura incesante: de «Diario para un cuento» a «Las puertas del cielo» », en *Julio Cortázar y el relato fantástico* [En línea], Estudios-Investigaciones 41, UNLP, FAHCE, 2002, <http://memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.260/pm.260.pdf>, p. 79-91 (consultado el 12/11/18).

¹⁶ Sylvia SAÍTTA, «Julio Cortázar, lector de literatura argentina», *Badebec*, vol. 4, n°7, Septiembre 2014, p. 380-392.

¹⁷ Graciela GOLDCHLUK, *op.cit.*, p. 86.

¹⁸ Roberto Arlt evoca en esta «Palabras del autor» la diferencia que separa a quienes tienen suficiente capital cultural para leer los grandes textos de la literatura contemporánea en lengua original o en traducciones: «Pero James Joyce es inglés. James Joyce no ha sido traducido al castellano, y es de buen gusto llenarse la boca hablando de él. El día que James Joyce esté al alcance de todos los bolsillos, las columnas de la sociedad se inventarán un nuevo ídolo a quien no leerán sino media docena de iniciados», R. ARLT, *Los lanzallamas*, Buenos Aires, Losada, 1977, p. 8. La cuestión de la presencia de citas no traducidas en *Rayuela* vuelve a plantearse en boca de un estudiante durante las clases de Berkeley del 80. La respuesta de Cortázar es doble: si por un lado atribuye su gesto a la acumulación de lecturas que desemboca en *Rayuela* y aun a la pedantería, defiende por otro lado el carácter intraducible de letras del blues o de temas de jazz. JULIO CORTÁZAR. *Clases de literatura, Berkeley, 1980*, Barcelona, Penguin Random House, 2016, p. 233-234.

¹⁹ Graciela GOLDCHLUK, *op.cit.*, p. 86.

En estas producciones de la última etapa, constata Sylvia Saítta, Cortázar vuelve «del lado de acá», lo que incluye también una reevaluación de sus vínculos literarios. Dos escritores argentinos aparecen mencionados en el cuento, Bioy Casares y Roberto Arlt, que representan dos líneas, las «dos caras de la medalla» de la literatura argentina. En sus clases de Berkeley, Cortázar utilizaba esta expresión para evocar lecturas de formación y recordar esta doble filiación temprana: «Al mismo tiempo que mi mundo estetizante me llevaba a la admiración por escritores como Borges, sabía abrir los ojos al lenguaje popular, al lunfardo de la calle que circula en los cuentos y las novelas de Roberto Arlt»²⁰. Es el «idioma» en gestación de la futura novela argentina lo que celebra también en la nota publicada en *Realidad* sobre *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal: «Estamos haciendo un idioma [...], un idioma que no necesita del lunfardo (que lo usa, mejor), que puede articularse perfectamente con la mejor prosa "literaria" y fusionar cada vez mejor con ella pero para ir la liquidando secretamente y en buena hora»²¹.

En «Diario para un cuento», Bioy es el modelo que no se puede seguir, a pesar del reconocimiento de su maestría narrativa: la distancia que este establece con sus personajes se opone en el texto a la dificultad simétricamente opuesta del narrador Cortázar: «siento que Anabel me va a invadir de entrada como cuando la conocí en Buenos Aires al final de los años cuarenta»²². Arlt le posibilita, en cambio, entrar en el mundo de Anabel, pasar, aunque solo sea vicariamente, del otro lado:

Fácil tildar a Anabel por esa ignorancia que la llevaba como resbalando de una cosa a otra; de golpe, debajo, tangible tantas veces en la mirada o en las decisiones, *la entrevisión de algo que se me escapaba, de eso que la misma Anabel llamaba un poco dramáticamente «la vida», y que para mí era un territorio vedado que solo la imaginación o Roberto Arlt podían darme vicariamente.*²³

En estas líneas Cortázar resume, reforzando la dimensión metaficcional del cuento entero, lo que constituye un dispositivo narrativo mayor de su narrativa, fundado en ficciones tempranas como «Las puertas del cielo», pero que recorre su obra entera. El lector de Cortázar lo reconocerá: se trata de la figura de un personaje testigo, narrador o tercera persona focalizada, situado del lado de la cultura letrada, de un saber libresco o académico, de una racionalidad retenida, que observa vivir a otros personajes, asentados en una dimensión o experiencia a la él mismo no tiene acceso, que solo puede contemplar, registrar, describir.

²⁰ Julio CORTÁZAR, *Clases de literatura, Berkeley, 1980*, Barcelona, Penguin Random House, 2016, p. 18.

²¹ *Id.*, «Un Adán en Buenos Aires», *Realidad*, Buenos Aires, marzo-abril 1949.

²² *Id.*, «Diario para un cuento», *Deshoras*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993, p. 141-180.

²³ *Ibidem.*, p. 142. El subrayado es nuestro.

De Hardoy a Oliveira o Morelli, de Bruno al narrador de «Orientación de los gatos», por no citar más que algunos pocos ejemplos, un personaje culto pero impotente se queda ante las puertas de los cielos inaccesibles de Celina, la Maga, Johnny Carter, Alana o Anabel. Con frecuencia escriben, aunque raramente son escritores profesionales: Hardoy llena fichas con sus observaciones, Morelli teoriza, Bruno es crítico de jazz, «Cortázar», narrador de «Diario para un cuento», traduce y redacta cartas a los marineros lejano, tiene un diario; el narrador de «Tango de vuelta» llena cuadernos: «A mí me gusta escribir para mí, tengo cuadernos y cuadernos, versos y hasta alguna novela, pero lo que me gusta es escribir y cuando termino es como cuando uno se va dejando resbalar de lado después del goce ... yo trabajo en una clínica y no me interesa que lean lo que escribo»²⁴.

Este narrador personaje propone también una figura de autor que genera toda una reflexión metaficcional en torno a la construcción de una narración a partir del relato oral de un recuerdo, el de Flora. En la construcción del narrador y en la de Flora se retoman elementos de Hardoy y Celina o de «Cortázar» y Anabel: las tres mujeres son personajes populares. Flora es una «chinita riojana que bajo a la capital» (p. 81), un equivalente de esas «mujeres casi enanas y achinadas» de «Las puertas del cielo»²⁵.

En las páginas que siguen se estudiará precisamente «Tango de vuelta» como un ejercicio que le permite a Cortázar recolocar representaciones de lo popular presentes en algunos de sus cuentos tempranos escritos, como se recordará, en el contexto de un peronismo triunfante.

1. En torno a los 40: cultura popular y ascenso de las masas.

Machos que se quiebran en corte ritual, la cabeza hundida entre los hombros,
la jeta hinchada de palabras soeces.
Hembras con las ancas nerviosas,
un poquito de espuma en las axilas y los ojos demasiado aceitados.
De pronto se oye un fracaso de cristales.
Las mesas dan un corcovo y pegan cuatro patadas en el aire.
«Milonga», Oliverio Gironde

Como ha sido abundantemente estudiado por la crítica y comentado por el propio Cortázar, tres grandes momentos articulan su itinerario vital y político: el que comienza a finales de los años 30 y construye una figura del escritor fundada en la triple práctica de la escritura poética o ficcional, de la traducción y de la crítica²⁶; el que se abre en 1951 con su instalación París,

²⁴ Julio CORTÁZAR, «Tango de vuelta» en *Queremos tanto a Glenda*, Madrid, Santillana, 2009, 91-92. En adelante, todas las citas de «Tango de vuelta» se indican con el número de página de esta edición entre paréntesis.

²⁵ *Id.*, «Las puertas del cielo» en *El perseguidor y otros relatos*, Barcelona, Bruguera, 1979, p. 109. En adelante, todas las citas de «Las puertas del cielo» se indican con el número de página de esta edición entre paréntesis.

²⁶ Pablo BRESCIA ha estudiado la etapa de formación del proyecto literario de Cortázar, basada en el periodo 37-51 en una triple práctica de la escritura: la literaria, la crítica y el ejercicio de la traducción. Ver, «La función

que se presenta como experiencia generadora de un cambio radical perceptible en «El perseguidor», confirmado en *Rayuela*; la etapa posterior al decisivo viaje a Cuba en 1963, por último, que signa una apertura a la literatura y a la vida política de América Latina. Esta última etapa llevó a transformaciones no solo existenciales o ideológicas sino escriturales, desde las compilaciones de grafitis de *Último Round* y sus «Noticias del mes de mayo», hasta las ulteriores audacias de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, pasando por los collages de *Libro de Manuel* o el fantástico revisitado en los últimos libros de cuento, a partir de las pesadillas dictatoriales conosureñas o la guerra en Centroamérica.

Estas evoluciones llevan a Cortázar a evaluar retrospectivamente su oposición al peronismo y ciertas caracterizaciones de los sectores populares que fueron su base electoral. El vínculo de «Las puertas del cielo» con el peronismo es explícito. Como lo recuerda Ricardo Piglia, el propio Cortázar lo estableció en una conocida entrevista que le realizara Paco Urondo en 1970 en la revista *Panorama* al definirlo como cuento «reaccionario», que «refleja una actitud realmente de antiperonista blanco, frente a la invasión de los ‘cabecitas negras’»²⁷. Hardoy el doctor, es cierto, reproduce la visión de una sociedad en la que el mestizaje se estigmatiza a partir de los rasgos de la animalidad y lo grotesco: «los monstruos», como los llama, reciben un tratamiento escritural próximo, siguiendo a Gamero, del costumbrismo a las fronteras del expresionismo²⁸. Pero en la misma entrevista, Cortázar afirma guardar cierto cariño por ese cuento que describe los «bailes populares del Palermo Palace» y rescata el uso de una lengua oral rioplatense, el «idioma», una vez más²⁹.

La oposición de Cortázar al peronismo es conocida. La consignan las entrevistas, la registran los biógrafos: Cortázar abandona Chivilcoy por Mendoza, incómodo ante el clima de sospecha que había generado su falta de entusiasmo por la «Revolución» o golpe de Estado de 1943 y su negativa a besar el anillo del obispo de Mercedes. Renuncia a sus cátedras de literatura europea de la Universidad de Cuyo por su oposición al peronismo, manifiesta por

Cortázar, primer y último round» [en línea], *World Language Faculty Publications*, Florida, 2005, 28 p., https://scholarcommons.usf.edu/wle_facpub/11/ (consultado el 19/11/18).

²⁷ Ricardo PIGLIA, «Cortázar y los monstruos» en *La argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993, p. 42, : <https://fr.scribd.com/doc/23895330/Ricardo-Piglia-La-Argentina-en-Pedazos> (consultado el 02/07/18).

²⁸ Carlos GAMERRO, «Julio Cortázar, inventor del peronismo» en *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2010, p. 86. Sobre las operaciones de traducción, construcción y apropiación, de ciertos aspectos de la cultura popular en texto de Julio Cortázar («Torito» y *Los premios* esencialmente), véase Ana María ZUBIETA, «Los monstruos de Cortázar: la alta literatura escribe al pueblo», *Quipus. Revista andina de letras* n°8, UASB Ecuador, 1998, p. 115-125.

²⁹ También se rescata este aspecto en *El examen*. Véase la «Nota» de apertura de la novela, en la que justifica la publicación tardía de esta novela por su «libre lenguaje, su fábula sin moraleja, su melancolía porteña», Julio CORTAZAR, *El examen*, Madrid, Alfaguara, 1987, s/p.

ejemplo la toma de la universidad en la que participa³⁰. Como lo recuerda una conocida reflexión retrospectiva de Cortázar durante su entrevista con Ernesto Gonzalez Bermejo, el peronismo produce irritación en los medios universitarios e intelectuales juveniles que frecuenta:

La sensación de violación que padecíamos cotidianamente frente a ese desborde popular; nuestra condición de jóvenes burgueses que leíamos en varios idiomas, nos impidió entender ese fenómeno. Nos molestaban mucho los altoparlantes en las esquinas gritando «Perón, Perón, qué grande sos» porque se intercalaban con el último concierto de Alban Berg que estábamos escuchando.³¹

Los núcleos autobiográficos evocados en «Diario para un cuento» están presentes en estas palabras: la sensación de intrusión, el poliglotismo cosmopolita, la estridencia o el mal gusto de unas masas definidas como plebe: «10 de febrero: Esos tiempos: el peronismo ensordeciéndome a puro altoparlante en el centro, el gallego portero llegando a mi oficina con una foto de Evita y pidiéndome de manera nada amable que tuviera la amabilidad de fijarla en la pared (traía cuatro chinches para que no hubiera pretextos)»³².

Una serie de textos evocan este clima de manera más o menos explícita pero «Casa tomada», en particular, ha sido leído tempranamente como alegoría del asedio que las clases altas y medias vieron en este movimiento de masas iniciado por el entonces coronel Juan Domingo Perón. Es probable que su fecha de publicación en *Anales de Buenos Aires*, dirigida por entonces por Jorge Luis Borges, no sea casual, aunque se sabe que el cuento fue concebido con anterioridad: en 1946, en efecto, Perón asume su primer mandato presidencial, meses después del 17 de octubre de 1945, vivido por esos medios como una auténtica invasión del espacio urbano por parte de una población no solamente pobre sino étnicamente marcada: los «cabecitas negras»³³.

En un muy conocido ensayo, José Luis Sebrelí esbozó tempranamente esta lectura. En *Buenos Aires vida cotidiana y alienación* (1964), comenta: «Un cuento de Julio Cortázar, ‘Casa tomada’, expresa fantásticamente esa angustiada sensación de invasión que el cabecita negra provoca en la clase media»³⁴. Carlos Gamerro, por su parte, recuerda que la temprana

³⁰ Sobre este punto pueden consultarse, entre las biografías existentes, el capítulo «El peronismo toma la casa» de Mario GOLOBOFF, *Julio Cortázar, la biografía*, Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 51-74 o el detallado relato realizado por Miguel Herráez sobre de la toma de la universidad de Cuyo en la que participó Cortázar y que condujo a su dimisión. Miguel HERRÁEZ, *Julio Cortázar, una biografía revisada*, Barcelona, Al revés, 2011.

³¹ Entrevista con Ernesto GONZÁLEZ BERMEJO, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 119.

³² Julio CORTÁZAR, «Diario para un cuento», *op.cit.* p.143.

³³ Sobre el arco de reacciones del campo cultural y político ante la movilización del 17 de octubre, véase María Stella SWAMPA, *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1994.

³⁴ Juan José SEBRELI, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1966.

hipótesis de Sebrelí – vinculada con una alusión de Germán Rozenmacher en su cuento «Cabecita negra» (1961) –, «se convirtió en lugar común de la crítica, en paradigma incluso de la «mala lectura», dado que hay otros cuentos que presentan más indicios referenciales que «Casa tomada» a la situación política argentina de mediados de los 40, y el cuento puede leerse perfectamente en una clave no alegórica»³⁵. Gamarro señala además la ambigüedad de la valoración propuesta por Cortázar, que para él está lejos de reproducir el mero horror de un miembro de las clases medias blancas argentinas ante la emergencia de este movimiento de masas. Esta ambigüedad ya había sido analizada por Ricardo Piglia en su lectura de «El otro cielo», otro cuento que refiere la afición de las masas por los espectáculos sangrientos:

El otro cielo. Si por un lado el relato expresa a su manera la reacción frente a la presencia de las masas en la sociedad [...], por otro lado su trama y su resolución fantástica se tejen sobre el extraño encanto que produce el contacto con esa otra realidad. Las relaciones entre el observador refinado que colecciona experiencias (se llame Hardoy, Oliveira, Bruno o Medrano) y los personajes que (se llamen Celina, el Johnny de «El perseguidor», la Maga o el Presutti de *Los premios*) encarnan el mundo elemental y un poco monstruoso de la pasión y los sentimientos, es uno de los núcleos básicos de la literatura de Cortázar. Ese mundo de los de los otros, de los monstruos, que invade y destruye el orden, contamina toda la realidad: la fascinación que produce ese contagio es uno de los grandes temas de la ficción de Julio Cortázar.³⁶

Piglia afina de este modo la lectura de estos textos, no a través de la negación de límites o prejuicios que el propio Cortázar ha reconocido, sino a través de su integración en una gramática poética del escritor que los supera.

Gamarro, por su parte, analiza «Casa tomada» dentro de un conjunto de textos cuyas marcas, más explícitas que las de este cuento, permiten referir al peronismo y a su base social: «Las puertas del cielo» y «La banda» (*Final del juego*, 1956) o la novela *El examen*. De su análisis deduce que la eficacia del abordaje fantástico del peronismo en «Casa tomada», el hecho mismo de que se haya convertido en el cuento «memorable» sobre este movimiento se debe precisamente a la indefinición de ese «otro» temido, a «lo otro» por antonomasia:

[...] su mirada no intenta inscribir al peronismo en discursos previos, sino construir un discurso nuevo a partir de la irrupción del peronismo como lo refractario a la comprensión del entendimiento y a la simbolización del lenguaje. El peronismo es lo que no puede decirse, por eso en su versión memorable, «Casa tomada», se manifiesta únicamente como ruidos imprecisos y sordos, susurros ahogados. Cortázar es al peronismo lo que Kafka es al fascismo: no explora su política, sino su metafísica.³⁷

Mario Goloboff constata cómo el papel de esos sectores populares en los cuentos de Cortázar cambia de signo:

[...] la presencia de las masas, vivida al principio como intrusión y agresión, como profanación de la más recóndita intimidad y como mancillamiento de los valores del espíritu (en el cuento

³⁵ Carlos GAMERRO, «Julio Cortázar, inventor del peronismo», *Ficciones barrocas*, op. cit., p. 80-82.

