

Adriana A. Bocchino¹ 
Universidad Nacional de Mar del Plata, INHUS-CELEHIS
Argentina

HACERSE AUTOR DESDE EL EXILIO: JULIO CORTÁZAR ENTRE *RAYUELA* Y *LIBRO DE MANUEL*

Resumen

Hay una imagen de Julio Cortázar entre los escritores del boom de la literatura latinoamericana que habla de una nueva literatura que rompe con la tradición, formula un nuevo lector y ofrece una nueva idea de escritor y de escritura. En contraposición, este trabajo repasa lo que da en llamarse el lugar común de la figura cortazariana al reconstruir su trayectoria de escritor. En la línea de los estudios culturales me propongo mostrar su hacerse escritor desde el exilio, en particular desde *Rayuela* en adelante, fortaleciéndose a lo largo de la década de los 70 y configurarse como modelo de escrituras por venir. Dado que la literatura de la década de los 70 en Argentina se ha convertido en objeto problemático por la superposición de enfoques que requiere, la producción cortazariana aparece como articulante de un tiempo obturado -una vanguardia que todavía confía en la posibilidad de acción de las palabras- y otro que se abre camino -el de una salvaje posmodernidad- marcado por el escepticismo. Los dos tiempos se disputan un lugar en su escritura. Las formas se debaten entre aquella confianza y el doloroso escepticismo. Así, la producción cortazariana aparece como la inscripción documentada de una vasta enciclopedia melancólica de un entre épocas que todavía, parece, transitamos.

Palabras clave: Julio Cortázar, figura de autor, exilio, estudios culturales.

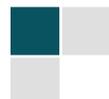
AN AUTHOR BORN IN EXILE: JULIO CORTÁZAR BETWEEN *HOPSCOTCH* AND *A MANUAL FOR MANUEL*

Abstract

Among the writers of the Latin American Boom, Julio Cortázar is generally thought as one who breaks with tradition, imagines a new reader, and creates a new concept of author and the writing process. Against this view, my essay looks into what's become the commonplace of Cortázar's figure by reconstructing his career as a writer. Using cultural studies as my framework, I show how he became a writer while in exile, especially thanks to *Hopscotch* and its major influence on other writers. Since the Argentinian literature of the 1970s requires both an autonomous and a heteronomous perspective,

¹ adrianabocchino@gmail.com

ORCID iD: Adriana Bocchino  <https://orcid.org/0009-0000-9394-0189>



Cortázar's work emerges at a paradigm shift: from an avant-garde time when he still trusts in the possibility of action through words to a time when he turns skeptically to postmodernity. His creation lives at the threshold of confidence and painful skepticism. Cortázar's work is the result of a vast melancholic encyclopedia that emerges at a paradigm shift, a shift that is still ongoing.

Keywords: Julio Cortázar, author figure, exile, cultural studies.

Todo es distante y diferente y parece inconciliable, y a la vez todo se da simultáneamente en este momento que todavía no existe para mí y que sin embargo es el momento en el que usted escucha estas palabras que yo grabé en el pasado, es decir en un tiempo que para mí ahora es el futuro. Juegos de la imaginación dirá un señor sensato que nunca falta entre los locos, como si eso fuera a decir algo, como si supiéramos lo que es un juego y sobre todo lo que es la imaginación.

J. C. «Palabras/Distancia». 1966

I

Dada la innovadora estética y rica producción según diversos formatos, Julio Cortázar es considerado maestro del relato y la narración breve y, asimismo, autor de novelas que marcaron varias generaciones e inauguraron una nueva manera de hacer y leer literatura. Las rupturas espacio-temporales, la obsesión por problematizar las fronteras entre lo real y lo fantástico en los recodos del lenguaje junto al cuestionamiento existencial produjeron una obra que promueve la reflexión, así como una renovación artística constante.

En 1983 Williams anunciaba que como ideología el modernismo estaba terminado. Con ello, el momento en que un tipo de innovación estética, experimentada como moderna o de vanguardia, resumía esa novedad convirtiéndola en sustancia de su propia teoría. Por tanto, lo que definirá la vanguardia será el acompañamiento teórico que nace a su amparo. Esta posición se expresa, y este es el caso de Cortázar, como una proposición sobre el lenguaje y su imposibilidad de representar. Lo distintivo de la posmodernidad estaría en el impulso populista que apunta a una cultura de masas: la propuesta de vanguardia, el primer Cortázar, es cuestionada en nombre de un mundo más humano, el segundo Cortázar (a partir de *Rayuela*, 1963), que pasa a consolidarse en el tercero (desde *Libro de Manuel*, 1973) hasta el final de sus publicaciones.²

² Es necesario aclarar un malentendido acerca de los términos modernidad (o vanguardia) y posmodernidad. A partir del marco ofrecido por Williams (1997) y Jameson (1991), tomo ambos términos en tanto pauta cultural sin valoraciones ético-ideológicas. Posmodernidad se refiere aquí a fenómenos culturales que nacen contra lo anterior, es decir el alto Modernismo encarnado en los movimientos de



La pregunta que me hago gira en torno a ese cambio que parece radical, entre los 60 y los 70: el paso de la vanguardia a la posmodernidad. Tal fenómeno se dio en diferentes planos, avances y retrocesos. Y es esta operación intelectual la que intento rastrear en los textos. Cortázar plantea una continuidad y una evolución que en cada momento resulta modelo para otras escrituras. Junto a la ficción o incluso en los textos de ficción, las morellianas por ejemplo, desarrolla un tipo de discurso teórico-crítico sobre la práctica de la literatura, el lugar del escritor en ella y, en consecuencia, del lector. Su posición, no obstante, fue variando a medida que la comprensión de la realidad cambió ideológicamente hablando. Sus textos teóricos lo registran y se realimentan en la ficción: define lo que entiende por práctica literaria, postula el rol de escritor allí y al mismo tiempo en lo social. Asimismo, marca el juego que se establece con el sujeto lector y las posibles derivaciones en la previsión de las diversas lecturas. Importa seguir esa curva en las sucesivas maneras: cada vez se revela una comprensión distinta y cada vez se abren nuevas perspectivas en las que se presentan contradicciones estético-ideológicas que comprenden el movimiento modernidad/posmodernidad y la contraposición teoría y práctica.

