

NOTAS DESDE Y HACIA LA ISLA. AL MARGEN DE *RAYUELA* Y *LIBRO DE MANUEL*

Nancy Calomarde*¹

Resumen en español

El trabajo se propone indagar en la experiencia y escritura cubanas de Julio Cortázar a través de una serie textual que enmarca la publicación de las novelas *Rayuela* y *Libro de Manuel* y que se configura en torno a un conjunto de notas, cartas y prólogos. Esa red permite revisar algunas de las posiciones del escritor argentino, particularmente las discusiones en torno a la relación estética y política y su rechazo a los dogmatismos que percibía en muchas posiciones de los intelectuales cercanos. En segundo lugar, permite releer esos diálogos en los modos de una constelación poética cuyo epicentro se encuentra regido por la lectura de *Paradiso*.

Palabras clave: novelas- cartas- revolución- revistas- ficción- realismo- compromiso

Resumen en inglés

The paper aims to investigate the Julio Cortázar's Cuban experience and writing through a text series framing the publication of the novels *Rayuela* and *Libro de Manuel*, configured around a set of notes, letters and prefaces. This network makes it possible to review some of the positions of the Argentine writer, particularly the discussions on the relationship between aesthetics and politics, and his rejection of the dogmatism he perceived in the stance of many intellectuals around him. Secondly, these dialogues can be reread as a poetic constellation whose epicenter is governed by a reading of *Paradiso*.

Keywords: novels-letters-revolution-fiction magazines-realism-commitment

¹Doctora en Letras. Profesora Adjunta de Literatura Latinoamericana II. Investigadora Formada del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC). Correo electrónico: nancycalomarde@yahoo.com.ar

“Con ustedes, los cubanos, yo me desnudo como frente al mar (...)” (Cortázar en carta a Fernández Retamar)

“En estas islas a veces terribles en que vivimos metidos los sudamericanos (pues Argentina o México son tan insulares como su Cuba) a veces es necesario venir a Europa para descubrir por fin las voces hermanas. Desde aquí, poco a poco, América va siendo como una constelación (...)” (Cortázar en carta a Lezama Lima)

Julio Cortázar se refirió en diversas oportunidades en términos de “mi enfermedad” al modo hipnótico y totalizador en que construyó su experiencia y escritura cubanas. La década (1963-1973) que enmarca la publicación de las novelas *Rayuela* y *Libro de Manuel* permite reconstruir esa serie. Se trata de una constelación, que la operación crítica activa, donde los textos literarios se entrelazan con las correspondencias, prólogos y notas configurando un debate en torno de algunos núcleos densos del discurso de época. Principalmente, se trata de pensar en una serie que reinscribe de manera sesgada la relación estética y política, en la medida en que promueve una criba en la lógica regida por las dicotomías y los férreos dualismos que marcaron buena parte de la reflexión literaria de esos años. Relaciones como arte y revolución, compromiso y libertad, realismo y antirrealismo, economía estilística y gasto barroco vuelven a ponerse en tensión productiva. De este modo, la escritura enlazada entre las novelas y sus paratextos habilita un camino oblicuo para revisar las relaciones entre escritura y revolución, y particularmente comprenderla como un punto de fuga de la tensión entre autonomización vanguardista y compromiso sartreano, los modelos hegemónicos que regulan el debate de los años 60.

Sin duda, es éste el período más denso en la relación entre el Cortázar escritor y las instituciones culturales cubanas, especialmente *Casa de las Américas*. A principios de la década no solamente comienzan sus reiterados viajes a La Habana, y con ellos la amistad con muchos escritores- que tendrá el denominador común de construirse, por sobre todas las empatías como un vínculo literario- sino que pocos años más tarde se publica *Paradiso* (1966), la novela poema de José Lezama Lima. *Paradiso*, *Rayuela* y *Libro de Manuel*, entonces, como en un *azar concurrente* lezamiano, se dan cita en el espacio de la literatura cubana y se convierten en usinas de conversaciones cruzadas que tejen una constelación mitopoética cuyo centro se configura en torno a la noción de Imago formulada por el poeta de la calle Trocadero.