³⁶ Ricardo PIGLIA, «Cortázar y los monstruos», op. cit., p. 42.

³⁷ Carlos GAMERRO, op. cit., p. 100.

«Casa tomada», por ejemplo, es difícil no ver la aparición –sentida como invasora– del peronismo), sería concebida en adelante como la fragua necesaria en la que la obra artística debe abreviar y enriquecerse.³⁸

La posición de Goloboff parece conectarse con la de Piglia, quien plantea como veíamos la equivalencia entre estas masas populares, la mujer (cuya expresión más acabada es la Maga de *Rayuela* pero que volvemos a encontrar, entre otros textos, en «Orientación de los gatos», por ejemplo) o el artista (cuyo paradigma es el Johnny Carter/Charly Parker de «El perseguidor»), fascinantes e inaccesibles. Y por eso mismo «fragua necesaria», inspiración y materia, para el artista, del que aparecen separados por un cristal fino y persistente (el que separa a los sujetos del conocimiento de los objetos observados, a menos que se cristal se anule, como lo propone «Axolotl», y que las certezas epistemológicas se vean comprometidas por el fantástico).

2. Las vueltas del tango

Si «Tango de vuelta» es un ejemplo de este trabajo de reelaboración de textos anteriores, el retorno está inscrito ya en el título: claro que éste se refiere la vuelta de Emilio, que regresa desde México para vengarse de Matilde, o vuelve como lo reprimido en la visión alucinada de la mujer, generando la vacilación fantástica del cuento. El título remite también a la vuelta del viejo drama de la traición y la venganza: «un tango más» (p. 81), como afirma el narrador de «Clone», relato que sigue inmediatamente a «Tango de vuelta» creando ecos en la sintaxis narrativa del volumen: «¿Por qué la mató? Lo de siempre, le dice Roberto a Lily, ‘la encontró en el bulín y en otros brazos»³⁹. Traduce así la venganza de Gesualdo, el madrigalista italiano del Renacimiento, al lenguaje de la cultura popular.

Pero a esta traductibilidad y mutua iluminación de la cultura popular y la cultura letrada, del tango y el madrigal, se agrega en «Tango de vuelta» un elemento más: la vuelta a otro universo de tango, anterior: el de los propios cuentos de Cortázar. Podría resultar curioso que la cita misma de las letras de tango, presente en «Las puertas del cielo» se desplace aquí al cuento «siguiente», pero se omite del texto mismo de «Tango de vuelta». En el cuento de *Bestiario*, un cantor «se aferraba al micrófono como a la barra de un vomitorio» para cantar otro tango de venganzas de un honor ultrajado, un verso deformado de «A la luz del candil»⁴⁰.

³⁸ Mario GOLOBOFF, «Introducción», *Julio Cortázar y el relato fantástico* [En línea], Estudios-Investigaciones 41, UNLP, FAHCE, 2002, Disponible en: <http://memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.260/pm.260.pdf> p. 11.

³⁹ Julio CORTÁZAR, «Clone» en *Queremos tanto a Glenda*, op. cit., p 108. La cita está tomada de la milonga «Amablemente», compuesta por Edmundo Rivero e Iván Diez.

⁴⁰ Julio CORTÁZAR, «Las puertas del cielo», op. cit, p. 108. El verso reproducido no es correcto, aparentemente, pero el tango es reconocible: «Las trenzas de mi china las traigo en la maleta...», se consigna. «A la luz del candil»,

Si el régimen de la cita esté ausente del texto, la anécdota de «Tango de vuelta» se nutre sin embargo del universo del tango, algo que subrayaron los dibujos del holandés Pat Andrea a quien Cortázar envió, para su publicación conjunta, una versión del cuento llamada «El tango de la vuelta».⁴¹ Los componentes de la traición, la venganza del honor y el crimen pasional, ausentes en «Las puertas del cielo», constituyen lo esencial de su trama. También en «Tango de vuelta», como decíamos más arriba, un narrador observa a una «china»: Flora trabaja empleada doméstica en la casa de los Morales, fue testigo del asesinato de su novio Simón, doble de Emilio, que ha vuelto para vengarse de Matilde. Pero a diferencia de Celina o de Anabel, el personaje de Flora se disocia del universo tanguero para definirse a partir de otras zonas de la cultura popular.

3. De chinas y doctores

Hardoy es abogado, es un «doctor», como lo llaman Mauro y Celina. Esta denominación remite, en la literatura argentina del siglo XIX y principios del XX a los representantes del nuevo Estado argentino y sus instituciones; los «doctores» son políticos, médicos, jueces, presidentes, escritores. Se oponen a los personajes populares en la gauchesca, el folletín por entregas o el naciente teatro de finales del XIX, definidos por su adscripción a una cultura de transmisión y circulación oral, fundamentalmente representadas por la milonga campera y por el tango y la milonga urbana.

Los rasgos que definen a Hardoy en el cuento lo vinculan efectivamente con esta tradición, con los representantes de la Generación del 80 y la tradición del incipiente ensayo sociológico, un vínculo acentuado por su papel de observador que estudia a las multitudes argentinas de los cuarenta a partir de un científicismo que oculta mal el régimen libidinal del voyerismo: Carlos Antonio Bunge, José María Ramos Mejía aparecen en filigrana en el minucioso trabajo de Hardoy. Algunos de los temas recurrentes del ensayo de la vuelta del siglo, como la identificación racial se insinúan en su discurso: «Mirando de reojo a Mauro yo estudiaba la diferencia entre su cara de rasgos italianos, la cara del porteño orillero sin mezcla negra ni provinciana» (p. 108). Una referencia a Ortega y Gasset evoca la referencia a las masas de su conocido ensayo: «(Para una ficha: estudiar, siguiendo a Ortega, los contactos del hombre del pueblo y la técnica)» (109)⁴². La observación se completa con la experimentación cuando

tango de Carlos Vicente Geroni Flores y Julio Navarrine, fechado en 1927, dice: «Las pruebas de la infamia/ las traigo en la maleta/las trenzas de mi china/y el corazón de él».

⁴¹ Véase Julio CORTÁZAR/Pat ANDREA, *La puñalada/El tango de la vuelta*, Madrid, Libros del Zorro rojo, 2014. La edición original estuvo perdida hasta el hallazgo de 240 ejemplares en el año 2000.

⁴² El cuento remite al conocido ensayo del filósofo español José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, de 1929. El libro tuvo mucha circulación en los medios intelectuales argentinos. Ortega había visitado Argentina entre 1916 y 1917. Hizo una segunda estadía de cinco meses en 1928. La tercera se prolongó de 1939 a 1942.

Hardoy le propone a Mauro volver a la «milonga» en la que una Celina muerta ha encontrado su cielo. Hardoy no se limita a contemplar: suscita las reacciones. A pesar de la amistad invocada por el narrador, Mauro y Celina, al igual que los personajes asimilados a la otredad radical del monstruo, se construyen como objeto: «estuve todo el tiempo pensando en Celina. Era feo reconocerlo: en realidad lo que hacía era reunir y ordenar mis fichas sobre Celina». Esta construcción del personaje narrador de Hardoy se completa con la referencia a Nilda, la novia a quien lleva de paseo al hipódromo de Buenos Aires, lugar de reunión de la oligarquía porteña, opuesto en la topografía imaginaria del relato al *Santa Fe Palace*. La llegada a la «milonga» se caracteriza como descenso a los infiernos en la que el narrador oficia de Virgilio acompañando a Mauro en su viaje por las distintas orquestas:

Un infierno de Parque japonés a dos cincuenta la entrada y damas cero cincuenta. Compartimentos mal aislados, especie de patios cubiertos sucesivos donde en el primero una típica, en el segundo una característica, en el tercero una norteña con cantores y malambo. Puestos en un pasaje intermedio (yo Virgilio) oíamos las tres músicas y veíamos los tres círculos bailando (p. 107).

Al cabo de este viaje, personaje y guía dan con las puertas de un cielo, al que Hardoy, como el propio Virgilio de Dante, no puede acceder y cuya existencia Mauro, el «animal sano»⁴³, no podrá ni siquiera sospechar. Es en este *descensus averno*, y desde la perspectiva de un narrador definido en las mallas del relato por oposición y diferencia con los otros personajes, donde tiene lugar la descripción de «los monstruos»:

Me parece bueno decir aquí que yo iba a esa milonga por los monstruos, y que no sé de otra donde se den tantos juntos. Asoman a las once de la noche, bajan de regiones vagas de la ciudad, pausados y seguros, de uno o de a dos, las mujeres casi enanas y achinadas, los tipos como javaneses o mocovíes, apretados en trajes a cuadros o negros, el pelo duro peinado con fatiga, brillantina en gotitas contra los reflejos azules y rosa, las mujeres con enormes peinados altos que las hacen más enanas, peinados duros y difíciles de los que les queda el cansancio y el orgullo. A ellos le da ahora por el pelo suelto y alto en el medio, jopos enormes y amaricados sin nada que ver con la cara brutal más abajo, el gesto de agresión disponible y esperando su hora, los torsos eficaces sobre las finas cinturas [...] (Para una ficha: de donde salen, qué profesiones los disimulan de día, qué oscuras servidumbres los aíslan y disfrazan.) (p. 109).

La mirada del narrador se hace manifiesta en la parataxis; la deformación acentúa la fascinación y la repulsión que «los monstruos» producen en él: las mujeres son enanas y los peinados son enormes, como los jopos amaricados. Los «monstruos» no se individualizan; se los describe como un colectivo: los verbos «darse» y «asomar» de las dos primeras líneas remiten a la especie zoológica. La referencia indígena recubre el arco de exterior a la civilización blanca occidental: mocovíes o javaneses confundidos en la misma alteridad. El

⁴³ *Ibid.*, p. 103.

paréntesis retoma los viejos temas del ensayo sobre psicología o sociología de las masas: la simulación, el disfraz son dos de sus manifestaciones.

El narrador de «Tango de vuelta» establece con Flora una relación análoga. También él escribe, a partir en este caso de las palabras de la joven. No llena fichas, escribe en cuadernos. En ninguno de los dos casos la escritura está destinada a un lector exterior, pero el narrador de «Tango de vuelta» combina la figura del observador, de quien recoge el testimonio oral de lo sucedido, con la figura del escritor que imagina («cuando escribo veo lo que estoy escribiendo, lo veo realmente»), repone lo que no sabe, imbrica su escritura hasta tal punto con la historia contada por Flora que las vuelve indiscernibles una de la otra, al menos para su memoria.

Al igual que Hardoy, que suscitaba elementos de información suplementaria llevando a Mauro al *Santa Fe Palace*, el narrador de «Tango de vuelta» guía a Flora por su recuerdo, cambia de tema, provoca una vuelta a lo ya narrado, al acecho de un nuevo detalle, de un nuevo dato: «yo la dejaba tranquila unos días, le alentaba otros recuerdos y en una de éstas le sacaba de nuevo aquello y Flora se precipitaba como si ya se hubiera olvidado de todo lo que me había dicho» (p. 81). Pero el régimen ya no es aquí el de una pulsión recubierta por un supuesto saber sobre el otro: la dimensión libidinal de la observación, del «caso» tal vez, se asume, como se ha visto más arriba. Dos goces, el de la escucha y el de la escritura, muestran sus vínculos con la sexualidad: a la analogía erotizada entre el final de un cuaderno y el del acto sexual, se agrega la descripción erotizada del cuerpo de la joven, una erotización no transformada en repulsión como en el caso de Hardoy: «a mí me gustaba que me contara recuerdos de su pasado de chinita riojana bajando a la capital con grandes ojos asustados y unos pechitos que al fin y al cabo le iban a valer más en la vida que tanto plumero y buena conducta» (p. 81).

Si bien no recibe el nombre de doctor y no se refiere en un principio a un marco clínico, las líneas finales del relato cuentan que ha atendido a Flora cuando se produjo el crimen de Simón/Milo y el suicidio de Matilde, que formaba parte del equipo de emergencias que los auxilio, que tiene la potestad de dar órdenes a la enfermera (p. 98) ¿Médico, psiquiatra, personal auxiliar? A menos que la fabulación que ha imbricado su discurso y el de Flora lo hayan transformado en personaje de su propia historia. Es indecible. Pero reales o imaginarios, estos oficios lo acercan al personaje del saber técnico del doctor Hardoy⁴⁴. Ambos manejan por otra parte una escritura, frente a la narración oral de Flora, a los tangos de Celina, o a las versiones orales de las cartas encargadas por Anabel.

⁴⁴ Sobre este punto, véase Graciela Goldchluk, *op.cit.*

Las distancias de clase se miden en uno y otro cuento en las formulas del trato: «Ni [Celina] ni Mauro me tutearon nunca, yo le hablaba de vos a Mauro pero a Celina le devolvía el tratamiento. A Celina le costó dejar el «doctor», tal vez la enorgullecía darme el título delante de otros. “Mi amigo el doctor”» (p. 104). En «Tango de vuelta», el tema aparece desplazado a la relación entre Flora y Matilde: «ya no trabajaba en la casa de la señora Matilde (siempre la llamó así aunque ahora no tenía por qué seguirle dando esa seña de respeto, de sirvienta para todo servicio)» (p. 81).

Pero el cuento, más allá de estas analogías que marcan también el umbral de los desvíos entre uno y otro narrador, disocia al personaje de Flora, la china, del universo de la milonga. Flora también, como Mauro, es un «animal sano»: el andar de la joven tiene «algo de cascabel o de potrillo [...] subiendo la escalera» (p. 93). La metáfora se repite pocas líneas después: «el potrillo bajó liviano la escalera» (p. 94). Pero las referencias a la cultura popular vinculadas con ella pertenecen la vinculan con la provincia: prepara un dulce de zapallo, como en su pueblo (p. 93), o canturrea bagualas (p. 83). Flora escucha también otra música: el folklore del nuevo cancionero argentino y la canción de protesta, el rock: tiene fotos de Mercedes Sosa y de los «rockers» (p. 92) en la puerta de su armario. Las referencias a una cultura alternativa juvenil vinculada con las nuevas izquierdas desplaza la figura de la traición de la china de «A la luz del candil» hacia otro personaje la «señora Matilde». Flora se construye como una figura de la generosidad y la atención a los otros, cercana a otros personajes femeninos, como la protagonista de «Lugar llamado Kindberg», construidas a partir de una cesura generacional. Milo y Matilde son los protagonistas de este tango de vuelta, que es el tango de un mundo pasado: el crimen, el cuchillo, la venganza pertenecen a su tiempo, no al de Flora.

Los destinos del tango signan, entonces, relación de Matilde y Emilio, que han vivido en la pobreza en México. El narrador cortazariano separa lo que en «Las puertas del cielo» estaba asociado: las chinas y sus cielos de milonga. Desde la perspectiva de Matilde, perceptible en el uso generalizado del monólogo narrativizado, el hombre que espera apoyado en el árbol es Emilio, su primer marido, que se ha enterado del fraude de la partida de defunción presentada por ella para poder casarse con Germán Morales. Los rasgos que construyen al personaje de Matilde la asocian a una clase media acomodada que va al analista, consume pastillas para dormir o whisky. El arma del crimen ya no será el puñal del tango sino un exótico cuchillo malayo de Germán.

Es la figura de Milo, tal como la imagina el narrador y como la percibe Matilde, la que remite más claramente a la iconografía del guapo. Entre otros indicios que lo identifican lo figuran «las puntas del pañuelo blanco» (p.85). Este indicio ya había aparecido en la visión

que el narrador proponía del personaje en los fragmentos introductorios del cuento, en los que se insistía también en el humo que tapaba a medias la cara de Milo o en su presencia fantasmal. Su repetición es signo de la importancia que se le acuerda en el cuento. El pañuelo blanco establece precisamente un vínculo con la iconografía clásica y algo anacrónica del «guapo», el «compadre» o el «malevo» del tango, que usaban esta prenda. La figura de Milo aparece así vinculada con un personaje urbano mítico, que vuelve como un aparecido o un fantasma del pasado en este presente de la vida de Matilde donde ya no se lo esperaba. El léxico que le atribuye el narrador en ciertos usos del estilo indirecto libre («baratieri», «boliche», «faso» p. 83), remiten al habla popular porteña, reforzando el vínculo propuesto.

En cuanto al personaje de Matilde, ha ganado en espesor con respecto a los personajes de los cuentos tempranos de Cortázar. Si el personaje controla el ángulo de visión en el comienzo del relato, ya que está ubicada en el primer piso de la casa, en el interior, protegida tras las ventanas, el final del texto propone más bien una inversión de esta situación inicial: refiriendo sus pensamientos más íntimos, la forma que estos toman al presentarse a su conciencia, el narrador presenta a un personaje que pierde el control sobre sí mismo, dejándose invadir por pensamientos, palabras y acusaciones que la designan como culpable. Desde el punto de vista de la escritura, esto se verifica en una desorganización creciente de la sintaxis y la puntuación y en una distancia cada vez menor entre la voz del narrador y la voz del personaje, que va del discurso referido al monólogo narrativizado.