Si la preocupación por el cambio ideológico en relación a la práctica de escritura se implica en la ficción, en la producción teórica se convierte en centro reflexivo manifiesto. La realización resulta sintomática: un primer movimiento releva el debate teórico que la escritura hace sobre sí y, un segundo, planteado como resolución, resulta intento paradójico de definición y vuelve a abrir el debate en una puesta en escena vacilante. Entre la publicación de *La vuelta al día en ochenta mundos* en 1967, *Último Round* en 1969, una carta enviada a Fernández Retamar en 1967 y una entrevista, concedida a Guibert en *Life* en 1969, se juega el ideario estético-ideológico de Cortázar, reforzado en la polémica que sostiene con Oscar Collazos durante 1969 y 1970 a través de la revista *Marcha* (Bocchino 2023). Allí radica el núcleo de formación de las ideas acerca de la escritura y su relación con la realidad y el lugar que ocupan los diferentes sujetos en esta relación. Pero también en la última recopilación publicada, *Argentina: Años de alambradas culturales*, donde la problemática sobre lo social por encima de una consideración estética, podría hacernos pensar que ya no hay lugar para contradicción alguna. Aun en este caso declarativo, la práctica de escritura no está de acuerdo con su teorización. Sucede que Cortázar plantea desde la ensayística un rol de escritor en términos surrealistas junto a una posición fuerte, el «lugarteniente» de Adorno (1962: 131-134) en lo que se refiere a su

vanguardia y cuando digo modernidad/posmodernidad en Cortázar lo hago en este nivel de oposición. Trato de entender así qué sucede en el tránsito de su producción escrita en el extranjero, desde imaginarios diversos, bajo una imagen de autor, el diseño estratégico de lector y, entonces, el diagrama explícito de un proceso de escritura. Está claro, Cortázar no decide de antemano sino que en él conviven, en cada texto, por lo menos dos «estructuras de sentimiento», tal lo desarrollado por R. Williams en *Marxismo y literatura* (1980), deparando diferentes planteos.



relación con lo real, al tiempo que propone la socialización del proceso de escritura con su lector. En tanto el discurso teórico va por un lado, la literatura va por otro.

Para pensar la cuestión de lo posmoderno repongo la hipótesis de ruptura relacionada con la decadencia del movimiento modernista y su repudio estético e ideológico (Jameson 1984). Ruptura que ni siquiera merece manifiestos y donde el rechazo se realiza desde los textos. Cortázar abreva en esta línea entre *Rayuela* y *Libro de Manuel*, su segundo momento, zona de lo menor y las misceláneas que crece, sin teoría, en el tercero. La posmodernidad como pauta cultural dominante permite la coexistencia de rasgos diferentes y subordinados entre sí. Característica presente en el primer Modernismo, incluso en el Romanticismo, que ahora aparece incorporada a la cultura oficial mediante la producción estética integrada a la producción de mercancías en general. El punto de diferenciación en Cortázar será que la puesta a prueba de lo menor sin teoría se encuentra politizada y persigue todavía, como en la vanguardia, la consecución de una conciencia crítica.

II

Para la crítica especializada, la pregunta por el autor resulta un punto de inflexión: están los que lo dieron por muerto y no hablan del tema y los que a partir de una relectura del posestructuralismo, en la vía de los estudios culturales, repensamos la noción como problema en los complejos entramados de la literatura en particular y el arte en general: ¿qué es un autor? ¿cómo se llega a ser un autor?

En este sentido, hay una imagen de Cortázar entre los escritores del *boom* de la literatura latinoamericana, a partir de la que se habló de una nueva literatura, una ruptura con la tradición y también de un nuevo lector como de una nueva idea de escritor. Propongo repasar este lugar común haciendo una lectura a contrapelo que permita rever esta interpretación cristalizada para observar su figura constituyéndose como modelo. Cortázar se recorta sobre la colección de los escritores de la literatura argentina como historia singular. Prestigioso y leído hasta el punto del *best-seller*, vinculado al movimiento de la historia política de Latinoamérica, viajero/migrante/exiliado, nacido en Ixelles y residente la mayor parte de su vida en París, reconocido no obstante como escritor de literatura argentina en el campo intelectual nacional, latinoamericano e internacional.

Por convención, su obra fue vista como propuesta de ruptura. Sus textos, en el horizonte de las literaturas latinoamericanas, fueron apreciados en tanto «descolocados de la tradición novelística de nuestros países» y pensados como una forma «nueva» (Onetti 1980: 149). Esa manera, sobre todo después de *Rayuela*, tuvo a los jóvenes en el centro de la escena, junto a los movimientos estudiantiles y la primera revolución socialista en el continente americano. Sin embargo, ese imaginario rebelde al que en varias ocasiones aludió



el mismo Cortázar, entre *Rayuela* y *Libro de Manuel*, se entrama con los jóvenes según un supuesto nuevo canon aportado por los viejos *ismos* que habían inaugurado el siglo, ya estandarizado aunque se muestre como ruptura bajo el nombre de neovanguardismo. Lo interesante es que este imaginario logró una popularidad que antes no se había permitido (Prieto 1983: 890). Con respecto a Cortázar, escritores y crítica consideraron que la aceptación que tenían sus textos era prueba de la ruptura y transgresión que deseaban ver representadas.