Simultáneamente, el debate literario se va densificando. La larga “convalecencia” de Cortázar no se debilitará con el rechazo a las posiciones dogmáticas de algunos de sus amigos cubanos ni con su rol de mediador en el caso Padilla. Sin embargo, ese apasionado compromiso con la isla no estuvo desprovisto de críticas, negociaciones y recaudos al pensamiento teleológico. Si sus sucesivos recorridos por la Cuba de las pequeñas ciudades, granjas y cooperativas en compañía de su irrenunciable cámara fotográfica constituye un verdadero rito de iniciación, la escritura paralela de textos y correspondencias puede leerse como la ruta literaria que dibuja su acercamiento a una lógica-otra, aquella que le permite,

paulatinamente, repensar ese punto indiscernible entre realidad y ficción. En una misiva de marzo de 1963, de Cortázar a Arrufat, se lee:

Desde que regresamos de Cuba me asaltan enormes bocanadas de irrealidad; aquello era demasiado vivo, demasiado caliente, demasiado intenso, y Europa me parece de golpe como un cubo de cristal, y yo estoy dentro y me muevo penosamente buscando un aire menos geométrico y unas gentes menos cartesianas.

Si la ciudad europea es puro pasado *tan bello pero tan terriblemente muerto*. *Literatura, bah* (1999), la isla se configura para Cortázar como un borde entre literatura y vida, un borde cuya labilidad posibilita la operación de resemantización de los términos. De este modo, podemos observar que atributos propios de la experiencia empírica tales como vitalismo, densidad y temperatura comportan antes que rasgos de la percepción sensorial, los vasos comunicantes entre la literatura y el mundo. Esa confusión e interpenetración de campos irá articulándose en una concepción de lo literario no ya como cosa muerta y del pasado, sino como la fuerza imaginaria que desciende a los territorios oscuros de la experiencia humana para crear de nuevo lo real histórico.

La Casa de Cortázar

De esa intensa cultura de la colaboración literaria que anudó el deseo de Cortázar hacia Cuba, es preciso exaltar su labor concreta en *Casa de las Américas*, donde pese a participar solamente con una colaboración – el texto de la conferencia “Algunos aspectos del cuento” publicado en el número 60 de 1970- su labor de corresponsal, traductor y privilegiado interlocutor se deja leer nítidamente. Desde el Consejo Editorial trabajó en la búsqueda de materiales desde Europa y en la inclusión de muchos escritores latinoamericanos. Asimismo, como advierte Arrufat, en sus cartas comentaba en detalle cada número, proponía ideas y enviaba asiduamente grandes sobres amarillos con colaboraciones de diversos autores (1964, XVI). Invitado por Haidée Santamaría a ocuparse de *Casa* inmediatamente después del triunfo de la revolución, será el mismo Arrufat quien recupere “la marca perdurable” de los cronopios capturados en las páginas de *Ciclón* (1957-1959) y sugerir, en 1963, el nombre de Cortázar para integrar el Jurado del Premio. Es en esa visita cuando conoce a José Lezama Lima¹. Conmovido de admiración e intimidado, afirma en carta a Retamar que es uno de los escritores que le hacen tener confianza en *nuestras tierras, en lo que habrá de ser finalmente esa América misteriosa* (Fernández Retamar, 2013: 71). En su primera visita oficial a la isla, entonces, no solamente comparte la lectura de las novelas enviadas para el concurso con Lezama Lima y Marechal, sino que también lo hace con los miembros del comité de la revista, entre otros con Mario Vargas Llosa y Ángel Rama. Junto a estos últimos, elabora una “Declaración” que convoca a la unidad de los intelectuales de izquierda frente a la penetración norteamericana e invita a una futura reunión de los intelectuales del tercer mundo. Como final de fiesta, el jurado decide por unanimidad en esa ocasión entregar el premio a David Viñas por su novela *Los hombres de a caballo*.

Ese mismo año, ante la requisitoria de Arrufat² de textos suyos para la revista, Cortázar se disculpa, aduciendo haber quedado “despalabrado” después de *Rayuela* y

proponiéndole en el lugar de un texto inédito, la edición de *El perseguidor* argumentando su potencialidad de apertura a otros universos culturales como antídoto al insularismo estrecho. En este sentido, afirma *creo que tiene interés para el público cubano, a quien en los últimos tiempos les están un poco vedadas las atmósferas extranjeras* (Cortázar, 1999). En segundo lugar, pone a jugar ese texto en el debate acerca del individualismo que implicaría la idea de autonomía ficcional y la inviabilidad de adscribir estéticamente a la doxa marxista:

La vida de un músico negro de jazz (...) es ahí un pretexto para interrogarse sobre la condición humana individual, y bien sé que tanto tú como yo sentimos continuamente en peligro y amenazada esa interrogación colectiva que, por lo menos en la literatura, no ha dado hasta ahora gran cosa. (1999)