Mucho se ha dicho del cambio que Cortázar identifica, a partir de «El perseguidor», en la poética de sus cuentos. En su producción anterior, afirmaba, el personaje giraba en torno al relato. A partir de este cuento largo o *nouvelle*, el relato comenzaba a girar más bien en torno al personaje. En «Tango de vuelta», Matilde no funciona como un simple actante al servicio de una intriga, sino que el tratamiento de su discurso anterior adopta recursos frecuentes en la novela para provocar el efecto de la densidad de una consciencia⁴⁵.

Esta evolución permite recolocar incluso la relación de las clases medias con las clases populares tal como se presentaba en «Las puertas del cielo» donde los personajes populares aparecían como «los monstruos» ante los ojos de un narrador que los miraba como una alteridad vital e instintiva fundamentalmente ajena. En «Tango de vuelta» se retoma el universo de la cultura popular, su música y sus tipos, pero la figura de la monstruosidad – por lo menos la de la alienación – se desplaza hacia Matilde y a su culpable deseo de ascenso social

⁴⁵ Pablo BRESCIA se ha referido a este rasgo con el término «novelización». Sobre este punto, ver P. BRESCIA, *Modelos y prácticas del cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2011.

a cualquier precio. Del infierno de la milonga visto por Hardoy se ha pasado a ese momento en que el infierno, como la célebre pieza de Sartre, son los otros. Melodrama y crimen, que en «Diario para un cuento» volverán a colocarse del lado de Anabel, remiten en «Tango de vuelta» a quien llegó a ser la «señora Matilde».

Bibliografía

ARLT, Roberto, *Los lanzallamas*, Buenos Aires, Losada, 1977.

BRESCIA, Pablo, *La función Cortázar, primer y último round*, World Language Faculty Publications, Florida, 2005, https://scholarcommons.usf.edu/wle_facpub/11/, (consultado el 19 de noviembre de 2018).

BRESCIA, Pablo, *Modelos y prácticas del cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2011.

CORTÁZAR, Julio, *Queremos tanto a Glenda*, Madrid, Santillana, 2009.

CORTÁZAR, Julio, *Clases de literatura, Berkeley, 1980*, Barcelona, Penguin Random House, 2016.

CORTAZAR, Julio, *El examen*, Madrid, Alfaguara, 1987.

GAMERRO, Carlos, *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2010.

GOLDCHLUK, Graciela, *Julio Cortázar y el relato fantástico*, Estudios-Investigaciones 41, UNLP, FAHCE, 2002, <http://memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.260/pm.260.pdf>, (consultado el 12 de diciembre de 2018).

GOLOBOFF, Mario, *Julio Cortázar y el relato fantástico*, Estudios-Investigaciones 41, UNLP, FAHCE, 2002, Disponible en: <http://memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.260/pm.260.pdf> (consultado el 12 de diciembre de 2018).

GOLOBOFF, Mario, *Julio Cortázar, la biografía*, Barcelona, Seix Barral, 1998.

HERRÁEZ, Miguel, *Julio Cortázar, una biografía revisada*, Barcelona, Al revés, 2011.

Julio CORTÁZAR/Pat ANDREA, *La puñalada/El tango de la vuelta*, Madrid, Libros del Zorro rojo, 2014.

PIGLIA, Ricardo, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993, <https://fr.scribd.com/doc/23895330/Ricardo-Piglia-La-Argentina-en-Pedazos> (consultado el 02 de julio de 2018).

SAÍTTA, Sylvia, *Julio Cortázar, lector de literatura argentina*, Badebec, vol. 4, nº7, 2014.

SEBRELI, Juan José, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1966.

SWAMPA, María Stella, *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1994.

ZUBIETA, Ana Maria, «Los monstruos de Cortázar: la alta literatura escribe al pueblo», *Quipus. Revista andina de letras* n°8, UASB Ecuador, 1998, p. 115-125.

Entrevista con Ernesto GONZÁLEZ BERMEJO, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978.

EVOLUCIÓN DE LO FANTÁSTICO EN *QUEREMOS TANTO A GLENDA*

CARMEN DE MORA
Universidad de Sevilla

El libro *Queremos tanto a Glenda* (México, Nueva Imagen, 1980) constituye una muestra de la evolución que experimentó el escritor a partir de los años 70. Dicho cambio se manifiesta de forma evidente en la presencia de relatos comprometidos con la denuncia de los regímenes militares en Latinoamérica, especialmente en el Cono Sur, como “Recortes de prensa”, “Grafitti” o incluso “Texto en una libreta”⁴⁶. Una línea que ya había sido explorada previamente por Cortázar en *Alguien que anda por ahí* (México, Editorial Hermes, 1977) y que se acentuó en su último libro de relatos: *Deshoras* (México, Nueva Imagen, 1982). Ese mismo año publicó una serie de artículos sobre la revolución sandinista con el título de *Nicaragua tan violentamente dulce* y al año siguiente *Argentina: años de alambradas culturales*, una recopilación de artículos, crónicas y ensayos escritos entre 1974 y 1983. No es que antes de los años setenta la preocupación política estuviera ausente en la literatura cortazariana, pues su rechazo al peronismo recorre parte de sus cuentos y primeras novelas, y en “Reunión”, publicado en México en 1964 y recogido en la primera edición de *Todos los fuegos el fuego* (1966), basándose en el diario del Che Guevara se ocupó de los acontecimientos que siguieron al desembarco del Granma en 1956 por parte de un grupo de guerrilleros, encabezado por Fidel Castro, con fines revolucionarios.

Esta orientación de Cortázar tal vez influyera también en un tipo de escritura donde no es lo fantástico el factor que sorprende al lector y subvierte la realidad ficcional ante la pasividad de los personajes, como ocurría antes, sino que ahora lo que se produce es un quiebre más radical de las fronteras entre la realidad y lo fantástico, siempre dentro de la ficción, de forma que los personajes pasan sin solución de continuidad de un plano a otro como en una cinta de Moebius, es decir, se produce una interacción entre la realidad y la ficción dentro de la ficción narrativa. En ese sentido, el título del último relato del libro, “Anillo de Moebius”, se puede

⁴⁶ No todos los relatos del libro encajan en esta línea, aunque sí algunos muy representativos.

entender como una metáfora de esa evolución de lo fantástico –no ya en el plano político sino a nivel estratégico- marcada por la unión indisoluble entre la realidad y la ficción en el plano ficcional.

Antes de entrar en los textos de *Queremos tanto a Glenda* que me propongo comentar, quiero referirme al relato “Un metro llamado Moebius” (1950) del escritor norteamericano Armin Joseph Deutsch, que, más que probablemente sirvió de inspiración a “Texto en una libreta”, de *Queremos tanto a Glenda*, y dio origen al film argentino *Moebius*, en 1996, dirigido por Gustavo Mosquera. La anécdota se refiere a la enigmática e increíble desaparición de un tren cargado de viajeros en el complicado sistema del metropolitano de Boston, después de que se hubiera instalado una nueva red. Ante la incredulidad perpleja del director general de la red, un matemático de Harvard sostenía que el tren desaparecido se encontraba aún dentro del sistema. Y recurría para explicar su teoría a la cinta de Moebius y a la botella de Klein. Durante poco más de dos meses no se tuvieron noticias del tren extraviado, perdido desde el 4 de marzo. Pero un 17 de mayo el matemático constató que estaba viajando en un vagón del tren desaparecido y consiguió resolver la situación. Cuando aconsejó que cerraran la nueva extensión de la línea le informaron de que no podían hacerlo porque había desaparecido otro tren. Este trasvase de lo real a lo irreal representado metafóricamente a través de la cinta de Moebius puede servir para comprender el comportamiento de lo fantástico en este libro de Cortázar. A través de esa interacción entre realidad e irrealidad o fantástico es posible que Cortázar quisiera dar a entender de forma metafórica que sus ficciones no eran ajenas a lo que estaba sucediendo en ese momento en la realidad latinoamericana (políticas totalitarias), y, al revés, que lo que sucedía en la ficción era extrapolable al ámbito referencial, a la realidad externa al mundo ficticio, de forma que no quería desligar su literatura del contexto socio-político latinoamericano; así, a través de imágenes como la cinta de Moebius, nos ofrecería una clave para la perspectiva desde la que debía leerse una buena parte de los textos escritos en esos años.

Algunos de los relatos de este libro presentan lejanas resonancias de textos anteriores: “Queremos tanto a Glenda” de “Las Ménades” (*Final del juego*, 1956), “Historia con migalas” de “La puerta condenada” (*Final del Juego*, 1956) “Texto en una libreta” de “Manuscrito hallado en un bolsillo” (*Octaedro*, 1974), “Tango de vuelta” de “Cartas de mamá” (*Las armas secretas*, 1959), “Historias que me cuento” de “Lugar llamado Kindberg” (*Octaedro*).

Sin dejar de tener en cuenta el contexto de producción, el marco teórico que propongo para la lectura de *Queremos tanto a Glenda* es fundamentalmente la teoría de los mundos posibles⁴⁷, planteada por autores como Lubomir Doležel y Umberto Eco, entre otros, e introducida en España por Tomás Albadalejo. Pozuelo Yvancos la comenta muy en detalle en su *Poética de la Ficción* (1993). Se trata de «Una teoría que sustituye una poética del mensaje-texto por una poética de la comunicación literaria» (65). La idea fundamental que se desprende de ella –que, por cierto, ya anticipó Martínez Bonati en *La estructura de la obra literaria* (1960)- es:

Conocer que el hablar literario es un hablar ficticio, producción de frases auténticas, pero imaginarias, transporta la ficcionalidad a la esencia misma del ser constitutivo de lo literario, con independencia del grado de realidad o de convicción o de verosimilitud de los referentes extensionales, de ese modo, no es menos hablar ficticio el de una novela realista que el de una novela fantástica (Pozuelo 110).

Una de las tesis principales de esta teoría es que «No existe justificación alguna para la existencia de dos semánticas de la ficcionalidad, una proyectada para la ficción “realista”, la otra para la “fantasía”» (Doležel 40). Dicha concepción coloca en un mismo plano las ficciones realistas y las fantásticas porque unas y otras son ficciones que participan de una misma semántica y no pueden confundirse con la realidad. En esta semántica de mundos posibles no se excluyen mundos ficcionales análogos, o símbolos del real, como tampoco excluye los más fantásticos y alejados del mundo real. Toda la gama de ficciones está cubierta por la misma semántica. Los mundos de la literatura realista no son menos ficcionales que los mundos del cuento de hadas o de la ciencia ficción. Como advierte Martínez Bonati, las útiles distinciones entre realismo y fantástico son determinaciones estilísticas en el interior de una misma ontología (Pozuelo Yvancos 139).

Pienso que los fundamentos de esta teoría se acoplan bien con la concepción de lo fantástico en Cortázar y sobre todo con la evolución a la que me he referido. En sus cuentos no solo se naturaliza lo fantástico, algo que ocurría en sus primeros libros, sino que ahora éste forma un continuo indisociable con el ámbito de lo real en la ficción, como si los personajes pudieran pasar de un plano a otro sin dificultad. De este modo, una de las principales estrategias de estilización utilizada por Cortázar en este libro sería la interacción entre realidad y ficción dentro de la ficción narrativa. Desde esta perspectiva examinaré los dos primeros relatos: *Orientación de los gatos* y *Queremos tanto a Glenda*.

⁴⁷ Emergió en los 60 en el ensayo ya clásico de Saul A. Kripke, “Semantical Considerations on Modal Logic”, *Acta Philosophica Fennica* 16:83-94.

Orientación de los gatos

La atracción por las artes plásticas que ya se había manifestado en “Siestas” –cuento inspirado en la pintura de Delvaux-, congregó una serie de textos sobre pintores amigos en *Territorios*⁴⁸ a través de los cuales Cortázar proporcionaba a los críticos nuevas pistas para penetrar en sus obras:

En estos años he confirmado una antigua sospecha: contrariamente a lo que parecen esperar o encontrar los críticos, las razones motoras de muchos de sus textos le vienen de la música y de la pintura antes que de la palabra en un nivel literario [...].

Los hechos, además, lo han ido confirmando, en estos años ha sentido el deseo de caminar paralelamente a amigos pintores, imagineros y fotógrafos, ha escrito porque Alechinsky, porque Antonio Gálvez, porque Torres Agüero, porque Julio Silva, porque Reinhoud, porque Leopoldo Novoa (p.107).

Los últimos libros de cuentos, *Queremos tanto a Glenda y Deshoras*, se abren con sendos relatos inspirados en la pintura *Orientación de los gatos* y *Fin de etapa* respectivamente.

En el primero, dedicado al pintor jalisciense Juan Soriano -cuya obra más que probablemente forma parte de la anécdota que se cuenta en el relato-, la narración avanza a partir de una especie de paradoja en que el protagonista-narrador se siente mirado por su mujer y su gato (Alana y Osiris), sin duplicidad, de frente, y, sin embargo, él intuye que detrás de ella se oculta otra Alana que no acierta a alcanzar ni a comprender, y así lo señala también oblicuamente en esta comparación de carácter metaficcional: «amo una maravillosa estatua mutilada, un texto no terminado, un fragmento de cielo inscrito en la ventana de la vida». Cortázar compartía con los surrealistas la idea de la mujer como encarnación del misterio y del conocimiento intuitivo y analógico frente al dominado por la lógica y la razón. La interpolación de una frase de índole estética en un comentario sobre su mujer, por parte del narrador, invita a relacionar a Alana con la creación literaria y con algunas de las ideas cortazarianas al respecto. Unas ideas que se corresponden más con una formulación poética que con el lenguaje enunciativo característico de la prosa.

Así, en consonancia con el pensamiento poético de Rilke, según el cual «Recogemos locamente la miel de lo visible, para acumularla en la gran colmena de oro de lo Invisible»

⁴⁸ Julio CORTÁZAR, *Territorios*, México, Siglo XXI editores S.A, 1978, p. 107.

(carta al escritor polaco Witold von Hulewicz (Angelloz 1955:234), para Cortázar, el artista sería también aquella persona que, consciente de que las cosas no son como parecen ser, desarrolla una especial capacidad para ver lo invisible, aquello que está más allá de la realidad aparente. También compartía con Keats la idea de que solo la poesía puede comunicar la esencia de los seres vivos. Por ello, podemos afirmar que el personaje de *Orientación de los gatos*, a través de la búsqueda de Alana, en un primer plano, dramatiza o representa la propia búsqueda o creación literaria, por lo que, en un segundo plano, se trataría de un relato de carácter metaficcional. El narrador empieza por no aceptar «esa llaneza de cosa concluida, de pareja para siempre, de vida sin secretos», y ayudándose de la música primero y de la pintura, más especialmente, después, consigue aproximarse a esas otras Alanas que andaba buscando:

Imposible prever hasta dónde se repetiría esa ósmosis, cuántas nuevas Alanas me llevarían por fin a la síntesis de la que saldríamos los dos colmados, ella sin saberlo (...), yo sabiendo que mi larga búsqueda había llegado a puerto y que mi amor abarcaría desde ahora lo visible y lo invisible, aceptaría la limpia mirada de Alana sin incertidumbres de puertas cerradas, de paisajes vedados (16).

Existe cierto paralelismo entre la experiencia en la exposición de pintura relatada por el narrador y el mito de Orfeo comentado por Maurice Blanchot en *El espacio literario*. El deseo de Orfeo es ver y poseer a Eurídice a través de la mirada; de la misma manera, el protagonista innominado del relato de Cortázar mira a Alana para poseerla en plenitud, un deseo que no cesa aunque se sabe destinado al fracaso. En su lúcido comentario sobre el mito griego, explica Blanchot que la profundidad no se entrega de frente, solo se revela disimulándose en la obra. En el relato de Cortázar, el narrador sabe que detrás de los ojos azules de Alana que lo miran de frente hay más, porque «Alana no podía ser solamente esa mujer que siempre me había mirado de lleno sin ocultarme nada». Orfeo pierde a Eurídice porque se atreve a mirarla desobedeciendo la orden de Hades, pero –como señala Blanchot–, de no hacerlo, se traicionaría a sí mismo, «que quiere verla no como la intimidad de una vida familiar, sino como la extrañeza de lo que excluye toda intimidad, no hacerla vivir, sino tener viva en ella la plenitud de su muerte» (162). El paralelismo con la experiencia del protagonista-narrador de este relato es sorprendente. Empieza por no aceptar una imagen de Alana mediatizada por la rutina y la vida cotidiana, y desnudándola con su mirada llega a captar las sucesivas metamorfosis de ella ante la visión de la pintura que la empujan desde la noche y la nada hacia la libertad y el vuelo. Esas transformaciones le provocan el deseo de amarla: «Hubiera querido tenerla desnuda en los brazos, amarla de tal manera que todo quedara claro, todo quedara dicho para siempre entre

nosotros, y que de esa interminable noche de amor, nosotros que ya conocíamos tantas, naciera la primera alborada de la vida» (17).

Cuando ya llegaban al final de la galería, la vio detenerse y quedarse inmóvil delante de una pintura en la que había una ventana y un gato. Vio que el gato era idéntico a Osiris y que miraba a lo lejos algo que él no podía ver, y cuando la mujer lo miró ella había entrado en el cuadro y no estaba de vuelta, sino que, como Osiris «miraba más allá de la ventana donde nadie podía ver lo que ellos veían», ya que el muro lo impedía. Si por un momento parecía haber alcanzado a Alana, al final la pierde definitivamente.