Si dejamos a un lado la mirada convencional, vemos que su modo es una buena síntesis de estéticas tradicionales relacionadas con un imaginario transgresor, transitado en el Río de la Plata bien antes de la aparición de sus textos y practicado por los autores que reconoció como maestros, Macedonio o Filloy por caso. Imaginario que, además, postula una mirada rebelde, irracional, caótica, inconformista, en una forma de escritura altamente codificada en términos enciclopédicos y técnicos.

III

Hacia la segunda mitad del siglo XX, cuando un cierto campo intelectual parecía consolidarse en Argentina, algunos escritores iniciaron un movimiento herético frente a una figura dominante de escritor nacional. Algunos intentaron afirmarse como autores poderosos a partir de una «identidad dudosa, irónica y contradictoria, heredera de las vanguardias y de Macedonio» (Premat 2009: 9-20). Pero también, y en este sentido recupero mi trabajo sobre cuestiones relacionadas con exilios, viajes y migraciones, donde me ocupé de literaturas fuera de foco o excéntricas, en las que una de las conclusiones más relevantes es la reposición explícita del sujeto autor en estas escrituras. Y esto porque los autores construyen allí, aún o por su situación, un lugar en el mundo. Cuestión que se traduce en condición de su literatura y los lleva -una segunda conclusión- a definir el oficio y su práctica como lugar de anclaje personal, social y psicológico. Aquí cabe recuperar al viejo amigo y primer exiliado en esta línea, Julio Cortázar.

Con los estudios culturales, que reintrodujeron la noción de autor en el análisis de los textos contra la neutralización estructuralista, anoto una cita de Miliani quien pensó el problema en los estudios latinoamericanos:

Se puede concebir al autor individual como hombre signo histórico dentro de un contexto social en el cual se comporta como un productor de signos literarios (textos) y dentro del cual evoluciona dialéctica o diacrónicamente. [...] Es decir, un autor no insertable de una vez y para siempre en una sola corriente o movimiento literario, sino reiterable en el estudio de sus productos, cambiante en sus concepciones, cuando así ocurra. (1985: 98)



La noción autor se convierte entonces en una función literaria sujeta al campo histórico o epocal, manifiesto en las variaciones y cambios de visión, y al campo de la textualidad expuesto a las transformaciones de los sistemas literario y cultural. Cortázar, canónico en el país desde un sentir que se caracteriza por el estar fuera, construyó su posición desde este lugar en la ficción y el ensayo junto a las intervenciones públicas.

La figuración que consiguió en la ficción como en ciertos discursos ensayísticos parte de la exigencia que la condición de producción de esta escritura, el exilio, abre para nosotros. En este aspecto, las entrevistas resultan relevantes porque hacen decir al autor en la confrontación con lo que hace. También, ciertos testimonios personales, así como la ficción que permite observar su posición desde la construcción temática, la configuración espacio temporal, el delineado de personajes, las marcas retóricas y la constitución de narradores, la invención de mundos de ficción y, entonces, una posición en esos mundos y en el campo intelectual que lo contiene.

Siguiendo a J. Premat (2009: 10), vemos cómo Cortázar se crea un lugar autónomo en el campo intelectual argentino, en contra incluso de imperativos estéticos, políticos o sociales como «defensa de la especificidad de su obra: solo desde fuera». La lucidez de la hipótesis permite extenderla sobre aquellos autores que no encajan del todo en los panoramas institucionales. «Ese lugar imposible (el margen) y el rechazo de esa herencia nacional aplastante (la hecatombe histórica, el mandato patriótico)» (Premat 2009: 10) opera en nuestro autor como plaza de desembarco para hacerse oír en el centro a través de gestos de escritura o notorias intervenciones. Así, se da a leer desde diversos márgenes: el exilio geográfico, institucional, editorial o de género, el viaje como forma de vida, un cierto aislamiento y el compromiso político multitudinario. En definitiva, el fuera de lugar permanente, en el que escritura u oficio (ficciones, crítica, ensayo, traducciones), asume una manera de estar que implica una manera de vivir. Hay allí una metafórica apuesta por lo menor, en términos de producción, intervenida por el circuito de distribución y consumo que lo conducen, contrariamente, a la categoría de *best seller* (Bocchino 2003).

Hacerse escritor por fuera del medio literario o académico, o dentro pero en la resistencia, supone construirse una identidad diferente usando la diferencia como marca. «Ser escritor de otra manera» induce a observar la puesta en escena de una identidad diferida que se expone en el transcurso de una vida. La autoficción aparece como etapa indisociable del proceso de escritura y también en los modos de circulación. La existencia social de cierta literatura que se expone como diferente, en franca negación de la tradición del escritor nacional, funciona como afirmación paradójica de una presencia que se alimenta de una literatura que se reconoce por su diferencia. Así, desde los manuscritos y los ritos de escritura hasta las estrategias de edición, desde la puesta en escena del acto de creación, los debates estéticos y la metacrítica, las imágenes fotográficas sobre sí y los modos en que aparece plegándose a los efectos de sus propios textos, Cortázar produce una figura de autor ambivalente, condicionada en dos sentidos: desde fuera, por el campo



literario en el que se incluye, desde dentro, por las figuras de escritor que espejan su yo ideal en sus ficciones. Ser escritor es representarse escritor y la idea es identificar espacios dinámicos, bajo la noción propuesta por Miliani, en los que una posición representa, otra vez, una oposición, una tensión, un conflicto.