Como se sabe, el argumento de Cortázar no sirvió para convencer a las autoridades de la revista que no publicaron ese “pretexto”, probablemente poco preocupados- filosófica, ideológica y estéticamente- por las cuestiones que involucraban estrictamente al plano de lo individual. Pese al lugar que ocupa Cortázar para esos años dentro del campo intelectual cubano, no vacila en calificar de “temeraria” la apuesta por sus cuentos, percibiendo a las claras el conflicto entre su escritura y el canon que venía construyendo la revista. Más aún, tan excepcional le parece la propuesta que no duda en organizar una reunión conspirativa entre la *Casa* y sus textos, burlando la avaricia de su editor. Sostiene:

Ya lo de editar. "El perseguidor" me parecía magnífico; pero que ahora, llevados por un entusiasmo que no trepido en calificar de temerario, Calvert y vos estén dispuestos a editar una antología de mis cuentos, me deja acentuadamente estupefacto. ¿Lo han pensado bien? Si es así, mi respuesta no puede contrariar tan catastrófica decisión (1999)

El texto de Arrufat como prólogo a la antología de cuentos de Cortázar que finalmente publica *Casa* en 1964, reubica al texto en el centro del debate entre la autonomía ficcional y el modelo colectivista implícito en el paradigma del realismo marxista. Dice el autor de *Los siete contra Tebas: Estos cuentos significan algo pero el lector puede disfrutarlos sin descubrir su significado que es múltiple e inagotable. Se trata de ficciones, es decir ejercen sobre el lector la seducción. Lo demás, este prólogo inclusive, son meras especulaciones* (Arrufat, 1964: XVI). Si el canon que las instituciones cubanas están forjando-centrado especialmente en ciertas formas del realismo-didactismo y de la poesía conversacional- resultan “meras especulaciones”, la apuesta ficcional de la estética cortazariana se convierte en la fractura que hace posible el ingreso de un aire nuevo, el hálito de una escritura capaz de generar un diferente paradigma lector que recupera el goce como principio regulador de una moral literaria desacreditada. Es este sentido que el debate negocia con las formas de reinención de la vanguardia que tuvo a la revista *Casa* como uno de sus principales protagonistas. Juan Carlos Quintero Herencia ha señalado la dificultad para detectar en sus páginas una adscripción llana al realismo. Lo que más bien advierte es un rodeo de rastro vanguardista que coquetea tanto con el realismo como con las formas del didactismo revolucionario (2002:447), especialmente en las intervenciones de Roberto Fernández Retamar.

En su lectura de *Rayuela*, publicada en el número especial de la revista dedicado a la nueva novela latinoamericana con el título “Las armas secretas de Cortázar” dará Arrufat³ un paso más al colocar al texto en el plano de la autonomía más radical, la del mito y la revelación poética: *Cortázar intenta de nuevo alcanzar el misterio de la creación artística, y con ello el sentido oculto, la revelación* (XVI).

Si en esos contactos, se descubre una intensa comunidad de ideas y proyectos, el caso Padilla⁴ constituiría un antes y un después entre Cortázar y los intelectuales de *Casa*. En un momento de endurecimiento de las posiciones ideológicas del gobierno de Castro, se produce una profunda crisis y redefinición de los términos del activo binomio: intelectuales y revolución. En 1968, luego del cisma producido en la UNEAC⁵ a propósito del premio otorgado a Heberto Padilla por *Fuera del juego*, que contenía una crítica al proceso revolucionario y luego del posterior encarcelamiento del poeta, se produce una fisura en esa relación. Las implicaciones políticas y literarias de este *affaire* producen una catarata de reposicionamientos, particularmente ante la lectura de la autocrítica del poeta quien frente a la requisitoria oficial, acaba confesando todo aquello que se le pedía. Este episodio conmocionó al campo intelectual latinoamericano que hasta este momento, casi de manera unánime, había apoyado el proceso cubano. Muchos de ellos consideraron que la revolución había abierto la ruta estalinista en sus procedimientos. Cortázar no se mantuvo al margen del debate, sin embargo obró más bien como mediador en la ácida polémica logrando que el texto de pedido de explicaciones que solicitaban sus pares morigerase sus términos (pese a haberse negado a firmar los documentos producidos). No obstante esa mediación, la respuesta del oficialismo cubano fue extremadamente dura, es en 1971 cuando Castro formula la archiconocida sentencia: “dentro de la revolución todo, fuera de la revolución nada”.