El valor del gato en esta narración es simbólico y, de alguna manera, mágico. El nombre lo asocia con una de las divinidades egipcias más importantes y complejas, esposo de Isis y padre de Horus, Dios de la muerte y del más allá que muere y renace eternamente. En el bestiario cortazariano es un ser especialmente dotado para captar lo fantástico, maestro en el arte de mirar con toda naturalidad “lo que no sabemos ver” o lo que no podemos ver, lo invisible, en suma, que el narrador busca en las sucesivas metamorfosis de Alana. La imagen de la fijeza –eternidad del instante- y el atributo mágico fueron también captados por Borges en “El Sur”⁴⁹, relato que lo consagra –a juicio de Eduardo G. González- como emblema del puro-ser-en-sí de los entes de ficción, ser que escapa a toda lectura⁵⁰. Si se acepta la naturaleza metaficcional del relato es posible identificar a la mujer con la creación, ya que se revela al narrador a través de la pintura, y el propio Cortázar confiesa en *Territorios* que de ahí le vienen muchas de las razones motoras de sus textos. La incorporación de Alana al cuadro significaría abandonar el reino de la sombra (vida, realidad del narrador) para alcanzar el reino de la luz (mundo de Osiris), de forma que el movimiento de Alana constantemente observado por el narrador, es un lento pasaje desde *el lado de acá* hasta *el lado de allá* para ingresar en la órbita de Osiris⁵¹. Que es el mismo pasaje que experimenta el propio Cortázar ante las pinturas, o el recorrido de las hormigas en “País llamado Alechinsky” (*Territorios*).

⁴⁹ Ahí estaba el gato, dormido. Pidió una taza de café, la endulzó lentamente, la probó (ese placer le había sido vedado en la clínica) y pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante.

⁵⁰ Eduardo G. González, “Hacia Cortázar a partir de Borges”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, jul.-dic. 1973, núms. 84-85, p. 508. En Nietzsche mujer y gato comparten una misma identidad.

⁵¹ En ocasiones, la mujer presenta una función simbólica como intercesora entre ambos lados en la narrativa de Cortázar, siendo probablemente la Maga el ejemplo más representativo.

Otra interpretación es posible a partir del juego de las miradas, que está relacionada con la pragmática textual. En una primera instancia, la mirada de Alana y Osiris sobre el narrador-espectador es una de incitación a la búsqueda de sentido. En una segunda, que tiene lugar en la exposición de pinturas, el narrador ignora los cuadros para concentrar su atención en la mujer y en sus transformaciones con la ansiedad de descubrir su verdadero ser, a sabiendas de que la libertad alcanzada por ella en la fusión con las pinturas se lo impedirá. Finalmente, de la misma forma que el joven crítico de *La figura en el tapiz* de Henry James está obsesionado con descubrir el secreto último de las obras de Hugh Vereker, el de “Orientación de los gatos” lo está por descubrir el verdadero ser de Alana, cuando probablemente todo lo que se puede revelar es lo que el personaje o cada lector es capaz de ver. De forma que en el texto estaría representada la función del receptor del mismo, que se actualizará en cada lectura.

Queremos tanto a Glenda

Unos amigos de Buenos Aires que solían reunirse a tomar unas copas después de ir al cine para disfrutar de las películas de Glenda Garson (Glenda Jackson en la realidad, actriz muy admirada por Cortázar) poco a poco fueron formando un grupo que creó una alianza entre “el núcleo” y los más jóvenes del club. Los separaba de los simples admiradores el que ellos querían –adoraban, se podría decir- a Glenda Garson. El grupo se fue ampliando, hubo que hacer una selección de la que se encargó Diana Rivero y se estableció un reglamento. En su condición de expertos conocedores de la filmografía de la actriz se reunían cada viernes en el café para comentar las películas. Dado que solo aceptaban la perfección, pronto empezaron las críticas a los fallos de los directores, al tiempo que se imponían una “misión” (propiciada por Diana) que sería definida por Irazusta, el líder. Los miembros del grupo montaron un laboratorio al que se llevarían las copias de las películas para sustituir las secuencias fallidas por otras impecables y perfectas para luego exhibirlas en las salas. El proceso de modificaciones de montaje y de ritmo, de cortes y cambios originaba largas discusiones y análisis. Aunque hubo en la prensa algunas llamadas de atención a los cambios no fueron representativas. Más peligrosas se volvieron las discusiones en el grupo, los escrúpulos morales que algunos tenían, etc., aunque consiguieron superarlos. Cuando habían conseguido su objetivo, Glenda anunció su retirada, noticia que ellos recibieron con satisfacción como si fuera la respuesta de la actriz a su trabajo. Pero un año más tarde cambió de parecer y regresó al cine, circunstancia que todos vivieron como una injusticia. Aunque no se dice de forma explícita, de común acuerdo y solo a través de las miradas, el grupo decide matarla –solo así su voluntad se cumpliría necesariamente- y todos sabían que Irazusta se encargaría de ello. La narración, en correlación

con el personaje colectivo que forma el grupo –aun si dos de ellos aparecen con su nombre-, está narrada por un narrador homodiegético, es decir, uno de los miembros del grupo, que habla en primera persona del plural.

En un primer plano, el relato puede interpretarse como una hipérbole de la reacción desmesurada de los fans de cualquier artista o profesional, cuando llegan a idealizarlo de una forma extrema hasta el punto de perder el juicio de realidad e instalarse en lo patológico. Incluso pueden llegar a ejercer un poder destructivo sobre la persona que admiran, como en este caso. Asimismo, en clave metaficcional, la situación podría extrapolarse a la relación entre el escritor y los lectores. Siguiendo la lógica de la cinta de Moebius, Cortázar parece preguntarse qué sucede cuando se cortan los puentes que unen y separan al artista de su público y este penetra en el mundo de aquel, apropiándose de su obra y hasta de su vida. En este caso, la admiración desmedida se transforma en fanatismo. No es exagerado considerar este relato una versión actualizada y modernizada de “Las Ménades” (1956). En aquel cuento de Cortázar la víctima era un Maestro de orquesta al que devoraban sus admiradores después de un concierto, sustituido en *Queremos tanto a Glenda* por una actriz real.

En un segundo nivel, los dos relatos pueden interpretarse en clave política. En “Las Ménades” se percibe el rechazo y el desprecio que sentía Cortázar por el peronismo y el fervor sin medida que levantaba en el pueblo. Una actitud que más tarde él mismo se encargaría de criticar tachándola de elitista y muy alejada de la realidad argentina en aquel tiempo. Por otra parte, la dimensión política de *Queremos tanto a Glenda* se puede relacionar con el compromiso adoptado por Cortázar desde los años setenta, principalmente, y su oposición a los regímenes totalitarios en Latinoamérica. En este sentido comparto la inteligente lectura de Lois Parkinson Zamora, en «*Movement and Stasis, Film and Photo. Temporal Structures in the Recent Fiction of Julio Cortázar*». Parkinson repara en el rechazo del grupo a los cambios introducidos en las películas en pro de una imagen estática más allá de las transformaciones temporales. Y relaciona el empeño de los fans de Glenda en conseguir una estética única, inmutable, con la represión política y social; es decir, el revisionismo practicado por los regímenes políticos represores estaría representado por el revisionismo cinematográfico del grupo. Hay suficientes indicios en el relato que lo sugieren: «Lo que había empezado como asociación libre alcanzaba ahora una estructura de clan» (21), las discrepancias y las críticas se consideran peligrosas, había que acatar el reglamento, se castigaba la traición; a través del personaje de Irazusta se sugiere la alianza de esos regímenes con la política-neoliberal norteamericana: «Irazusta había sido socio de Howard Hughes en el negocio de las minas de estaño de Pichincha» (23).

No obstante, el carácter plurisignificativo de la escritura cortazariana invita también a una lectura desde una perspectiva religiosa o de una secta excluyente: « [...] y Diana Rivero jugaba su lento ajedrez de confirmaciones y rechazos que nos aseguraba una autenticidad total sin riesgos de infiltrados o tilingos» (21). En la misma línea se sitúa el deslizamiento de palabras y expresiones tales como «misión», la búsqueda de «perfección», a semejanza de una asociación de carácter religioso, «la felicidad de un futuro sin tacha», «el riesgo de un cisma», «herejía», «acto de amor», «la felicidad del séptimo día, del descanso después de la creación», segmentos del tipo «[...]ahora nos reuníamos con una liviandad de ángeles o de pájaros, en un presente absoluto que acaso se parecía a la eternidad» (27), «en la esfera de nuestro cielo tan duramente ganado» (27), «la solitaria perfección de nuestro reino» (27), la muerte de Glenda como una ofrenda de perfección inviolable. El grupo se comporta, por tanto, como una secta místico-religiosa que adora a Glenda Garson (su divinidad) y sigue un extraño «camino de perfección», en el que primero deben depurar y corregir las copias de los películas protagonizadas por ella, y de ese modo, ellos mismos a su vez se hacen mejores: «la certidumbre de que el perfeccionamiento de Glenda nos perfeccionaba y perfeccionaba el mundo» (26). La frase que cierra el relato culmina y desvela la comparación más o menos tácita del comportamiento del grupo con el fanatismo religioso: «En la altura intangible donde la habíamos exaltado, la preservaríamos de la caída, sus fieles podían seguir adorándola sin mengua; no se baja vivo de una cruz» (28). En la teología cristiana, el sacrificio de Cristo estuvo destinado a la salvación y la expiación de los seres humanos; en el relato, la actriz es asesinada para proteger la perfección de sus películas y de ese modo evitar la caída en el error (pecado).

Lo curioso de *Queremos tanto a Glenda* es que consta de un epílogo transformado en cuento también, y titulado *Botella al mar*, con el que Cortázar abrió su siguiente libro, *Deshoras*, y que fue escrito en Berkeley el 29 de septiembre de 1980, es decir, el mismo año en que se publicó *Queremos tanto a Glenda*. Ese epílogo adopta la forma de una carta dirigida a la actriz, en la que le explica el relato que escribió pensando en ella, solapada bajo el nombre de Glenda Garson, seguro de que ella no lo había leído y de que tal vez no lo leería nunca. Y, sin embargo, Cortázar descubre con perplejidad que la última película que ella había protagonizado se llamaba *Hopscotch (Rayuela)*, como la novela escrita por Cortázar. En la película, la actriz ama a un espía que está escribiendo un libro llamado *Hopscotch*, con el fin de denunciar los tráfico de la CIA, del FBI y del KGB, que se proponían eliminarlo. Para proteger a su amigo Glenda Jackson le ayuda a simular un accidente con la idea de que sus enemigos creyeran que había muerto. Cortázar se encarga de resaltar las similitudes entre el espía escritor de la película y él mismo, y también las muertes simbólicas de Glenda Jackson

en *Queremos tanto a Glenda* y de Cortázar en la película a través de ese personaje que tanto se le parecía. De este modo el efecto “anillo de Moebius” que se daba entre el grupo o clan y el cine de Glenda Garson, se reproduce en este texto complementario entre Cortázar y *Rayuela*, de un lado, Glenda Jackson y su última película, de otro. Señala Lois Parkinson que de la misma manera que el film de Glenda Jackson, anunciado en *Botella al mar*, deshace el cierre al arte de Glenda Garson (para preservar su perfección) en el relato, el epílogo de Cortázar invierte el final de esta historia, poniendo en cuestión la posibilidad de fijeza en cualquier forma artística, de cierre completo en cualquier estructura estética (58)⁵². El epílogo concluye precisamente con una referencia a la siguiente película de Glenda.

Conclusiones

Siendo muy distintos los dos relatos analizados, en ambos prevalece la función de la literatura en la poética cortazariana como indagación sobre la realidad más allá de las apariencias. En *Orientación de los gatos* con implicaciones metaficcionales y en *Queremos tanto a Glenda* con un alcance político. Este último relato, se sitúa en el ámbito de las inquietudes de Cortázar por incorporar a su literatura los problemas vitales de Latinoamérica en los años 70 y 80 bajo los regímenes dictatoriales; era también una forma de mantener los puentes con los lectores latinoamericanos más exigentes y de satisfacer sus expectativas, ya que en aquellas circunstancias no era posible mirar para otro lado sin permanecer al margen.

Bibliografía

BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

CORTÁZAR, Julio, *Territorios*, México, Siglo XXI editores S.A, 1978.

CORTÁZAR, Julio, *Queremos tanto a Glenda*, Madrid, Alfaguara, 1981.

CORTÁZAR, Julio, *Deshoras*, Madrid, Alfaguara, 1982.

DOLEŽEL, Lubomir, *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libros, S.L., 1999.

POZUELO YVANCOS, José María, *Poética de la Ficción*, Madrid, Editorial Síntesis, S.A.1993.

⁵² As Glenda Jackson's film undoes the fictional seal on Glenda Garson art, so Cortázar's epilogue reverses the finality of his story.

ZAMORA, Lois Parkinson, «Movement and Stasis, Film and Photo. Temporal Structures in the Recent Fiction of Julio Cortázar», *Review of Contemporary Fiction*, vol. 3, 3, 1983, pp. 51-56.

LA AMISTAD DE LOS CRONOPIOS

Entrevista a **Raquel Thiercelin** realizada por **Mariángeles Fernández**, en el marco de la Jornada “Territorios cortazarianos. De *Rayuela* a *Queremos tanto a Glenda*”, el 14 de diciembre de 2018 en la Université Grenoble Alpes.

Mariángeles Fernández: Puesto que hemos titulado nuestra charla “La amistad de los cronopios”, Raquel, cuéntenos cuándo fue la primera vez que tuviste conocimiento del escritor Julio Cortázar y cómo ingresó en el entorno de vuestra vida.

Raquel Thiercelin: Bueno, mira, para abreviar, yo vivía en París con mi marido, el poeta Jean Thiercelin; había pasado el *Concours de l’Agrégation* y tenía un puesto en un liceo parisino. La primera vez que oí hablar de Cortázar fue en Bruselas, en casa de un amigo de Jean, el poeta y pintor surrealista Jacques Lacomblez. Él nos invitaba muchas veces y viajábamos a Bruselas, o él venía a vernos a París; había así un intercambio muy interesante entre poetas y escritores. Jacques Lacomblez editaba una revista llamada *Edda* –aquí he traído el número 5, de octubre de 1964– donde publicó un poema de mi marido (*Le convoi*) y también un texto de Julio Cortázar (*Bestiaire*). Fue lo primero que leí suyo, porque nunca antes había oído hablar de él. Poco después, Lacomblez, a quien también le gustaba mucho hacer teatro, un día en su casa empezó de pronto a contarnos el cuento *Lejana*, de Cortázar. No solo lo contó, sino que lo representó, en traducción francesa, muy bien. Yo, con los ojos así de grandes, no sabía de quién era el cuento ni nada, pero me dejó muy impresionada. ¡Y era de Cortázar!

Después nosotros decidimos marcharnos de París porque la vida allí se había puesto muy difícil. Jean tenía una niña de tres o cuatro años que viviría con nosotros; a mí me habían dado un puesto de *assistante* en la universidad de Aix-en-Provence, de modo que resolvimos irnos.

A todo esto, Jean frecuentaba en París un café literario, dirigido por el poeta y crítico de arte Edouard Jaguer, también amigo de Lacomblez. Por allí pasaba todo tipo de artistas y otros

poetas surrealistas. Ellos se reunían una vez por semana y habíamos ido varias veces, entonces Jean me dijo: «Vamos a despedirnos» y fuimos. Jaguer, que era un referente del Partido Comunista y que también publicaba una revista anual, titulada *Phases*, y era un poco rígido, nos dijo: «Tenéis que conocer a Cortázar, tenéis que conocer a Julio Cortázar», porque todavía no lo conocíamos. Bueno, entonces nos marchamos de París y nos instalamos en una casita de campo cerca de Aix, donde yo empecé a dar mis clases; la vida allí era muy interesante y me gustaba mucho. Pero nos pasó algo que hoy parece increíble, y es que estuvimos un año esperando que nos pusieran el teléfono. Lo cierto es que nada más tenerlo instalado, un buen día sonó el aparato, y una voz de hombre con un dejo extranjero me dijo: «Quisiera hablar con Jean Thiercelin». «¿De parte de quién?» –Pregunté– «De Julio Cortázar».

M.F.: Para entonces su primera mujer, Aurora Bernárdez, y él eran traductores *freelance* en la Unesco.

R.T.: Claro, trabajaban en Ginebra y en París, y habían conseguido un poco de dinero, porque los primeros años fueron muy duros para ellos, y querían comprar una casita en el sur de Francia, en la Costa Azul. Ya en aquella época las propiedades en la Costa Azul eran muy caras, y entonces, no sé quién, les indicó Saignon, un pueblito que está encima de la ciudad de Apt, en el Vaucluse, cerca de Avignon, Cavaillon y todo eso. Y así fue como compraron un ranchito que estaba medio arruinado, como el que nosotros compramos después, y se instalaron ahí. Yo los invité a casa, tomaron el auto y vinieron con otro poeta argentino que también se ha ido, que se llamaba Arnaldo Calveyra, muy simpático.

M.F.: ¿Y cómo fue aquel primer encuentro?