Ante la pregunta sobre el hacerse autor invito a rever el modelo autofigurativo propuesto por Cortázar a través de sus primeras reseñas (sobre Rimbaud, Mallarmé y el surrealismo), la modulación de lo excéntrico en los textos de misceláneas (*La vuelta al día en ochenta mundos*; *Último Round*; *Prosa del observatorio*) y la irrupción de la política (*Nicaragua tan violentamente dulce*; *Argentina. Años de alambradas culturales*). La hipótesis que guía la lectura expone un Cortázar fuera de campo y, desde esta perspectiva, quien convierte la excentricidad en valor consagratorio. Esta operación consigue no sólo representar su trayectoria sino asentarla, sobre todo en los 70.

IV

Al seguir la posición autor a través del diseño de lector habrá que considerar la intersección de este doble juego de relaciones para establecer los diferentes lugares en los que se inscriben los roles y pensar el alcance de su significación. La obra de Cortázar, radicada en un modelo de literatura de corte burgués, según él mismo enunciara, reformula su posición a instancias de los movimientos sociales latinoamericanos de base marxista.³ Proceso que, lejos de Latinoamérica, efectiviza desde París y que, como la vanguardia histórica, no supera la ideología burguesa del artista como individuo creador. Así desacraliza el objeto arte volviendo a sacralizarlo; propone la popularización del artista desde un lugar de privilegio; favorece lo fragmentario como procedimiento de socialización desde el lugar de quien dirige. Además, es extraña la posición descentrada del campo intelectual argentino, e incluso del latinoamericano, aunque resulta central en tanto referencia autorizada de las polémicas en relación a un supuesto modelo de escritor y función de la literatura. La reformulación de su lugar, tal como pretendía Valéry según Adorno, piensa al artista como «instrumento al servicio del enmarcar, puntear, rayar, precisar». El artista como «lugarteniente del sujeto social y total» (Adorno 1962: 131-134).

Esta contradicción viene de arrastre de la vanguardia histórica, cruzada con otras contradicciones textuales, lógicas y retóricas que sirven para colocar el punto de inflexión

³ El concepto de arte burgués al que se refiere Cortázar puede ser el que Bürger elabora para pensar el problema de las vanguardias y la autonomía artística que viene de aquella concepción. Dice: «El arte burgués [...] obtiene valor como algo singular y autónomo, en el ámbito de la pura estética, del arte puro que trabaja ajeno a toda utilidad inmediata, porque ésta se basa en la técnica de las máquinas. De ahí proviene la ilusión del arte como fin en sí mismo y su completo fetichismo burgués.» (Bürger 1987: 84)



en el desafío a la instancia explícita de una propuesta de lectura y desarrollos implícitos que hacen otra cosa. Los textos, a partir de *Rayuela*, aparecen como escena privilegiada de este desafío. Frente al lector, explícito, implícito, abstracto o empírico, el autor se juega en tanto escritor y viceversa y allí, también, un planteo sobre qué cosa sea la realidad, preocupación constante, casi redundante, que se realiza desde este pliegue de encuentros y desencuentros.

Entre *Rayuela* y *Libro de Manuel*, la ficción se propone como nudo de interrelaciones para estudiar los roles cubiertos por los intelectuales, definiendo su actuación en los textos. Es entonces cuando aparece una manera diferente de leer y escribir frente a lo que venía produciéndose en la colección de la literatura argentina. Pero, está claro para mí, no tan diferente como se planteara sino ensayando cada vez una nueva salida ante el reconocimiento de ser traicionado el desarrollo teórico. Los diferentes ensayos, las diferentes modulaciones explícitas, se cruzan con las permanentes contradicciones lógico-retóricas-sociales y, por lo tanto, ideológicas.

Una preocupación obsesiva recorre los textos de Cortázar junto a las diferencias genéricas: el cuestionamiento sobre qué cosa sea la realidad y, en consecuencia, una crisis permanente en los modos de representar. Su literatura pone en práctica algunas resoluciones parciales pero la imposibilidad de clausurar la pregunta se transforma en eje productivo de la escritura. Más que una definición clara, precisa y tranquilizadora, Cortázar avanza por donde duda y su manera de avanzar es escribiendo. Si se quiere de manera paradójica, en definitiva, tautológica. En este marco de avances y retrocesos, formulación de hipótesis, planteo de objetivos, diseño de estrategias, constatación de contradicciones y nuevas reformulaciones se juega el lugar de su literatura y en ella el del lector y, fundamentalmente, su lugar.

V

Es problemático definir la múltiple producción cortazariana bajo un único rótulo, en un período histórico o en uno literario. La crítica le colocó diferentes etiquetas en cada momento: surrealista, existencialista, vanguardista, neovanguardista y también posmodernista. Desde lo estrictamente editorial Cortázar fue considerado figura principal del *boom* latinoamericano. Y si se quieren atender las influencias, a través de las citas con que trazó sus intertextos, deudor de poéticas europeas. Su obra responde, según los tiempos, a cualquiera de los rótulos. Lo más evidente es su inclusión entre los que dieron lugar al llamado *boom* editorial y quizás habría que pensar que esta etiqueta de mercado contiene las otras de raíz estética, aunque no sirva para hacer una



caracterización. Por lo demás, la publicación de *Rayuela* fue señalada como factor desencadenante de este fenómeno.⁴