Confesando su amargura y avizorando la dureza de los términos del enfrentamiento, Cortázar escribe el 23 de mayo de ese año, una misiva a Haidée Santamaría en la que introduce su texto “Policrítica en la hora de los chacales”⁶. Es en ese texto de ocasión donde Cortázar formula su noción de política crítica (contra las hienas y los chacales), como un acto revulsivo que si bien como primer efecto procura alinearse con la política oficial de la revista, se presenta también como una forma de la autocrítica respecto de sus posiciones anteriores en los debates sobre el individualismo y el comunitarismo. Allí, reformula el lugar del intelectual-escritor ante los conflictos de la hora:

Todo escritor, Narciso se masturba/ defendiendo su nombre: el Occidente/ lo ha llenado de orgullo solitario. ¿Quién soy yo/ frente a pueblos que luchan por la sal y la vida,/ con qué derecho he de llenar más páginas con negaciones y /opiniones personales? (Cortázar, 1971:45)

Como en un diálogo con Lezama y su “Muerte de Narciso” (1937), el texto intenta esforzadamente ubicar a la escritura en la tensión entre un paradigma individualista y otro colectivista, entre el occidentalismo y el localismo, haciendo ostensible, antes que los principios literarios, una ética histórica que solapa este “yo” y sus opciones personales. Desde dicha posición, la de los “pueblos que luchan por la sal y la vida”, figurativiza un estandarte. Con un *locus* preciso y un símbolo, la función del texto intenta cancelar un debate que, por extemporáneo y banal, aislaría a los intelectuales en la isla narcísica de la literatura. En la “hora de los chacales”, una sola posición es aceptable.

Pese a esgrimir la más categórica argumentación en torno a la causa cubana y pese a su declaración radical de *Comprend[er] a Cuba como sólo se comprende al ser amado*, el episodio permitirá redefinir la relación del argentino con Cuba en general, y con los intelectuales orgánicos a la revolución. Si bien es verdad que posteriormente no existieron roces tan violentos, el vínculo se había modificado irreversiblemente y la mirada de Cortázar se desplazó del centro de la isla hacia otras zonas temblorosas del espacio latinoamericano. El *Libro de Manuel* puede leerse como una respuesta radical a estos debates y corrimientos.

El otro amigo entrañable de Cortázar en *Casa* es Roberto Fernández Retamar. El sesgo de esta amistad se inscribe en el cruce de dos fervores idiosincráticos, el “Fervor de la Argentina” de Retamar y el de la Cuba de Cortázar. El primero, ya en 1955 había escrito un ensayo de juventud: “América, Murena, Borges” para la revista *Orígenes* (1944-1956) donde prefigura su interés por la literatura del sur. Haciendo sistema con este ensayo, la nota de 1961 publicada en el periódico *Hoy* de La Habana con el título “Varios recuerdos argentinos” (Fernández Retamar, 2013:55) vuelve a dar testimonio no solo de su carácter de lector atento de la literatura argentina sino principalmente de la idea de que existía más allá de la distancia geográfica un vínculo transhistórico y transgeográfico entre ambas culturas. Se trataría de una relación tan radical al punto de explicar, por un “efecto cubano”, el languidecimiento que Retamar observa en la revista *Sur*. *Cuba la ha desgarrado*, afirma categóricamente.

Es en 1963, cuando Cortázar, conoce al autor de *Calibán* en ocasión del premio *Casa*. La relación literaria entre ambos escritores se construye minuciosamente a través de múltiples textos cruzados, en una serie ininterrumpida que solamente clausura el cubano en 1984, cuando despide al autor de *Rayuela* con su “Última carta a Julio Cortázar” publicada en el número 164-5 de la revista.

Algunos apuntes a partir de esos entrecruzamientos de cartas y notas. En la nota del cubano, “Julio Cortázar en Cuba”, de 1967, publicada en *Siempre* de México y *Punto Final* de Santiago de Chile, el autor relata que en la primera visita a la isla, Cortázar había leído la crónica de Guevara “Alegría de Pío”, y que, a partir de esa lectura, escribe el relato “Reunión” en el que evoca el desembarco del Granma en 1953. Encarnando los personajes de Castro y Guevara desde una perspectiva antiheroica e intimista, la forma de un diario da espacio al relato de la violencia, la suciedad, el asma, tópicos que lo saturan y cancelan cualquier visión triunfalista de la revolución. En todo caso, se hacen, allí, visibles sus riesgos: el aletargamiento de la pulsión transformadora. Fernández Retamar en nota al pie a la publicación de la misma misiva, sugiere la incomodidad del Che frente a su representación aduciendo que al (...) *Che no le era cómodo elogiar el cuento “Reunión” que tanto le concernía* (75), aunque sin expedirse sobre la principal “incomodidad” que podría suscitar su lectura, la puesta en cuestión del *telos* revolucionario. Simultáneamente, Cortázar, como justificándose de su perspectiva, señala