R.T.: Entre nosotros fue el flechazo, el flechazo; nos caímos muy bien, realmente, y bueno, después del almuerzo ellos se marcharon a su rancho. Entonces un día recibimos una carta de Julio, la primera carta, que también está publicada en la correspondencia. Nos decía más o menos: «Queridos amigos: Lo hemos pasado muy bien con vosotros y con vuestros gatos, pero Aurora ha sido un poco despistada y se ha olvidado su bolso de mano en vuestra casa donde está vuestro teléfono y no podemos llamaros». «Venid el día que queráis, el lunes, martes, miércoles, jueves». Tampoco ellos tenían teléfono. «Podéis llamar al señor del correo de Saignon, que es amigo mío y vendrá a avisarme».

Y así empezó la amistad. Fue verdaderamente un flechazo, claro, para mí Cortázar era como un hermano. Y aunque mi marido no hablaba español, Julio fue una gran amistad, porque además yo tengo la idea, y la biografía de Cortázar me lo prueba, de que él era ante todo un poeta.

M.F.: Estoy de acuerdo con eso, además ya sabemos que él empezó escribiendo poesía y no dejó de hacerlo a lo largo de su vida.

R.T.: Creo que ese trasfondo de sensibilidad poética siempre lo tuvo y reaparece como la serpiente del club en toda su obra. Y ellos dos se entendían, pero casi sin palabras. Verdaderamente fue una amistad entrañable, completamente.

M.F.: Aquí tengo la edición española de un libro de Jean Thiercelin que se llama *Don Felipe*⁵³, con prólogo de Julio Cortázar (que así fue como yo conocí a Jean Thiercelin), traducido por ti, donde Cortázar dice: «Ya no se escribe así, por eso, o a pesar de eso, *Don Felipe* es precioso, toda tentativa analítica sería tan innecesaria como los comentarios psicológicos que suelen acompañar a los discos de sonatas de Mozart o de Beethoven, algo así como hacer literatura frente a Rembrandt o Velázquez. Con un texto como *Don Felipe* solo cabe aceptar su imperio, la posesión inmediata que ejerce sobre el lector y sobre todo acatar y favorecer su acción más honda, la de trasladarnos». Al leer esto uno comprende esa comunión que se estableció entre ellos. ¿Y tú cómo entrabas en ese círculo de ellos dos?

R.T.: Entraba o no, yo los dejaba. Era su historia, era la historia entre ellos. Se quedaban muchas veces de noche, yo me iba a dormir, porque tenía también mi trabajo y mis cosas, y ellos se quedaban ahí charlando, charlando, charlando, era una amistad muy entrañable.

M.F.: A lo mejor vamos saltando etapas en esta charla. Pero hay que decir que vuestra presencia en el entorno de Julio Cortázar, digamos, es constante y dura casi veinte años ininterrumpidos, con una etapa muy dolorosa, y que es difícil de evocar, cuando Cortázar y Carol se enferman y vienen a vuestra casa a descansar.

⁵³ Jean THIERCELIN, *Don Felipe*, Gijón. Júcar, 1971.

R.T.: Bueno, pero voy a contarte otra cosa. Nosotros nos conocimos en el 65 y, como dije, vivíamos en la Provenza. Julio se venía todo el verano a su ranchito, para estar tranquilo y trabajar. Por ejemplo, allí lo vi con Julio Silva montando *Último round* y esas cosas. O sea que él venía mucho, y como estábamos solo a media hora de camino, nos veíamos mucho. Además, después se agregaron los Yurkievich, los Jonquières, Tomasello, y otros, y había asados argentinos. Eran unas veladas muy agradables, muy simpáticas.

Bueno, en el 68, a raíz del 68, Julio y Aurora se separaron y entonces Julio vino a vernos. Estaba yo sola en casa y me lo contó; me dijo: «No vengáis porque la situación está difícil, conflictiva, pero os pongo al corriente». Pero para mí Aurora es una amiga de toda la vida, o sea que por supuesto la recibimos igual. Luego ella se marchó unos años a Argentina y cuando Julio vino con su nueva compañera, Ugné Karvelis, la primera casa de Provenza que la recibió fue la mía, porque me parecía normal.

M.F. ¿Ustedes veían a Cortázar a gusto con ella?

R.T.: Bueno la vida de Julio con Ugné al final fue bastante conflictiva también. Julio con Ugné venía menos, porque ella lo apartó casi de todo el mundo. Recuerdo que una noche estaba Julio en mi casa y le decía a Jean: «Mira, Jean, me han invitado a Montreal, Canadá, la Asociación de Escritores de Canadá. Ay, no tengo ganas de ir, no tengo muchas ganas de ir» y tal y cual. Entonces Jean le dijo: «Pero sí, vete; vete a Montreal, yo tengo allí muchos amigos». Teníamos amigos pintores y escritores canadienses. «Vete, pues sí, vete; tú has visto a Roland Giguère –que era un gran poeta franco-canadiense– anda, vete, yo te doy...» y le dio dos o tres direcciones. Porque, claro, en Montreal en octubre o noviembre ya hace frío y no tenía ganas de ir. Pero bueno, fue, y allí se encontró con Carol Dunlop.

M.F.: Claro, ese viaje a Canadá fue en 1977 y a finales de marzo de 1978 ya le dice por carta a su amiga, la fotógrafa Manja Offerhaus que está con Carol y que irá con ella al Midi francés.

R.T: Así es, o sea que también acogimos a Carol en casa, ¿no? Y no solo a Carol, sino a su hijo, Stephan, que tenía, que tiene, la misma edad que Gilles, el mío. Vinieron a veranear a Aix dos veranos seguidos y entonces hacíamos intercambio de muchachos. El hijo de Carol venía a mi casa una semana y después se iban a la suya. Gilles siempre se acuerda de que Julio era muy, muy juguetón. Siempre tenía ese lado lúdico. Mi hijo se acuerda de que Julio se lo subía en hombros y como era tan alto (un metro noventa y tantos), ¡Gilles llegaba a tocar el techo de la

casa! O sea que hemos estado siempre muy, muy juntos, muy entrañables. Quería mucho a los muchachos, al hijo de Ugné, Christophe, también lo quería mucho.

M.F: Antes te pedí que nos hablaras de esa vez que cuidaste a Cortázar en tu casa, cuando se enfermó.

R.T: Ah, sí. Bueno, Julio estuvo muy enfermo en Aix en el 80. Todo es muy anecdótico pero es la vida. Entonces Jean, que lo había acompañado al hospital, me llamó y me dijo: «Mira, a lo mejor esta noche ya no vive, así que coge tu coche y vente a estar conmigo». De modo que fui y esa noche la pasamos en una combi que teníamos. Fíjate que Jean y Julio tenían el mismo tipo de combi. Bueno, menos mal que Julio se salvó. Luego vino a mi casa, a descansar. Después llegó Tomasello de París, para acompañarnos a la vuelta, en fin. O sea, como ni mi marido ni yo tenemos hermanos, ellos eran como familia, verdaderamente ¿no?

M.F: Raquel, tú que estuviste tan cerca de la experiencia de *Los aeronautas de la cosmopista*, ¿cómo la viviste? ¿Decías «estos están locos»? ¿O siendo tú una persona muy lúdica también te entusiasmó?

R.T: Completamente, porque la idea de ellos era estar treinta días en la autopista. Para ellos era un juego vital, y el juego era no salir de la autopista nunca. De modo que equiparon su Volkswagen con conservas, botellas, radio, discos, todo lo que necesitaban. Ellos también lo hicieron para huir un poco de París, porque Julio ya era una personalidad conocida y lo llamaban por teléfono de todas partes y a todas horas. Además, todo intelectual de izquierda que venía a París lo primero que hacía era llamar a Cortázar.

M.F.: Aunque nos desviemos un poco, tienes algo muy gracioso para contarnos sobre esto ¿verdad?

R.T: Sí, seguro que es una anécdota que ustedes no conocen, y es que el pintor y escultor Julio Silva llegó a París en los años sesenta. Creo que llevaba un recuerdo, no sé qué, si algo mexicano, y llamó a la casa, no por teléfono, llamó a la puerta, y le abrieron y dijo: «¿Usted es Julio Cortázar?». «Sí, mire, yo soy Julio Silva y vengo de parte de fulanito...». Bueno, como saben, se hicieron amigos, tanto es así que han colaborado, han hecho muchos libros juntos,

¡pero aquello era mentira! Es decir era mentira que Silva viniera de parte de un conocido de Julio, y esto me lo contó el propio Cortázar.

M.F.: Es un episodio muy divertido, sin duda. Aunque, si te parece, volvamos a la autopista...

R.T: Decía que ellos huían de París. Porque claro, el enamoramiento con Carol fue una cosa francamente extraordinaria, ¿no? Y querían estar tranquilos, sin teléfono, sin gente, sin obligaciones, porque Julio tenía una vida social y política muy ajetreada. Tenía que ir a actos en defensa de esto, en defensa de aquello, al Tribunal Russell, a la Comisión Argentina de Derechos Humanos, los jueves frente a la embajada argentina de París, con las madres de Plaza de Mayo... Y para ellos era su viaje de novios. Ya sabes, hay gente que se va con un barco, ellos no tenían barco...

M.F: Gracias por ese relato tan entrañable. Sin embargo, Raquel, debemos hablar un poco de tu carrera, ya que desde 1964 hasta tu jubilación en 1992 fuiste *Assistante, Maître Assistante* y *Maître de Conférences* de Literatura hispanoamericana contemporánea en Aix-en-Provence. ¿Cómo fue dar clase sobre *Rayuela*?

R.T: ¿Para mí? Muy difícil. Francamente fue muy difícil. Han pasado más de cuarenta años, pero recuerdo que en aquel tiempo había muy poca bibliografía crítica, y menos aún disponible en Francia. No fue fácil encarar con los alumnos la lectura de esta novela, que yo considero «de exorcismo». Bueno, recuerda que Julio en una carta dijo aquello de que «si no hubiera escrito *Rayuela*, probablemente me hubiera tirado al Sena».

Como la temática de *Rayuela* era totalmente diferente a la de los cuentos, para facilitar la lectura recuerdo que la organizamos en base a trabajos de los estudiantes [*exposés*]. Hay que pensar que estábamos todavía muy cerca de Mayo del 68 y de los métodos "participativos". Abordamos el texto sobre temas diversos, por ejemplo: los personajes (Oliveira, la Maga, Gregorovius); el club de la serpiente, y la "realidad" de las situaciones; la enorme cultura "universal" de Cortázar; la influencia del *nouveau roman* en la *desestructuración* de la novela; o episodios como el concierto de Berthe Trépat, o el de la *clocharde*...

Asistente 1: Cuando usted le preguntaba sobre sus obras, ¿Cortázar le contestaba? Porque realmente siempre es muy misterioso con sus lectores, no da nunca la respuesta, siempre deja que el lector se imagine un final, si hay un final.

R.T: Bueno, yo a veces le hacía preguntas de tipo general que me contestaba, desde luego. Pero también me interesaba por otros detalles de su escritura. Por ejemplo, hay un cuento suyo que se llama “Usted se tendió a tu lado”, que aparece en el libro *Alguien que anda por ahí*, y que está dedicado a G.H., y conozco el origen de este cuento, porque se lo pregunté y él me lo contó.

M.F: Nos gustaría saberlo ¿cómo fue?

R.T: En una ocasión que visité a Julio en París, era una tarde de invierno fría, y Ugné no estaba, tenía una reunión, porque también era una mujer muy ocupada, y él me dice: «Raquel, ¿y si fuéramos al cine?». «Ah, pues, ¿por qué no?» (Fue la única vez que fui al cine con Julio). Entonces, fuimos a ver una película norteamericana muy interesante que en francés se llamó *L'été 42* y en el original *Summer of '42*. Estaba ambientada en el año 1942, es decir en plena Segunda Guerra Mundial

M.F: En español esa película del director Robert Mulligan se tituló *Verano del 42*, y fue estrenada en 1971.

R.T: Bueno, la película narra la historia de un chico adolescente que pasa las vacaciones de verano en una playa con su madre, la cual está un poco preocupada por las primeras relaciones de su hijo con las chicas y no sabe cómo ponerle sobre aviso... Una bonita película sobre el paso a la edad adulta, bien hecha. Cuando salimos del cine, fuimos a charlar un rato y a tomar un aperitivo por el *5ème arrondissement*. A él le había impresionado mucho la película, porque le recordaba su propia adolescencia. Estuvimos charlando y luego cada cual se fue a su casa. Pero cuando leí ese cuento *Usted se tendió a tu lado*, en seguida advertí que el tema hacía referencia al de la película: una madre preocupada por los primeros amoríos de su hijo, y me llamó la atención su dedicatoria: «A G. H., que me contó esto con una gracia que no encontraré aquí».

M.F: ¿Sabes quién es G.H.?

R.T: Claro, cuando quise saber quién era G.H él me dijo que era Gisèle Halimi, una abogada feminista, activista y ensayista franco-tunecina, muy conocida en aquella época. O sea que ella fue quien le contó la historia... porque creo que tuvieron un *affaire*. Bueno, ¡a mí me hubiera gustado mucho que él tuviera de amiga a Gisèle Halimi!

Asistente 2: Más que una pregunta, es un comentario. Siento como un malestar al escucharte hablar de Cortázar como amigo y en cuanto ser vivo, porque para nosotras, y en general, un escritor es un hombre en una carátula, completamente desmaterializado. Entonces pienso que a los amigos se les puede reprochar cosas importantes, precisamente porque uno siempre quiere que estén a la altura de la idea que uno se hace del otro. Hay cosas de su escritura que le reprocho a Cortázar... porque me gusta muchísimo... y, bueno, se me hace especial escucharte hablar de él.

R.T: Entiendo que te refieres a la dificultad de separar el afecto de la persona, en este caso del autor cuya obra había que estudiar críticamente. Sin duda esa doble posición era contradictoria en mi caso como amiga de escritores y profesora. No obstante, conocer personalmente a ciertos escritores incluso me ayudaba a analizar sus obras, me parecía entender mejor por qué habían escrito tal cosa, qué significado le daban. Y en el caso de Julio Cortázar particularmente (y de Jean Thiercelin, por supuesto) hay ciertos escritos que se refieren a situaciones que yo he vivido o de las que les he oído hablar. Es algo impresionante cuando luego las leo, convertidas en "literatura". Pero aquel conocimiento previo me ayudaba a comprenderlas mejor.

La verdad es que he tenido muchas suertes en mi vida. Una de ellas es haber conocido a tantos escritores desde que entré en la Facultad en el 64. Por ejemplo, en 1965 los cubanos mandaron a Alejo Carpentier en gira de propaganda por Burdeos, Toulouse, Montpellier, Aix-en-Provence, Grenoble. O sea imaginad qué impresión tan enorme fue encontrarme en una escena frente a Alejo Carpentier. Un poco después enviaron también a Nicolás Guillén. Ellos se quedaban dos o tres días en Aix y entonces venían a mi casa a comer un asado... O sea que he tenido mucha suerte de tratarlos. También conocí a Carlitos Fuentes, a García Márquez y a sus hijos... Al único que no he visto nunca porque no pude fue a Octavio Paz, pero me hubiera gustado mucho conocerlo.

Olga Lobo: En cuanto a lo que se ha dicho del amor y el odio a un escritor, Cortázar tiene un intercambio de cartas con el escritor Jean Barnabé donde este le escribe completamente conmocionado por la lectura de *Rayuela*. Cortázar le responde algo como: «Eso es lo que quiero, que el lector me adore o me insulte, me da igual, pero que reaccione»... Así que no os sintáis culpables por “reprocharle” nada a Cortázar... Pero es cierto que la labor del crítico –y esto en tanto candidatos a la Agregación, es importante– exige mantener una distancia justamente crítica, más allá de querencias y afinidades (o rechazos), con respecto a la obra...

R.T: Bueno, es que la crítica, el análisis, todo lo que estáis haciendo siempre se hace a posteriori. En ese sentido, algo que me ha interesado muchísimo, y también tengo en preparación, son las *Clases de literatura*, porque a mí se me había olvidado que él había sido profesor, y esas clases de literatura de Berkeley son maravillosas.

M.F: Bueno, Raquel, lamentablemente se nos ha acabado el tiempo.

R.T: Bueno. Ánimo, ánimo para la *Agrégation*.

Asistentes: Muchas gracias, Raquel.

R.T: Gracias a Olga Lobo, que me ha invitado.

Olga Lobo: Ah, yo encantada. El regalo fue para mí... Esto es ejemplo de lo que es un cronopio. Yo quería hacer un encuentro sobrio, con cuatro especialistas, para mis estudiantes... Entonces los amigos, porque ahora son también mis amigos, empezaron a enterarse y escribirme y así el encuentro fue creciendo y tuvimos la suerte de acoger a Mariángeles y a Raquel. ¡Sí! Esos son los cronopios. Espontáneos, vitales, generosos... como todos los invitados a este encuentro, a quienes agradezco de nuevo.

R.T: Yo tenía muchas ganas de venir.

M.F: Hemos comprobado que Raquel Thiercelin es parte de aquel grupo de amigos, esa especie de club de la serpiente que se formó en el entorno de Saignon. Un grupo que evidentemente fue muy productivo, muy emotivo, y que reunió unas amistades como creo que le gustaban al Gran Cronopio.