Al hablar de ruptura no queda claro dónde se ubica y a qué se debe entre la vieja y la nueva narrativa. Los escritores, enrolados en el *boom* empiezan a escribir hacia los años 40 y no dejan de reconocer a los viejos vanguardistas o colocarse junto a los más jóvenes. Por otro lado, continúan la tradición cultural del viaje intelectual a Europa como rito iniciático y la deferente absorción de influencias en inglés, francés o alemán, tal como en el siglo XIX. En este panorama importa observar una de las formas de la vanguardia europea, el surrealismo, que podría marcar la frontera. Aquí se vinculan cuestiones estético-filosóficas inherentes al problema de la representación, llevadas al centro de la producción artística, pero también cuestiones ideológicas y políticas que hablan de una crisis de lo real concreto y de la posición del escritor. En los textos críticos de las revistas *Huella*, *Realidad* o *Sur* se lee lo que Cortázar publica sobre surrealismo (Cortázar 1994a, 1994b, 1994c, 1994d).⁵ Junto al «mito del poder de las palabras» retomado en varios de estos artículos, la literatura se delinea como empresa de «redención verbal de la realidad», una «especie de abolición de la realidad fenomenal en una progresiva eternización de esencias» (Cortázar 1950: 223-243).⁶ El surrealismo canaliza el problema de la destrucción del sistema con el fin de buscar una supuesta inocencia. Es la coartada que le permite empezar de cero. Desde esta perspectiva programa la abolición de la conciencia para llegar a aquella supuesta inocencia. Hacia este objetivo trabajarían la escritura automática, el montaje y el principio de analogía: en definitiva, la aproximación de elementos dispares que permiten «la conquista de una realidad más verdadera» y el borramiento de límites entre literatura y vida. Pero Cortázar llega a la automatización racional de lo irracional, poniendo en el centro de la literatura de los 60 la contradicción vanguardista por excelencia. Se trata de un surrealismo que va más allá de la literatura o el arte. Así, el texto de 1948, «Muerte de Antonin Artaud», deja en claro el ideal de una praxis poética que no reconoce fronteras entre la escritura y los acontecimientos sociales, siempre y cuando, valga la insistencia, estos últimos sean poéticos.

⁴ Dice Rama: «Para fijar esa fecha inicial -1964 como inicio del “boom”- me atengo a la evolución de las ventas de libros de Julio Cortázar, quien se encuentra prácticamente en todas las listas de escritores del *boom*... *Rayuela* aparece en 1963, también con la tirada de rigor, 3000 ejemplares, pero puede atribuírsele la calidad de factor desencadenante de las ventas y sobre todo de las reediciones.» (1984: 87) Coincide en remarcarlo Prieto (1983: 889-901).

⁵ «Rimbaud» (1941), «Muerte de Antonin Artaud» (1948), «Un cadáver viviente» (1949), «Irracionalismo y eficacia» (1949).

⁶ Años más tarde, 1962, en «Algunos aspectos del cuento» dirá: «En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo ingenuo.» (Cortázar 1994e: 4)



A diferencia de la profundización en esta estética que hicieran los escritores europeos, la producción latinoamericana se abrió en varias líneas frente al problema de la realidad. Cortázar, instalado en París, es explícito en cuanto a la reformulación de una nueva configuración debida a los distintos procesos histórico-políticos y, sobre todo, a la vinculación de los escritores latinoamericanos en esos procesos.

VI

El problema para armar la secuencia está en la significación que adquiere la tan mentada renovación lingüística, si es que existe, y su consecuente implicación en el modo de formalizar una idea de realidad en la escritura, si es que en verdad es distinta. A partir de las vanguardias el elemento priorizado fue la función autorreferencial del discurso. Pienso en Macedonio, Arlt, Marechal y otros antes de llegar a Cortázar, pero en él toma el estatus de eje productivo por la contradicción entre el desarrollo teórico y la práctica ficcional. Sus textos revelan las mismas preocupaciones que se detectan en el campo: se habla de «un intento de penetración en la realidad del hombre latinoamericano», y se insiste en proclamar simultáneamente la autonomía del lenguaje literario, «fundador de nuevas realidades» (Cortázar 1987: 135).

Sucede que aquí juegan otros modelos junto a los surrealistas, la nueva narrativa norteamericana de Dos Passos, Faulkner o Hemingway, junto a la adquisición de las últimas técnicas del cine. La refuncionalización de procedimientos junto a los problemas del «hombre latinoamericano», pusieron en jaque las formas de representación del realismo tradicional y las reflexiones autorreferenciales del surrealismo. La cuestión pasó por la diversa apprehensión de la realidad que se hizo en la literatura a través de los procedimientos. Sobre este punto convergieron etiquetas estéticas, corrientes filosóficas y posiciones políticas. La estética surrealista determinó la revisión crítica de conceptos estéticos, éticos y políticos por lo que no es casual el acercamiento a posiciones de izquierda entre los surrealistas europeos y los militantes del *boom* en Latinoamérica. Esta revisión se hizo desde un enfoque materialista, diferido de las estructuras fuertemente arraigadas hasta ese momento en el campo de lo estético.⁷

La cuestión de la representación, ligada a lo ideológico, resulta eje de deslinde a nivel de estéticas, programáticas o consecuentes del ejercicio de escritura. En Cortázar se cumplen desde un ángulo contradictorio: la posición teórica no coincide con su puesta en práctica pero funciona productivamente. En esta última línea, sus textos fueron

⁷ En Cortázar, un encuadre sociopolítico sufrió las mismas variaciones que el estético: las etiquetas fueron desde reaccionario, franquista, antiperonista, hasta hombre crítico de izquierda y defensor de los derechos del hombre a la vez que promotor de la Revolución Cubana y la Sandinista.



vinculados con la literatura de posguerra, caracterizada, según Prieto, por una «conciencia moral» y una nueva concepción del compromiso (1972: 411-414), planteando la coexistencia de una «tendencia experimental de vanguardia» y una «actitud crítica» frente a los acontecimientos históricos. La Revolución Cubana fue el catalizador de este ideario y punto de referencia para la estética del testimonio, la denuncia o la propaganda y la valoración del compromiso.

De esta manera, *Rayuela* resulta una síntesis. La propuesta más teórica que práctica de describir el relato que se escribe lleva su propio lenguaje, y su ideología, hasta un punto crítico, al proponer la deconstrucción de la realidad a partir de aquello que la construye discursivamente. El viejo Morelli, asumiendo el rol del escritor, dice:

Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco). [...] Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie. (Cortázar 1963: 452)

Y sobre el discurso de Morelli, otro personaje explica:

Lo que él quiere es transgredir el hecho literario total, el libro si querés. A veces en la palabra, a veces en lo que la palabra transmite. Procede como un guerrillero, hace saltar lo que puede, el resto sigue su camino. (Cortázar 1963: 509)

Esta literatura se caracteriza por tomar su propio discurso sobre el lenguaje y la realidad para elaborar su reflexión, postulando una noción diferente a través del trabajo sobre sí misma. También propone un nuevo espacio de discusión al acercarse al ensayo, sea por las estrategias que dibujan un tipo de lector como por los temas implicados -la cuestión social, la identidad nacional o la reflexión literaria. Los aspectos ensayísticos de *Rayuela* apuntan a una concepción sobre la realidad -referente concreto- y en ella a la inserción del hombre, en tanto escritor o lector. Es decir, desde la propuesta de autonomía estética hacia el cuestionamiento de la realidad que vincula al autor con el lector, eslabón destacado de esa cadena.

VII

Hay un hecho biográfico determinante: el viaje de Cortázar a Francia y su posterior afincamiento a partir de 1951. Son conocidas las motivaciones de este viaje pero resulta



necesario clarificar las consecuencias, dilucidadas por el autor, puesto que como explica Rama, el París en el que se radica hacia los 50 es considerado, como a principios de siglo, un «polo de religación externo» (Rama 1985: 85) o, como quiere Viñas, mitológicamente vuelto a fundar (Viñas 1970: 27).

Cortázar se explica:

Mi generación empezó siendo bastante culpable en el sentido de que le daba la espalda a la Argentina. Éramos muy *snobs*, aunque muchos de nosotros sólo nos dimos cuenta de eso más tarde. Leíamos muy poco a los escritores argentinos y nos interesaba casi exclusivamente la literatura inglesa y la francesa; subsidiariamente, la italiana, la norteamericana y la alemana, que leíamos en traducciones. Estábamos muy sometidos a los escritores franceses e ingleses hasta que, en un momento dado -entre los veinticinco y los treinta años- muchos de mis amigos y yo mismo descubrimos bruscamente nuestra propia tradición. Buenos Aires era una especie de castigo. Vivir allí era estar encarcelado. (Harss 1966: 256)

Así como en el '72 declara:

Me ahogaba dentro de un peronismo que era incapaz de comprender en 1951, cuando un altoparlante en la esquina de mi casa me impedía escuchar los cuartetos de Bela Bartok: hoy (en Francia) puedo muy bien escuchar a Bartok (y lo hago) sin que un altoparlante con *slogans* políticos me parezca un atentado al individuo. (Sosnowski 1972: 56)

Seguir al autor permite puntuar el movimiento ideológico en la historia de los textos de ficción y, si algún cambio se verifica, ubicarlo en la combinación de lo personal y la disposición de escritura que crea nuevos tipos genéricos. El viaje revirtió el resultado habitual a partir del afincamiento de Cortázar en París. No hablamos de exilio todavía salvo que se lo comprenda como una conducta libremente asumida y, además, productiva (Cortázar 1984a; Cortázar 1984b). Esta posición hizo que los que siguieron considerando el viaje como rito iniciático, cuanto los que no lo realizaran, vieran a Cortázar como un desertor, enemigo encubierto o un *snob* (Szchiman 1972).

En 1969 Cortázar responde desde la Revista *Life*: «Ninguno de los “exiliados” valdría gran cosa si renunciara a su condición de latinoamericano para sumarse más o menos parasitariamente a cualquier literatura europea [...] Los «exilados» no somos ni mártires, ni prófugos, ni traidores.» (Guibert 1969b: 45-46)

La distancia, por su parte, parece ser la que le permitió superar los prejuicios políticos de su generación, así como resignificar la relación entre el intelectual y la política con la Revolución Cubana.

En la carta de 1967 enviada a Fernández Retamar dice:



Hechos concretos me han movido en los últimos cinco años a reanudar un contacto personal con Latinoamérica, y ese contacto se ha hecho por Cuba y desde Cuba [...]

A veces me he preguntado qué hubiera sido de mi obra de haberme quedado en la Argentina [...] a juzgar por lo que llevaba hecho hasta el momento de marcharme de mi país, me inclino a suponer que habría seguido la concurrida senda del escapismo intelectual [...]

De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como la imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad. (Cortázar 1969a, Planta Baja: 201, 203, 207 respectivamente)

En el cambio ideológico se percibe una definición estética. Aclarado el influjo del simbolismo francés, vía Mallarmé y su racionalismo, se observa un giro a nivel personal que revierte el modelo. El choque de dos nociones de realidad y la disputa en cuanto a sus modos de representación hacen que en cada nuevo texto autor y lector vuelvan a definirse. Así Cortázar se define al definir al novelista y al mismo tiempo una estética que deja armar una secuencia literaria bajo su invocación.

Un novelista es un intelectual creador, es decir, un hombre cuya obra es el fruto de una larga, obstinada confrontación con el lenguaje que es su realidad profunda, la realidad verbal que su don narrador utilizará para aprehender la realidad total en todos sus múltiples 'contextos' (Cortázar 1987: 135).