R.T: Unas amistades creativas también, porque todos eran muy creativos. Muchas gracias, Olga. Muchas gracias a todos.

M.F.: La amistad de los cronopios. Muchas gracias Raquel, muchas gracias Olga, muchas gracias a todos.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Raquel Mejías Verdú de Thiercelin

Nació en Madrid en octubre de 1931. Viuda de Jean Thiercelin, poeta y pintor francés con quien se casó en 1963. Tiene un hijo, Gilles, nacido en 1969, y dos nietos, Vincent (2000) y Morgane (2005).

Su madre, Purificación Verdú y Tormo, era pintora, diplomada de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid; su padre, Eusebio Mejías, fue periodista, administrador de *La Correspondencia internacional*. Ambos resueltamente republicanos.

Al estallar la Guerra Civil, en 1936, la familia se traslada a Valencia, capital de la República, en donde sus padres desarrollan múltiples actividades políticas y sociales. Su madre organiza cooperativas de abastecimiento en los barrios populares; fomenta la creación de parvularios y de escuelas; participa en la evacuación de niños de las provincias del Norte; pinta carteles en el taller del famoso cartelista Renau. Su padre sigue administrando el semanario de información comunista, *La Correspondencia internacional*, y dirige *El altavoz del frente*, un conjunto de programas culturales y recreativos destinados a las zonas rurales y a los soldados del frente republicano.

A principios de 1938 se trasladan a Barcelona, ciudad cotidianamente bombardeada. Frecuenta varias guarderías en la ciudad o en los alrededores, primero sólo de día, luego durante semanas enteras.

En 1939, a mediados de enero sus padres la envían a un «refugio» en Tortadell, en el Pirineo catalán, en compañía de Socorro, la hermana pequeña de una empleada de la oficina de su padre. Desde allí –el 25 de enero– escribe a sus padres una carta que no fue echada al correo.

Por esas fechas, la gente del refugio decide huir a Francia, y ambas niñas con ellos. Salieron primero en un camión, después a pie, Pirineo arriba, caminando durante tres días.

En la frontera francesa las subieron a un tren que las llevó a través de media Francia hasta Laval (Bretaña, provincia del noroeste del país) en donde las recoge Marie-Louise, secretaria del Ayuntamiento de una aldea llamada Contest.

Nada más llegar, escribe una carta a sus *abuelitas* (en realidad su abuela materna, Ana, y su hermana Luisa), a Madrid, de las que recuerda la dirección, que nunca fue contestada. Ni Socorro ni ella sabían dónde estaban sus padres, si estaban vivos o no. Pero a la pregunta del caso, siempre contestaban que no eran huérfanas, pero que no sabían dónde estaban sus padres.

En abril de 1939 un anuncio de periódico le da el paradero de su madre: está «encerrada» en un castillo del Pouliguen, un balneario de la costa de Bretaña, no muy alejado de donde paran ellas. Poco después su madre se reúne con ellas y allí permanecen hasta la declaración de la Segunda Guerra Mundial.

En julio de ese año su padre sale del campo de concentración de Barcarés (Pirineos orientales franceses) en donde ha estado recluido desde su llegada a Francia, a primeros de febrero de 1939. Las visita antes de trasladarse a la región parisina a un refugio para intelectuales españoles y catalanes, en la aldea Roissy-en-Brie. Su madre y ella se reúnen con él el mismo día de la declaración de la Guerra, el 3 de septiembre de 1939. Entretanto Socorro ha encontrado a sus padres y se ha reunido con ellos en Tarbes, al sur de Francia.

Desde 1939 a 1944 la familia vive la Guerra entre Roissy y París mientras empieza a cursar sus estudios secundarios en el Liceo de chicas de Versalles, como interna, pero de modo poco asiduo, entre bombardeo y bombardeo.

En 1946 sus padres deciden regresar a España.

En febrero de 1947 llegan a Madrid solas su madre y ella, ya que al padre le han negado el salvoconducto. En junio o julio se entera de que su padre ha enfermado de congestión cerebral y que está internado en el Hospital Psiquiátrico Sainte Anne de Paris. En septiembre su madre logra traer a su padre a Madrid, después de muchas dificultades, e indocumentado.

Trayectoria profesional

1947-1951: Liceo francés de Madrid, bachillerato francés y preuniversitario por la Facultad de Letras de Toulouse (Francia).

1952: Con una beca de tres meses, se traslada a Toulouse para cursar la Licenciatura de Español, que aprueba en 1954.

1960: Gana las oposiciones a cátedra de Español (*Agrégation*) y emprende su carrera de docente de Lengua, Literatura y Civilización españolas.

1960-1964: Catedrática de español en los *Lycées* parisienses Marcelin Berthelot y Jules Ferry.

1964: Profesora Ayudante (*Assistante*) de la Universidad de Aix-en-Provence, en donde se desarrollará toda su carrera de *Assistante*, *Maître Assistante* y *Maître de Conférences* de Literatura Hispanoamericana Contemporánea.

1992: Obtiene la jubilación.

Ha publicado varias traducciones del castellano al francés y viceversa, y numerosos estudios y artículos sobre literatura hispanoamericana contemporánea. Ha asistido a diversos congresos, coloquios y mesas redondas (Francia, España, Estados Unidos).

A partir de su jubilación se ha interesado más particularmente por la historia de la Guerra Civil española y ha empezado a redactar sus memorias.

Mariángeles Fernández

(Venta del Obispo, Ávila, España). Periodista. Editora. En 1992 se incorporó al Grupo Anaya y trabajó en la editorial de Mario Muchnik. Desde 1997 ha sido editora de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Especialista en la obra de Julio Cortázar, ha publicado *Lecturas de Cortázar* (Del Centro Editores, 2006); "Del lado de una lectora cómplice", en *Volver a Cortázar* (Diputación de Cádiz, 2008) y *Borges y Cortázar. Una relación literaria* (Del Centro Editores, 2016), entre otros artículos y entrevistas en diversas publicaciones y revistas académicas. Ha ofrecido charlas y conferencias y ha participado en seminarios y homenajes sobre Cortázar tanto en España como en Argentina, Francia, Italia y China. Desde 2004 coordina los talleres de lectura de la obra de Julio Cortázar en el Centro de Arte Moderno de Madrid. En 1995 publicó, con Clara Obligado, *Manjares económicos. Cocina para literatos, golosos y viajeros*; y en 2008, *Deseos de mujer*, junto a Clara Obligado, Carmen Posadas y Pilar Rodríguez.

Bibliografía

THIERCELIN, Jean, *Don Felipe*, Gijón, Júcar, 1971.

LOS PERSONAJES FEMENINOS EN *QUEREMOS TANTO A GLENDA*: TEXTO Y CONTEXTO

NESTOR PONCE

Université Rennes 2 Centre d'Études de Littératures Anciennes et Modernes

El libro *Queremos tanto a Glenda*, publicado en 1981 en plena dictadura militar en Argentina (1976-1983), reúne diez cuentos, agrupados en tres secciones. En él encontramos una serie de puntos en común con la obra del Julio Cortázar de sus últimos veinte años, en especial el recurso a lo político y a las historias que imbrican la rutina y lo fantástico para derivar en situaciones sorprendentes, todo ello en un contexto dictatorial muy particular. El título del volumen remite a uno de los textos que lo integran, “Queremos tanto a Glenda”, que se refiere justamente a una mujer. El libro está dividido en tres partes, integradas, respectivamente, por tres, tres y cuatro relatos.

Una primera relectura de la obra, a la luz de los personajes femeninos, nos permite constatar que en la primera sección todos contienen ya sea participación, ya sea referencias directas a las mujeres. Destacamos, en el primero, la presencia de Alana junto a su esposo; en “Queremos tanto a Glenda” se alude a una imaginaria actriz norteamericana, admirada por un cenáculo de intelectuales porteños, integrado por algunas mujeres, entre ellas Diana Rivero, una de los fundadores del grupo en compañía de Irazusta⁵⁴; el siguiente, “Historia con migalás”, cuenta con dos mujeres turistas en una isla del Caribe. En la segunda parte, en “Texto en una libreta”, el género femenino aparece con las pasajeras del subterráneo encerradas en la línea; notamos en particular la presencia de una mujer que se comunica con algún familiar desde una cabina telefónica que está en el andén. En “Recortes de prensa”, descubrimos al personaje Noemí, escritora argentina y amiga de un escultor de la misma nacionalidad, residente en París. A la salida de unas visitas a su amigo, se encuentra con una niña y muy al pasar con la madre de la misma. En “Tango de vuelta”, destacan en la diégesis Matilde y su empleada doméstica, Flora, mientras que en “Clone”, primer relato de la última parte, tenemos en el grupo de cantantes a Paola, Franca, Karen y Lily. En “Grafitti” hay una muchacha anónima; en “Historias

⁵⁴ Irazusta es una familia tradicional argentina de origen vasco, con figuras políticas e intelectuales en su seno. En el cuento, el personaje posee mucho dinero y puede financiar todas las actividades del grupo (“A nadie se le hubiera ocurrido plantearse problemas de dinero, Irazusta había sido socio de Howard Hugues en el negocio de las minas de estaño de Pichincha, un mecanismo extremadamente simple nos ponía en las manos el poder necesario, los jets y las alianzas y las coimas”, p. 23). Todas las citas se refieren a la edición de Alfaguara de 1981.

que me cuento”, nos encontramos con la esposa del narrador, Niágara, y con Dilia, una amiga de la pareja; en el último relato, “Anillo de Moebius”, descubrimos la presencia de Janet, la joven británica. Esto nos da un total de quince personajes femeninos que tienen un papel más o menos importante en las historias que integran el volumen.

Conviene observar también qué estatus tienen desde el punto de vista narrativo, como se relacionan con los otros personajes, qué categorías sociales y nacionales encarnan, cuál es el vínculo de ellas con la producción de la materia narrativa.

Una vez establecidas estas constataciones generales, nos proponemos pues definir, para progresar en nuestra reflexión, el papel que desempeñan estas mujeres en la estrategia narrativa de un autor preocupado por el contexto político, social e intelectual que lo rodea. En ese sentido, parece establecerse un diálogo entre texto y contexto, que se refleja en la propuesta narrativa cortazariana. Esto nos permitirá estudiar las relaciones de las mujeres con la historia. A continuación, observaremos el carácter de los personajes femeninos, los atributos y los predicados que los singularizan, su dinamismo y su estatismo en relación con los hechos y su grado de incidencia en la evolución de los mismos en la estructura general del cuento.

Para referirnos al primer punto vamos a tratar de ver, a la luz del contexto histórico de los años 60-70, de qué manera las mujeres traducen los cambios sociales operados en el mundo y en Argentina en aquella época. Es interesante en ese sentido llevar a cabo una breve comparación con los personajes de *Rayuela*, en especial la Maga, porque el personaje femenino forma parte de una poética cortazariana general, en la cual se registran evoluciones y transformaciones. Determinar la condición femenina en *Queremos tanto a Glenda* nos va a servir para notar de qué manera la visión del autor incide en la actuación del género femenino y, a su vez, cómo estos seres de ficción inciden en el armado general del relato.

El Río de la Plata es una región de América del Sur con una producción literaria considerable, en la que se destaca el género fantástico, que empieza a dar sus primeros pasos desde finales del siglo XIX, a través de relatos de los argentinos Eduardo Holmberg, Leopoldo Lugones y del uruguayo Horacio Quiroga. Se trata de pioneros a los que se puede sumar, a partir de los años 1920, el montevideano Felisberto Hernández. Sin embargo, fue a partir de la década de 1940 cuando el fantástico conoce un importante desarrollo de la mano de autores como Jorge Luis Borges –quien tuvo una fuerte influencia en Cortázar-, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. El género siguió creciendo en practicantes y adeptos a partir de los años 50, figurando entre ellos Cortázar.

Si nos atenemos a las publicaciones de este último, se puede constatar que escribió relatos de este tipo hasta el final de su vida (nació en Bruselas, en 1914 y falleció en París en

1984) y que algunos de ellos aparecen en el libro que nos ocupa. El interés de Cortázar por el cuento se tradujo no solamente en su escritura, sino también en ensayos, entrevistas, polémicas y conferencias, en los que vuelve de manera constante sobre su visión del género. Cabe agregar a esta constante la producción novelística del autor, en particular quisiéramos referirnos a *Rayuela*, pues nos parece importante su visión del sexo femenino en este libro, para trazar puentes, coincidencias y diferencias, con *Queremos tanto a Glenda*.

En lo que se refiere al contexto político y su incidencia sobre su obra, durante muchos años la crítica se refirió a la primera época del narrador –hasta los años 60– para señalar la poca importancia que el tema suscitaba en sus ficciones. Estudios recientes (José García Romeu⁵⁵, por ejemplo) contradicen esta afirmación, indicando la importancia que tuvo para él la situación geopolítica mundial provocada por la Segunda Guerra Mundial y la irrupción del peronismo en su país.

Poco después, el propio autor y un gran número de estudiosos (Claudia Gilman⁵⁶, Carolina Orloff⁵⁷) han puesto en evidencia el papel fundamental desempeñado por la revolución cubana en su toma de conciencia de la realidad latinoamericana. Ello se refleja tanto en cuentos como en novelas a partir de los años 60, a pesar de que Cortázar pensara que la novela sirve para tratar temas más complejos que movilizan un número importante de personajes.

El Golpe de Estado ocurrido en Argentina el 24 de marzo de 1976, así como la instalación de dictaduras sangrientas en el Cono Sur, hizo que nuestro escritor tomara rápidamente posiciones para denunciar las políticas represivas. Esta situación atraviesa varios de sus cuentos y otros libros de misceláneas, a través de una dimensión política que hay que tomar en consideración a la hora de examinar sus trabajos creativos.

Por otro lado, los años 60 se caracterizaron por un cuestionamiento generalizado del poder, con importantes movimientos sociales en el mundo entero. En aquellos años, sectores que hasta entonces habían ocupado un lugar secundario en esas sociedades comenzaron a manifestar su descontento ante la situación y a cuestionar el orden establecido. Se registró una ocupación del espacio público por los jóvenes y por las mujeres, que promueven cambios de fondo: se afirman el feminismo, las organizaciones estudiantiles, las juventudes políticas. Jóvenes y mujeres invaden el mundo del trabajo ocupando a veces espacios de decisión. Todos estos

⁵⁵ José GARCIA ROMEU, *Cortázar. Rayuela. Queremos tanto a Glenda*, Neully, Atlante, París, 2018.

⁵⁶ Claudia GILMAN, « Cortázar: de escritor burgués a intelectual revolucionario », *Hispanérica*, año 42, n°124, Maryland, abril 2013 ; pp. 3-13.

⁵⁷ Carolina ORLOFF, *La construcción de lo político en Julio Cortázar*, Buenos Aires, Godot, 2014.

acontecimientos trascendentales para la historia de la humanidad fueron vividos directamente por Cortázar, ya entonces residente en París. Ello se refleja en sus escritos de manera casi inmediata y como vamos a observar se manifiesta, de manera directa o indirecta, en los cuentos.

En efecto, hay allí dos tipos de imagen de la mujer: la primera es una mujer aún dependiente, en cierto modo desconsiderada, pero sobre todo a la que se atribuye una capacidad reveladora para los hombres. Estamos aquí en una línea de continuidad con la figura de la Maga en *Rayuela*. En la novela, la chica uruguaya adquiere un estatuto de guía espiritual, una especie de brújula de los misterios de la condición humana. Hay en esta lectura mucho de irracional, de búsqueda mítica, como había ocurrido por ejemplo con los surrealistas (André Breton autor de *Nadja*, Salvador Dalí retratando a Gala)– y ya la crítica ha evocado la importancia de este movimiento para el escritor argentino. Recordemos que, en *Rayuela*, Oliveira se esfuerza por alcanzar una suerte de verdad espiritual, llegar a las fuentes del conocimiento, por vías irracionales, mientras que la Maga se maneja por la intuición, por el azar.

Ese papel de la Maga, que lleva a Oliveira a una búsqueda mítica, al decir de Saúl Sosnowski⁵⁸, lo encontramos en la Alana de “Orientación de los gatos”. En este relato, el narrador protagonista y esposo confiesa desde las primeras líneas la imposibilidad de comunicar con ella (“Es extraño, aunque he renunciado a entrar de lleno en el mundo de Osiris, mi amor por Alana no acepta esa llaneza de cosa concluida...”, p. 13), mientras que existe una gran complicidad de Alana con Osiris, el gato. Como Oliveira había hecho con la Maga, el protagonista procura llevar a la mujer hacia un territorio de entendimiento mediante el arte (la música, la pintura), pero sus intentos se saldan por un fracaso irremediable, tal como aparece al final, cuando Alana observa un gato en un cuadro, en un museo, sin que la comunicación con su marido se establezca: “... nadie podía ver lo que ellos veían, lo que solamente Alana y Osiris veían cada vez que me miraban de frente” (p. 18). En este caso, como ocurre en la novela, el personaje tiene mucho de impenetrable, de territorio infranqueable, de barrera contra la cual choca el individuo de sexo masculino. Allí, no hay intercambio de ninguna índole y el fracaso final es estrepitoso.