Las contradicciones, las paradojas y las tautologías, cuyo margen de ambigüedad queda abierto, hablan de operaciones lógicas o retóricas que se implantan en el campo de lo social, mientras los cuestionamientos acerca de la representación y el lenguaje resultan del orden de la especificidad dentro de los textos de ficción. Si por un lado Cortázar proclama la vinculación con la vida, su sistema de representación se atiene al trabajo sobre el lenguaje donde no existe más realidad que la de la ficción. En la confrontación con este problema se impone la tarea de provocar al lector como eslabón que reúne realidad textual y realidad concreta. Al interrogarlo, cuestionar sus cánones en literatura y política, al caotizar y desjerarquizar los principios de la «Gran costumbre», llega al punto, sin embargo, de planificar otra conducta y juicio crítico que inaugura, no queriéndolo, otro tipo de costumbre. Esta literatura se realiza como pedagogía aun cuando el proyecto teórico propone su abolición. Pese al intento por superar la contradicción entre teoría y práctica, reitera la problemática en los mismos términos que lo hicieran las vanguardias históricas, la de preocupación social como la que ponía el acento en los problemas de representación y lenguaje. La formulación y práctica del modelo se efectiviza en un



encuadre vanguardista y, como en las vanguardias, reitera el intento por superar la autonomía del arte reafirmandola.

VIII

Habría que revisar las polémicas frankfurtianas en torno al realismo y las vanguardias y su vinculación con lo político (Buck Morss 1981), a las que deberíamos agregar las nuevas derivadas del compromiso sartreano (Sartre 1976). Este corpus explica el lugar de formación de la contradicción en el propio Cortázar. Diferentes momentos de su producción van a proponer relaciones diferentes entre autor y lector, de acuerdo a la configuración discursiva que se disponga frente a lo que en cada caso se considera realidad. Sus textos no harían más que poner en escena ficcional las cuestiones que el campo intelectual redefine de continuo desde las primeras vanguardias del siglo en una larga polémica inconclusa. El nudo problemático tiene su lugar de conflicto en el referente sin posibilidad de definición, jaqueado por elementos lógicos, retóricos e ideológicos.

Con cada nueva publicación la textualidad se transforma habilitando la idea de hibridación discursiva como procedimiento y respuesta estética. Lejos de las etiquetas de la crítica, Cortázar diluye las fronteras entre posibles distintos géneros y lo remarcable es el gesto radicado en una decidida comprensión ideológica. Allí aparecen las diferentes planificaciones que diseñan distintos roles a desempeñar por los sujetos en el proceso de producción.⁸ En *Rayuela*, texto del cual tenemos el revés de la trama por el *Cuaderno de Bitácora* (1983), vemos que cada elemento está puesto de acuerdo a un objetivo o efecto a ser cumplido. Los borradores dicen de los estudios previos, las evaluaciones y correcciones, reescrituras y anulaciones. Procesos de alta complejidad que muestran cómo lo espontáneo es una construcción premeditada, «una obstinada confrontación con el lenguaje». En aquella primera versión, el *Cuaderno...* que como quería Morelli es «la cosa en bruto», se advierte el esfuerzo de planificación y previsión de consecuencias. Tal como se publicó, *Rayuela* no es «materia en gestación».

Un trabajo de Sarlo aporta esta clave de lectura al contraponer el efecto del '63 y el que se muestra como objetivo del *Cuaderno...* En tanto los primeros lectores leyeron *Rayuela*

⁸ Ante el problema de los géneros sigo a Ludmer (1984: 154): «lo que puede parecer un cambio ideológico o político de un escritor se debe, desde el punto de vista del género, a un cambio coyuntural: cada vez se habla de cosas diversas en momentos y posiciones diversas, y por lo tanto cada vez varía la combinación de voces y palabras en alianza. La ficción teórica de coyuntura como elemento exterior-interior (el género es un conjunto agujereado), representa por lo tanto la variable en las posiciones de locución y de acción, y sus relaciones, en los textos. Las coyunturas afectan situaciones, circuitos de interlocución, jerarquías, grados de antagonismo, tipos de relato y personajes: integran una multiplicidad de datos en el sistema complejo del género.» Véase Bocchino (1994).



como texto destinado, por las implicancias transgresivas y el desorden de los sentidos de la estética surrealista, se inscribía en una empresa que buscaba: «romper la burbuja literaria, mediante un gesto que sin embargo la seguía afirmando enfáticamente» (Sarlo 1984: 78). Y es en ese sentido que Cortázar consigue ser reconocido. Al desmontar «las tramas de un ardid», vemos cómo los lectores que lo supusieron un texto fundador empezaron a verlo como obstáculo: la saturación instructiva acerca de cómo resistir la instrucción se hizo redundante (Bocchino 2001). Hay que decirlo, Cortázar nunca ocultó las marcas de la construcción racional del imaginario transgresor pero la crítica quiso leer la exposición de las buenas intenciones según aquel primer artículo de 1941. Allí Cortázar anunciaba la búsqueda de la estética Rimbaud como ideal, en tanto la estética Mallarmé, corregida en su hermetismo, sería la que lleve adelante. Seducido con la caoticidad infernal, fuente de la verdad surrealista en tanto hipótesis metódica, admira sin embargo la «arquitectura sabia, tan sabia como la de Mallarmé» que se deja ver en el cotejo de los borradores de Rimbaud.

Si retomo «Diario para un cuento», lo que le queda al escritor-personaje en el último relato publicado es aquello que, según Cortázar en 1941, le había quedado a Mallarmé: «una traición a lo vital». Y ello porque si en algún punto hubiese previsto una resolución, como Morelli se hubiese quedado sin palabras, como Rimbaud se habría interrumpido o como Mallarmé resultado hermético. La consigna planteó la estética Mallarmé para recuperar lo vital de Rimbaud, desde lo racional hacia lo irracional que lo sostiene. Por tal motivo, surrealismo y existencialismo proporcionaron los marcos teóricos más adecuados para la empresa aunque, de ahí en más, dieron lugar a las mismas imposibilidades a las que el tiempo sometió a las vanguardias, al existencialismo y a su propia escritura.

En La Habana, 1963, Cortázar dice:

Con el tiempo, con los fracasos, el cuentista capaz de superar esa primera etapa ingenua, aprende que en literatura no bastan las buenas intenciones. Descubre que para volver a crear en el lector esa conmoción que lo llevó a él a escribir el cuento, es necesario un oficio de escritor, y que ese oficio consiste, entre muchas otras cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida [...] Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige. (Cortázar 1994e: 378)

La estética Rimbaud permanece en el imaginario del deseo del escritor pero se convierte en un procedimiento de la composición lo suficientemente disimulado como para que los lectores se dejen convencer: «No hay otra manera de que un cuento sea eficaz, haga blanco en el lector y se clave en su memoria.» (Cortázar 1994e: 380)



BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. «El artista como lugarteniente.» *Notas para la literatura*. Barcelona: Ariel, 1962. 111-122. Impreso.
- Bocchino, Adriana A. «Julio Cortázar: del género literario al género discursivo. Otra manera de pensar las cosas.» *Casa de las Américas* 195 (1994): 29-37. Impreso.
- . *Caso Rayuela. Las tramas de un ardid*. Mar del Plata: Estanislao Balder, 2001. Impreso.
- . «Sobre lo menor: ¿la distribución como estrategia decisiva?.» *Puntos de partida/ Puntos de llegada. Actas III Jornadas de investigación del Departamento de Letras. UNMDP*. Adriana Bocchino (coord.). Mar del Plata: Estanislao Balder, 2002. 252-258. Impreso.
- . «Un espejo al fondo del salón.» *Orbis Tertius* XXVII.36 (2023). Web. 28 May 2024.
- Buck Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. México: Siglo XXI, 1981. Impreso.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987. Impreso.
- Cortázar, Julio. «Situación de la novela.» *Cuadernos Americanos* IX.4 (julio-agosto 1950): 223-243. Impreso.
- . *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963. Impreso.
- . «Palabras/Distancia.» *Cortázar lee a Cortázar*. Buenos Aires: Laberinto, 1966. Grabación fonográfica.
- . «Carta a Fernández Retamar.» *Casa de las Américas* 45 (diciembre 1967a): 5-12. Impreso.
- . *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1967b. Impreso.
- . «Acerca de la situación del intelectual latinoamericano.» Reproducida en “Planta baja”, *Último Round*. México: Siglo XXI, 1969a. 199-217. Impreso.
- . «Un escritor y su soledad.» Entrevista a J. C. de Rita Guibert. *Life* 33 (7 de abril de 1969b): 7. Impreso.
- . *Prosa del observatorio*. Barcelona: Lumen, 1972. Impreso.
- . *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973. Impreso.
- . *Cuaderno de Bitácora*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983. Impreso.
- . *Argentina: años de alambradas culturales*. Buenos Aires: Muchnik, 1984a. Impreso.
- . *Nicaragua tan violentamente dulce*. Buenos Aires: Muchnik, 1984b. Impreso.
- . «Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar.» *Julio Cortázar. Al término del polvo y el sudor*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1987. 77-169. Impreso.
- . «Rimbaud.» 1941. *Obra Crítica /2*. Madrid: Alfaguara, 1994a. 15-24. Impreso.
- . «Muerte de Antonin Artaud.» 1948. *Obra Crítica /2*. Madrid: Alfaguara, 1994b. 151-156. Impreso.



- . «Un cadáver viviente.» 1949. *Obra Crítica* /2. Madrid: Alfaguara, 1994c. 177-180. Impreso.
- . «Irracionalismo y eficacia.» 1949. *Obra Crítica* /2. Madrid: Alfaguara, 1994d. 189-202. Impreso.
- . «Algunos aspectos del cuento.» 1963. *Obra Crítica*/2. Madrid, Alfaguara, 1994e. 365-385. Impreso.
- Harss, Luis. «Julio Cortázar, o la cachetada metafísica.» *Los Nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966. 252-300. Impreso.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991. Impreso.
- Ludmer, Josefina. «Un género es siempre un debate social.» *Lecturas críticas* 2 (1984): 46-54. Impreso.
- Miliani, Domingo. «Historiografía literaria: ¿periodos históricos o códigos culturales?» *La literatura latinoamericana como proceso*. Antonio Cándido, Ana Pizarro. Buenos Aires: CEAL, 1985. Impreso.
- Onetti, Juan Carlos. «Carta a Cortázar.» *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366 (1980): 149-150. Impreso.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. Impreso.
- Prieto, Adolfo. «Los años '60.» *Iberoamericana* 125 (1983): 889-901. Impreso.
- . «Conflictos de generaciones.» *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno y otros. México: Siglo XXI, 1972. 406-423. Impreso.
- Rama, Ángel, et al. *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios, 1984. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. «Releer Rayuela desde Cuaderno de Bitácora.» *Homenaje a Ana María Barrenechea: ciclo de conferencias pronunciadas, en el Centro Cultural General San Martín, días 26 y 27 de setiembre de 1984*. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, 1984. 77-94. Impreso.
- Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?*. Buenos Aires: Losada. 1976. Impreso.
- Sosnowski, Saúl. «Respuesta de Julio Cortázar.» *Hispanamérica* V.1/2 (1972): 55-58. Impreso.
- Szchiman, Mario. «Entrevista con David Viñas.» *Hispanamérica* 1 (1972): 61-68. Impreso.
- Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península, 1980. Impreso.
- . *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial, 1997. Impreso.

Fecha de recepción: 31 de mayo de 2024
Fecha de aceptación: 26 de octubre de 2024