Esta imagen mitificada la encontramos, con una variante, en Glenda Garson –cuyo referente es la británica Glenda Jackson. En este caso, estamos ante un mito moderno, el de las vedettes de cine- Carlos Fuentes, en la novela *Zona sagrada* (1967) ya había probado este ejercicio-, que subyuga a un grupo de aficionados porteños, quienes hurgan un plan de concreción fantástica: permutar las secuencias o pasajes de las películas en los que piensan que

⁵⁸ Saúl SOSNOWSKI, *Cortázar. Una búsqueda mítica*, Buenos Aires, Noé, 1973.

no se ha respetado el talento –o sea la dimensión mítica– de Glenda. Nuevamente, como en *Rayuela*, la mujer parece desempeñar un papel de guía, de modelo de perfección que hay que seguir (“Queríamos tanto a Glenda que le ofreceríamos una última perfección inviolable”, p. 28).

Todas las maniobras del grupo de adeptos de Glenda se construyen en un ambiente recorrido –como en otras atmósferas cortazarianas, pero también de Ernesto Sábato⁵⁹– por la idea paranoíaca del complot y de la función catalizadora de la mujer- bien a pesar de Glenda, que todo ignora del descabellado proyecto: “Llegamos así al día en que tuvimos las pruebas de que la imagen de Glenda se proyectaba ahora sin la más leve flaqueza; las pantallas del mundo la vertían tal como ella misma –estábamos seguros– hubiera querido ser vertida” (p. 26).

En el caso de Alana y de Glenda, la mujer es un sujeto fundamental pero pasivo; si genera perfección o conocimiento, no depende ello de su fuero interior, sino de la imagen que poseen los otros de ella y del papel que le atribuyen. Sin embargo, a pesar de su inmovilismo, hay cierta forma de poder que emana de este tipo de figura.

Una idea similar de pasividad sorda la hallamos en uno de los relatos más extraños y polémicos del libro –el último, para ser más precisos: en la inglesa Janet, la mujer violada y asesinada en “Anillo de Moebius”. El autor, en una carta dirigida al crítico Jaime Alazraki, le manifestaba la reacción de rechazo que el cuento había suscitado en la traductora al francés (Laure Guille-Bataillon).

En efecto, la aventura es sórdida. Janet es una turista inglesa de diecinueve años, de vacaciones en Francia (en Dordoña). Andando en bicicleta por una despoblada zona rural es violada y asesinada por un vagabundo, Robert. El final fantástico, muestra a los espíritus de ambos personajes ya muertos –el hombre se ha suicidado– en un espacio inverosímil en el que comunican y donde la muchacha termina perdonando a su asesino porque le hizo conocer el amor.

En este polémico cuento, cuya resolución es desconcertante, Janet es víctima y a la vez sujeto que perdona al hombre que cometió un acto irreparable. Lo perdona porque, en una sociedad ya caracterizada por la liberación sexual, el francés le ha hecho conocer el placer sexual. Aparecen en la narración varios motivos de la literatura del autor: el enfrentamiento casi guerrero entre el hombre y la mujer como metáfora de la comunicación en la sociedad, la

⁵⁹ Pensar en el capítulo « Informe sobre ciegos », de *Sobre héroes y tumbas* (1961). Agreguemos que en *Rayuela* el alter ego del autor, Morelli, criticaba la novela psicológica. Sin embargo, en *Queremos tanto a Glenda* la psicología permite explicar algunos comportamientos individuales y colectivos.

oposición de esos dos universos entre los que interfiere el laberinto, el mundo del sentido común, el de la normalidad, conmovido por la otra realidad, el universo del centro secreto, del que surgen monstruos que se revelan subrepticamente y de manera brusca. En este caso, el laberinto es remplazado por la curva dada vuelta de Moebius. A diferencia de Alana, Janet sigue las circunstancias, en ningún momento se presenta como guía.

En “Tango de vuelta”, tercer cuento de la segunda parte, nos encontramos con dos personajes femeninos centrales, Matilde y su empleada Flora. Tenemos aquí un poderoso intertexto genérico: el del melodrama. Este aparece de entrada con el título, que alude al universo musical y a historias de machismo, de mujeres traidoras, de delitos pasionales –a veces feminicidios, a puñaladas, en la más vieja tradición del arrabal, al decir de Borges.⁶⁰ Aquí, el asesinato es cometido por la mujer, pero encontramos en el relato todos los tópicos del melodrama tanguero. En tal contexto, aunque el personaje cometa un acto de venganza en la figura de Emilio, no sabemos a ciencia cierta si se trata del ex esposo o bien de una confusión provocada por su estado mental. La ambigüedad cuestiona el estatuto del personaje femenino.

Otro tipo de mujer, completamente diferente, la encontramos en los casos en que ella actúa, reacciona e incide en la diégesis. Tenemos el ejemplo en las dos anónimas protagonistas y narradoras homodieéticas de “Historia con migalas”, de la narradora homodieética de “Recortes de prensa”.

En “Historia con migalas” estamos en la línea de las mujeres monstruosas, destructoras, como era el caso de Berthe Trépat en *Rayuela*.⁶¹ Del mismo modo que en otros relatos de Julio Cortázar, se presentan pulsiones perversas ocultas en ciertas criaturas en apariencia “normales”. Pensamos en “Las babas del diablo”, en “Circe”, en “Cuello de gatito negro”, en “Relato con un fondo de agua”. Los actos de estos personajes parecen obedecer las órdenes de poderes secretos. En el capítulo 62 de *Rayuela* se habla así de una fuerza subliminal que actúa sobre los personajes (“Como si los niveles subliminales fueran los que atan y desatan el ovillo del grupo comprometido en el drama”, p. 388)⁶². A ello se suma en este cuento de *Queremos tanto a Glenda* el cambio de orientación del punto de vista para narrar el hecho fantástico, que pasa de

⁶⁰ Borges decía que el puñal era el arma de los malevos, que venían del campo, a diferencia de la pistola, el arma de los delincuentes de la ciudad, de otra generación. En la década del 2010, hubo una gran polémica en Argentina alrededor de la letra del tango *Amablemente*, en el que un hombre, para vengarse de una mujer, “le fajó treinta y cuatro puñaladas”. Este tango está citado en “Clone” (p. 113).

⁶¹ O también de las mujeres impenetrables como Alana, a quien el narrador compara con un camaleón (p. 15).

⁶² Citamos por la siguiente edición : Julio CORTAZAR, *Rayuela*, Barcelona, Alfaguara, 2017.

aquel de la víctima a la del victimario, del verdugo. En “Recortes de prensa”, en tanto, la monstruosidad está del otro lado, en un espacio fantástico, luego de un “pasaje” –por tomar un término importante para el autor y que ya es manifiesto en “Orientación de los gatos”, cuando Alana “pasa” del otro lado, del museo al cuadro– que traslada a la narradora a una escena de extrema aspereza.

Las narradoras del tercer relato de la primera parte son monstruosas por dos razones. Por un lado, porque se produce un proceso de degradación semántica que las “transforma” en migalas en un ambiente rodeado de animales incontrolables: gatos salvajes, perros, ranas-; por el otro, porque los actos que cometen (asesinatos) están reñidos con toda moral. Todo ello se produce, como ocurre a menudo en el género fantástico, en el marco de una situación banal: dos turistas que llegan para descansar a Martinica, en el periodo de Navidad, y que alquilan un *bungalow* en busca de tranquilidad.

A diferencia de los ejemplos anteriores, los personajes inciden en la historia, han cometido y quieren cometer actos que hacen de ellos agentes activos. De hecho, a lo largo de todo el relato conservan la iniciativa de la acción –y al ser narradores, la iniciativa estructural de la diégesis, que ritman con sus revelaciones y sus actos–, cosa que concluye al final de manera misteriosa: las vecinas norteamericanas se han marchado, pero por la noche escuchan una tos masculina que proviene de ese otro *bungalow*. Como en cumplimiento de un rito, de un pacto previo, se levantan desnudas y caminan juntas en la noche en dirección a la otra construcción. Caminan juntas, uniendo metafóricamente las cuatro extremidades, como si reconstruyeran las ocho patas de las migalas. Quizá el punto en común que mantengan con las mujeres de los dos relatos anteriores, sea esa aura de misterio que las rodea, y que hace de ellas seres inasibles, inexplicables. Intérpretes de la condición subliminal de la que hablaba Morelli.

La narradora de “Recortes de prensa” tiene una profesión de prestigio intelectual –es una escritora reconocida, residente en París, un poco a la manera del autor del libro– y no vacila en comprometerse políticamente para denunciar, como su amigo escultor, los crímenes de la dictadura de Videla, Agosti y Massera. El motivo de la visita que le realiza al artista en su taller de la calle Riquet también tiene que ver con el contexto: el hombre desea que ella escriba un texto para el catálogo de una exposición de sus esculturas que tiene como tema la violencia en el Cono Sur (hablando de un secuestro, dice: “Pasó hace tres años como pudo pasar anoche o como puede estar pasando en este mismo momento en Buenos Aires o en Montevideo”, p. 67). Este compromiso se traslada al testimonio ficticio incluido en el relato, obra de una mujer exiliada en México –Laura Beatriz Bonaparte Bruschtein, p. 67– y que en un recorte de prensa

denuncia la violación de derechos humanos sufrido por su familia en Buenos Aires –un poco a la manera de la fórmula narrativa empleada en *Libro de Manuel* (1973).

La cadena de hechos represivos denunciados en el texto, la situación de impotencia en que se encuentran la narradora Noemí y su amigo escultor, se completan con otra historia inserta en el corpus del relato: al salir de la casa del artista plástico, la escritora se encuentra con una niña abandonada en el umbral de un edificio, llorando. Cuando la acompaña al interior del lugar, descubre a un hombre –el marido– torturando a la madre de la pequeña. La situación es brutal y mueve al espanto, pero al día siguiente Noemí vuelve a encontrarse con la niña y entonces descubrimos que la situación se ha invertido, y que ahora es la mujer quien ejerce violencia sobre el hombre. De manera sorpresiva, Noemí ayuda a la madre.

Los símbolos son bastante claros: la violencia de género coincide con la violencia política y plantea el problema de la venganza y de la acción. ¿El intelectual tiene que tomar las armas o debe contentarse con acompañar la denuncia valiéndose de su prestigio? La sensación de impotencia ante la inacción fue una pregunta que se formuló Cortázar, como lo declaró en varias entrevistas.

Si volvemos al personaje de Noemí, constatamos que, a su manera, es un personaje activo, comprometido con la realidad de su tiempo y que incluso llega –aunque más no sea que de manera ficticia en la narración– a reaccionar e intervenir.

En ese sentido, es una mujer de los años 60, 70 y 80, que participa en la vida política como agente activo. No es una espectadora, sino que asume sus responsabilidades humanas y éticas. En el mismo plano ubicamos a la mujer de “Grafitti” (segundo cuento de la última parte), que comunica con el protagonista por medio de dibujos que realiza en la pared, en plena situación dictatorial (policías patrullando las calles, brutales secuestros en los que arrojan a las víctimas a los carros celulares: “... vi la lucha, un pelo negro tironeado por manos enguantadas, los puntapiés y los alaridos...”, p. 132). Se trata también de una opositora, que resiste por medio del arte. Los grafittis que dibujan en las paredes aparecen como signos que dejan en las paredes de la ciudad para denunciar la situación. La mujer, aunque no aparezca, es activa, participativa, y la reacción de los esbirros de la dictadura prueba que su tarea es útil.

En “Historias que me cuento”, la ficción siguiente, un narrador homodiegético que refiere la historia de sus sueños, alude a dos mujeres. Una es su esposa, Niágara, que, a pesar de su nombre exótico,⁶³ que hace pensar en la aventura, se limita a acompañar a su marido en los

⁶³ El nombre evoca las cataratas que se encuentran en Canadá, uniendo con tres caídas de agua el lago Erié al lago Ontario; las Montañas Rocosas, mientras tanto, se extienden en la frontera entre Estados Unidos y Canadá, y

sueños y en las visitas a la pareja de amigos, Dilia y Alfonso- un matrimonio de clase media que parece llevar una vida rutinaria. Niágara, como veremos en la segunda parte, también desempeña un papel pasivo.

Sin embargo, uno de los sueños del narrador –en los cuales es invariablemente el protagonista y cambia su nombre, para llamarse Oscar– se transforma en realidad. En él, Dilia engaña a su esposo manteniendo una relación con el propio narrador, el camionero Oscar. Estamos en pleno universo onírico, pero la transgresión rebelde –con una dosis irónica de melodrama– es evidente. Dilia engaña a su marido con un hombre amigo de la pareja y que es imaginariamente de extracción social baja –hecho aún más chocante para las clases conservadoras porteñas: “... Alfonso y Dilia son gente que sabe vivir”, p. 145. De esa manera, Dilia guarda el secreto y, en cierto modo, se rebela.

Así, cuando Dilia narra un fragmento de su sueño, el narrador conoce la parte prohibida, la verdad, y la mujer se lo confiesa: “... es cierto, es idiota y no tiene ninguna importancia pero es cierto, me acosté con el camionero, decíselo a Alfonso si querés, de todas maneras él está convencido a su manera, no lo cree pero está tan seguro” (p. 147).

Aquí Dilia se presenta como una criatura contestaria, pero la transgresión ha operado en el sueño, un territorio, como es sabido, siempre confuso en la narrativa cortazariana, por la porosidad que mantiene con la realidad.

Por fin, “Clone” tiene, como observamos, varios personajes femeninos. Se podría hablar en este caso de personaje colectivo –o sea que hay que sumar los hombres que integran el grupo vocal. El conjunto tiene una importancia proporcional en la historia y el número de figuras por género es proporcional: cuatro y cuatro, a la manera de la imagen del “clone”, que le da el título a las páginas y que es repetido varias veces en el texto. El cuento se salda con la desaparición de Franca, producto de las tensiones y distensiones del grupo, pero la figura tutora de las acciones es un músico muerto hace varios siglos, el originario de Potenza, Carlo Gesualdo. Las nociones de culpabilidad y de venganza guían el comportamiento de los ocho personajes. No se puede hablar, nos parece, de un posicionamiento diferente de las mujeres: las individualidades se funden en el colectivo.

A lo largo de la historia de la literatura se ha hablado de cierta dificultad de los hombres escritores en representar la condición femenina. Pocos casos existen en Argentina de ficciones que han generado opiniones positivas a este respecto. Una excepción sea quizás Mempo

presentan paisajes espectaculares. La aventura imaginada por el narrador se desarrolla justamente en las Montañas Rocosas. El nombre de su esposa es entonces premonitorio.

Giardinelli, que en su novela –premio Rómulo Gallegos– *Santo oficio de la memoria* (1991), le da la palabra a varias generaciones de mujeres argentinas. Julio Cortázar, por su lado, ha tenido una posición más vacilante, y esto aparece en *Queremos tanto a Glenda*. Hemos visto que existen en este libro dos grandes modelos, uno el de las mujeres mitificadas y/o pasivas; otro el de aquellas que participan en menor o mayor grado de manera más activa. Indudablemente, como no podía ser de otro modo en un intelectual como Cortázar, pendiente de los cambios y transformaciones de su época, estos hechos repercuten en la construcción del personaje mujer, de manera oscilante, pero respondiendo tal vez a las características de su tiempo. Ya la sociocrítica (Pierre V. Zima, Edmond Cros) ha manifestado que las grandes obras literarias contienen en su estructura la arqueología del saber del mundo en el que fueron producidas. Ello está presente en la obra de Cortázar, a través de sus personajes mujeres.

Vamos ahora a observar más de cerca la actuación de las mujeres en la ficción de *Queremos tanto a Glenda*, a fin de estudiar las articulaciones, los movimientos y las relaciones del sexo femenino en sus cuentos, así como su incidencia en la organización estructural de los mismos. Será preciso para ello declinar las especificidades y los puntos en común de los personajes, su forma de relacionarse con los otros –hombres, mujeres, colectividad–, sus vínculos con la estructura temporal y espacial, así como sus atributos particulares –edad, profesión, nacionalidad...– y sus predicados –acciones, sistema de relaciones en el espacio actancial, etc.

Notamos así que, en casi todos los casos, poseen un nombre que las identifica. A veces, el término se ve completado por un apellido. Algunos de estos nombres, en correspondencia con lo que decíamos en la primera parte, son enigmáticos y poco frecuentes, como Alana o Niágara. La primera, además, está acompañada por un gato, con el que constituye una dupla inseparable que parece comunicar en un lenguaje secreto y divino –Osiris era un dios y rey mítico egipcio. Niágara, como ya dijimos, es un nombre extraño, que alude a las cataratas que se encuentran en la frontera entre Canadá y los EE. UU. La única explicación que encontramos está en relación con el sueño de su esposo, que tiene una aventura con la amiga común Dilia. Si las cataratas están en la frontera entre dos países, la narración evoca la fragilidad de las fronteras entre la realidad y el sueño, por las que los personajes parecen circular. El nombre sería entonces una alusión al papel de la mujer como agente de transmisión de conocimientos, de explicaciones del conocimiento, pero otra vez a pesar suyo (como en el caso de Glenda o más claramente de Alana).

En tanto, la actriz Glenda Garson, con nombre y apellido, es una figura mítica que deconstruida y reconstruida por los miembros del clan de fanáticos, pero en ningún momento se trata de un personaje que existe por cuenta propia, sino a través de la imaginación y los deseos de los otros (dos nombres destacan en la alianza de seguidores de la artista, Irazusta y Diana Rivero, que dirigen, pero que existen en función de sus proyectos para con Glenda).

Matilde y Flora, en tanto, parecen ser instrumentos de una venganza, más que agentes o participantes de la misma. Funcionan como íconos del melodrama tanguero, en un ambiente de triángulo amoroso afectado por el estado mental de la dueña de casa (ya volveremos más adelante sobre la relación de ambas).

Diana y los otros personajes femeninos de “Queremos tanto a Glenda” se funden en el colectivo, no tienen un relieve individual sino grupal. Su personalidad se manifiesta, pero a su vez se desdibuja en la colectividad, como ocurre también con “Clone” (las cantantes son cuatro: la soprano Franca, la mezzo soprano Karen, la contralto Paola, la soprano Lily, y cada uno de los nombres corresponde al de un instrumento musical, respectivamente: oboe, corno inglés, viola y clave). De hecho, la idea de pluralidad surge de entrada con los títulos, uno que alude a la multiplicación igualitaria, el otro a la pluralidad cómplice de un grupo de admiradores de una mujer de celuloide.

Entre tanto, la condición de las mujeres anónimas es diferente. En “Texto en una libreta” se nos presenta de manera simbólica a ciudadanos desaparecidos por las autoridades. Es evidente que el nombre de estas víctimas es importante –como vemos en el intertexto ficticio de “Recortes de prensa”, donde aparecen testimonios de mujeres y de víctimas con nombre y apellido, como si se tratara de la realidad objetiva-, pero el anonimato encarna el carácter masivo de la represión sufrida. En “Historia con migalas”, la ignorancia del nombre de las dos mujeres equivale a su complicidad y al misterio criminal y brutal –no en vano son comparadas a migalas- que rodea sus actos. Son asesinas seriales que eligen minuciosamente la situación en la cual van a cometer sus delitos, para no ser apresadas. La ausencia de identificación aumenta ese entorno maléfico en un mundo rutinario, como si la amenaza pudiera venir de cualquier parte.

Los nombres de los personajes pueden ofrecer algunas pistas. Alana es de origen celta y significa “armonía”. La elección es significativa, en cuanto la mujer ha alcanzado, según lo afirma su esposo, cierto equilibrio que le permite tener una comprensión directa, sin procedimientos intelectuales –como la Maga-, de la producción artística. Otro nombre inusual es Niágara. El referente sería el de las tres cataratas fronterizas mencionadas. Se trata de un vocablo proveniente de la lengua indígena iroquesa: “trueno de agua”. En el cuento, Niágara

desempeña un papel secundario, acompaña como mudo testigo al protagonista en sus sueños, pero se mantiene al margen, sin sospechar la naturaleza de las ensoñaciones de su pareja.⁶⁴ Noemí, del hebreo, quiere decir “dulzura”, mientras que Matilde proviene del alemán, “mujer guerrera y valiente”; Flora –nombre popular en Argentina– deriva del latín, “florus”, y designa la belleza; Janet es un término de origen hebreo, que significa “poseedora de la gracia de Dios”.

La situación profesional de las mujeres incide en la función que van a ocupar en los relatos. La más relevante es Noemí, prestigiosa escritora argentina que vive en París. Su profesión le permite, por un lado, denunciar los crímenes de la dictadura, segura que sus declaraciones van a tener una repercusión inmediata, y por el otro introducir un primer nivel de relato claro y preciso. En ese contexto de supuesta normalidad, interviene el “hecho extraño”, fantástico: la aparición de una niña que, a la manera de una “guía”, le hace atravesar un pasaje para llevarla a otro sitio, a otra dimensión. Mientras tanto, Alana, Diana Rivero, Dilia, Niágara, las miembros del grupo vocal, las “migalas”, pertenecen a una categoría intelectual y de situación social acomodada (como también ocurre con Matilde). Janet es una estudiante inglesa, de Kent, de diecinueve años.

La única persona que desempeña un papel más o menos importante en la diégesis y que pertenece a otra clase social es Flora, la empleada doméstica de Matilde, Germán y el pequeño Carlos. Es una típica inmigrante del interior de la Argentina, de la provincia de La Rioja. Se trata de una “cabecita negra” más que ha dejado la pobreza para tentar suerte en la capital.⁶⁵ Sus intervenciones y sus aficiones traslucen la poca escolaridad que ha seguido y que le permiten integrar fácilmente el universo tanguero en el que la envuelve el narrador.

En cuanto a la edad de las mujeres, emerge una constante –y eso a pesar de que en ningún caso aparezca de modo concreto una fecha de nacimiento u otro dato, salvo una excepción: una gran mayoría parece tener entre treinta y cuarenta y cinco años aproximadamente. Alana, Diana Rivero, las europeas de “Historia con migalas”, Noemí, Matilde y Flora (probablemente algo más joven que su patrona), las artistas de música renacentista, Dilia y Niágara. Habría entonces dos jóvenes: la invisible muchacha de “Grafitti” y Janet. En este último caso, el contraste es notorio: la muchacha rioplatense es activa y contestaria, mientras que Janet no manifiesta, ni

⁶⁴ Ensoñaciones que, por otro lado, hacen pensar en el primer cuento de Juan Carlos Onetti, “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” (1933), cuyo protagonista se imagina singulares aventuras en lugares alejados del planeta, en el transcurso de una caminata circular que efectúa en Buenos Aires entre dos estaciones de subte.

⁶⁵ En “Clone”, Roberto también es originario de La Rioja y menciona la rusticidad de la región: “En Chile puede ser, dice Roberto, ustedes son tan refinados, pero nosotros los riojanos meta facón nomás” (p. 105).

mucho menos, ningún rasgo de rebeldía. La plástica de “Grafitti” es, en ese sentido, una representante del espíritu rebelde de su generación y de su país, una militante de izquierda.

En lo que se refiere a la nacionalidad, la gran mayoría es argentina o rioplatense, en la misma línea que otros volúmenes de cuentos de Cortázar, lo que muestra la persistencia de la importancia de su país para el escritor.

En “Clone” se nos informa que los integrantes del grupo son “argentinos, uruguayos o chilenos”, y sabemos que el único originario del país trasandino es Lucho; en “Grafitti”, la situación de represión sufrida es próxima a la de la Argentina, aunque también podría tratarse del Uruguay. En el texto que le da título al libro, en “Tango de vuelta”, en “Texto en una libreta”, en “Historias que me cuento”, la acción se desarrolla completa o parcialmente en Buenos Aires, a veces con menciones precisas del lugar (cafés, cines, teatros, calles, barrios, estaciones de subte). En dos casos la acción transcurre fuera de Argentina: en Martinica en “Historia con migalas”, en Francia (Dordoña, París) en “Anillo de Moebius”, “Recortes de prensa”. El único espacio ambiguo es el de “Orientación de los gatos”, que podría transcurrir en Buenos Aires o en un país europeo. Sólo existen en ese cuento dos elementos que permitirían considerar que la capital argentina es una alternativa: la mención de un director de orquestas de tango, famoso en la Argentina a partir de los años 40, Aníbal Troilo “Pichuco” –aunque no es menos cierto que se cita a músicos norteamericanos, brasileños, etc.- y la alusión a la existencia de un cuadro de Rembrandt, sabiendo que las únicas obras del artista holandés en Argentina se hallan en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de la capital porteña.

En lo que respecta a la época en la que se desarrollan las aventuras, una gran mayoría transcurre en épocas contemporáneas a la publicación. La única fecha concreta está en “Anillo de Moebius” (1956) y en “Texto en una libreta” (“Esto pasaba en 1946 o a comienzos del 47”, p. 47); en el resto se deducen las fechas por el contexto (alusiones políticas, sociales). En el caso de “Texto...”, por más que aparezca una fecha del pasado, lo que parecería remitir a épocas de la primera elección a la presidencia de Juan Domingo Perón, las alusiones a los detenidos-desaparecidos de los años 1976 no prestan lugar a dudas.⁶⁶ En suma, mayoritariamente se trata de mujeres de su época, confrontadas de manera directa o indirecta a los problemas de la época en la que les ha tocado vivir. Esto prueba el interés del autor por tratar temas relacionados con las preocupaciones de su tiempo, incluso en el caso de la última ficción del libro, porque pese

⁶⁶ En los años 40 y 50 Cortázar manifestó una fuerte hostilidad al peronismo, al que consideraba como un gobierno totalitario. En los años 70 su punto de vista varió: sin apoyar al justicialismo atenuó sus críticas.

a tener lugar en 1956 está vinculada al presente: la condena de Robert a la ejecución por la guillotina recuerda que la pena de muerte fue abolida en Francia en 1981, con la ley Badinter.

Una vez trazado este esquema general, vamos a observar la incidencia de los personajes femeninos en la estructura diegética. Notamos para comenzar que mantienen un sistema actancial de relaciones con otros actores que va, si seguimos las teorías de A.-J. Greimas, del amor, del afecto al rechazo extremo. Notamos que hay parejas en “Orientación de los gatos”, en “Historia con migalás” (sin que conozcamos a ciencia cierta el grado de relación sentimental), “Tango de vuelta”, “Historias que me cuento”. En “Grafitti” estamos ante un encuentro de un hombre y una mujer que se produce de manera simbólica y que es interrumpido por la represión, que secuestra y tortura a la muchacha (... viste el óvalo naranja y las manchas violeta de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos”, p. 134). En “Anillo de Moebius” la posibilidad de una pareja entre Janet y Robert se desdibuja en la situación fantástica: ambos están muertos y parecen encontrarse en otra dimensión, en un universo fantasmagórico. Veremos aparte el caso de “Tango de vuelta”.

Los casos más interesantes son aquellos en los que la pareja está formada, porque la relación incide en la organización de la historia. El grado de intervención de las mujeres varía, pero la pasividad enigmática opera como un motor porque mantiene constantemente un aura de misterio. Nada sabemos del pensamiento de Alana, todo pasa por la voz del narrador-esposo, que cuenta la capacidad de su mujer y de Osiris para comunicar, para entrar en un territorio del que excluyen al hombre. El punto de vista cerrado, la falta de otras voces, coincide con varios relatos de Cortázar en los que la psicología del narrador plantea dudas en cuanto a su objetividad y cuestiona la veracidad del texto, invitando al lector, como en *Rayuela*, a participar.

Entramos aquí en la dimensión de los predicados, o sea de las acciones de los personajes. Llama la atención la cantidad de muertes y de violencia política en las que se ven involucrados, como víctimas o como victimarios. En el caso de la violencia política, planea la amenaza de la muerte. Así, en “Texto en una libreta” y “Recortes de prensa”, los secuestros, la metodología de los centros clandestinos de detención está puesta en evidencia; en “Grafitti”, al secuestro se asocia la posibilidad de la muerte inminente. En “Historia con migalás” la muerte planea, se recuerda con sadismo un crimen cometido en Holanda, y el cuento se cierra con otra muerte inminente, la del hombre que ocupa el bungalow vecino al de las “migalás”. En “Tango de vuelta” se produce también un crimen violento, aunque con una cierta distancia por el clima tanguero que señalamos y por el papel del narrador en la historia (el enfermero que viene a socorrer a las víctimas en la casa de Villa del Parque; de hecho, cuando se trata de los narradores cortazarianos, siempre se entrevé un filtro con un espesor psicológico importante: la verdad se

borra ante la subjetividad). “Anillo de Moebius” es la historia de una violación y crimen, crudamente narrado, y que incluye también un suicidio, el del asesino, ya condenado a la guillotina.

En contrapartida, las relaciones de amor son inestables, en crisis o envueltas en un celofán de rutina. Alana y el narrador, pese al amor mutuo, viven una historia empañada por la falta de comunicación; Niágara y el narrador, por su lado, están sumergidos en la rutina, como Dilia y Alfonso. A estos casos se agregan los de cierta indiferencia o de relación que poco o nada tiene que ver con la historia, como ocurre con “Queremos tanto a Glenda”, “Clone”. Dos textos, “Grafitti” y “Anillo...”, por su lado, muestran un amor idealizado, sin asideros cotidianos: se trata más de deseo de amor que de amor concreto. Por su lado, el amor que sienten los miembros de la alianza en “Queremos...” se parece más a una idolatría fanática que a otra cosa, y ya es sabida la aberración de Cortázar –como Borges, Bioy Casares o Silvina Ocampo– por este tipo de sentimentalismo, que vinculaban a Perón y a Evita

“Tango de vuelta” se construye en un juego perverso con los códigos del melodrama. Por un lado, tenemos dos triángulos amorosos, el de Matilde, su marido Germán y su ex marido Emilio; por el otro, el conformado por Flora, Simón (¿Emilio?, Flora y Matilde). Los celos, la venganza (real o figurada) de Emilio/Simón contra Matilde, el engaño de la chica del pueblo (Flora) por parte de los ricos, el regreso del hijo pródigo pero fracasado (como en el tango “Volver” de Gardel, Maldonado y Lepera o “La casita de mis viejos”, de Cadícamo y Cobián) parecen llevar los hilos del comportamiento de los protagonistas. La historia se salda trágicamente en la situación complicada, con el crimen de Matilde en la persona de Simón/Emilio, la muerte de Matilde por la ingestión de barbitúricos y alcohol, los ataques de histeria de Flora y Carlitos, y el escándalo final que no es difícil imaginar. Llegamos así a un cóctel de melodrama y tango, que como una trenza atrapa a los personajes. Allí, todos son amores imposibles y/o traicionados. Como dicta un dicho en Argentina, “la vida es un tango”...

Tal vez el único relato que plantee cierta armonía entre dos personajes sea “Historia con migalas”. No sabemos si las mujeres son amantes, pero sí que tienen un pacto de sangre y de silencio que les permite avanzar inexorablemente a la caza de víctimas. Son cómplices en el sentido delictivo de la palabra.

En resumidas cuentas, los relatos en los que evolucionan las mujeres muestran una sociedad en crisis, con enfrentamientos humanos y políticos, donde predomina la violencia y donde el amor aparece más como una esperanza y una ilusión que como una realidad. En ellos, las mujeres tienen escasas posibilidades de intervención –tal vez salvo en el caso de Noemí., aunque nos quede la duda sobre su eficacia.

Para terminar, podemos decir que el número de personajes masculinos y femeninos es comparable en este volumen de cuentos. En ese contexto, las mujeres representadas se caracterizan por su incidencia en las historias, pero sin ser determinantes. Sin embargo, algo similar podríamos decir de los hombres, por más que las costumbres sociales los pongan a veces en el primer plano del escenario. Mujeres y hombres parecen dominados por el peso de las convenciones sociales y éticas, por las apariencias, por las decisiones políticas de un poder alejado de la justicia y de la verdad.

Los narradores parecen jugar el juego de esa sociedad, hacer trampas: en eso, son también figuras de su tiempo. A la búsqueda utópica de *Rayuela*, veinte años antes, parece sucederle un universo dominado por las apariencias, como si el lenguaje-telegrama hubiera triunfado para cerrarle las puertas a la ilusión del cambio.

Bibliografía

ALAZRAKI, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983.

BRÉMOND, Claude, “La logique des possible narratifs”, in *Communications*, n°8. *L’analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981 (1966); p. 66-82.

CÓCARO, Nicolás, “La corriente literaria fantástica en la literatura argentina”, *Cuentos fantásticos argentinos*, Buenos Aires, Emecé editores, 1969; pp. 11-39.

CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Barcelona, Alfaguara, 2017 (1963).

CORTÁZAR, Julio, *Queremos tanto a Glenda*, Barcelona, Alfaguara, 1981.

ECO, Umberto, *L’oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1962.

GARCÉS, Gonzalo, “Instrucciones para criticar a Cortázar”, *Letras libres*, México-Madrid [<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/instrucciones-criticar-cortazar/>].

GARCÍA ROMEU, José, *Cortázar. Rayuela. Queremos tanto a Glenda*, Neully, Atlante, 2018.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

HENDERSON, Carlos, *Estudios sobre la poética de Rayuela*, Madrid, Pliegos, 1995.

IBAÑEZ, Andrés, *Cortázar: ascenso y caída*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2013 [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cortazar-ascenso-y-caida/>]

MONER, Michel, “Variations sur le plaisir et la douleur dans *Rayuela* de Julio Cortázar”, *Caravelle*, n°23, p. 63-71, Université Toulouse-le-Mirail, 1974 [https://www.persee.fr/issue/carav_0008-0152_1974_num_23_1].

PONCE, Néstor, “Des deux côtés: de *Rayuela* à *Adiós Robinson*”, *La Licorne*, n° 60, *Cortázar. Avant e(s)t après*, revue de l’Université de Poitiers, Poitiers, 2002, p. 79-85.

PREMAT, Julio, “Dar el salto. Los comienzos de *Rayuela*”, *Cuadernos Lírico*, n°9, 2013 [<https://journals.openedition.org/lirico/1157>].

Revista unam.mx. Revista Digital Universitaria, 10 de mayo de 2009, vol. 5, número 10 (número dedicado a Julio Cortázar) [<http://www.revista.unam.mx/ejemplares.html>].

SOLÁ, Graciela, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires, editorial Sudamericana, 1968.

SOSNOWSKI, Saúl, *Cortázar. Una búsqueda mítica*, Buenos Aires, Noé, 1973.

YURKIEVICH, Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Barcelona, Edhasa, 2004 (1994).