Me divirtió mucho la historia de tu conversación con Guevara en el avión. (...) Es natural que al Che mi cuento le resulte poco interesante (no lo dices tú pero yo ya había recibido otras noticias que me lo hacen suponer. Una sola cosa cuenta, y es que en ese relato no hay nada “personal”. ¿Qué puedo saber yo del Che, y de lo que sentía o pensaba mientras se abría paso en Sierra Maestra? La verdad es que en ese

cuento él es un poco (mutatis mutandi, naturalmente) lo que fue Charlie Parker en “El perseguidor”. Catalizadores, símbolos de grandes fuerzas, de maravillosos momentos del hombre. El poeta, el cuentista, los elige sin pedirles permiso: ellos son ya de todos, porque por un momento han superado la mera condición de individuo (Fernández Retamar, 2013: 76).

De este modo vemos cómo Guevara, según el propio Cortázar es tomado menos como un personaje histórico que como una imago encarnando en la historia, un mito que eludiendo la lógica dilemática del individuo y la comunidad, invade y seduce a la inteligencia escritural. En la matriz de Lezama, negocia así con Fernández Retamar a partir del concepto de historicidad mítica que tanto les concernía a los intelectuales de *Casa*. La revolución aparece definida, en este cruce de correspondencias, como una encarnación de la causa del hombre y el socialismo como la única posible en los tiempos modernos. Entretanto, el rol del escritor de izquierda se configura no como un lugar de participación-acción en el *telos* historicista sino como un mecanismo transhistórico que articula vida y escritura: *un estado en el que la intuición, la participación al modo mágico en el ritmo de los hombres y las cosas* (190)

Dos años más tarde, Cortázar advierte a Retamar sobre su rechazo a la fórmula “intelectual latinoamericano”- “palabras que “me hacen levantar instintivamente la guardia y si además aparecen juntas me suenan a disertación”, antes bien se considera *un cronopio que escribe cuentos y novelas sin otro fin que el perseguido por todos los cronopios, el de su regocijo personal* (184). Sin embargo, en otra misiva le dirá, refiriéndose a su segunda visita a Cuba, que ese retorno significaba un punto de convergencia entre un futuro político imaginado (el socialismo global) y su origen latinoamericano, *una Latinoamérica de la que me había marchado sin mirar hacia atrás muchos años antes* (191).

En esa conversación epistolar no elude el problema candente del compromiso del escritor al señalar que su trabajo solo ocasionalmente puede dar testimonio de él, porque por encima de esa posición, está la *libertad estética que ahora me está llevando a escribir una novela que ocurre fuera del tiempo y del espacio histórico* tanto como antes había escrito un cuento claramente localizado, que “ocurre en tu tierra”. El escritor argentino inventa entonces un lugar estético-político, donde hace tensar la matriz mágico-poética con la teleología de inspiración socialista y construye como depositario de esa sutura, al intelectual orgánico de *Casa* que era Retamar.

Por último, algunas consideraciones sobre *Rayuela* vertidas en las epístolas. En 1964 Cortázar afirma que quedó en trance después de leer la carta donde Retamar comenta su novela, un trance que explica por tres razones principales. Primero, porque la experiencia lectora del cubano configuraría un encuentro poético con el universo imaginario de la obra, donde el lector Retamar realiza mucho más que una lectura ajustada. Certeramente, descubre lo más inasible, el espacio la intencionalidad narrativa. En segundo lugar, se trataría de un encuentro que, trascendiendo el acto de lectura, vendría a configurar una “vivencia lezamiana”, vale decir una concurrencia de la causalidad oblicua que rige la experiencia humana en la cual el conocimiento se construye por la vía del desvío, la fragmentariedad y el azar. Por último, esa lectura trasciende el diálogo entre dos subjetividades para crear una comunidad literaria, a partir de un “puente entre ambos” (69). *¿De modo que se puede escribir así por uno de nosotros?* es la frase de Retamar que

reproduce, impactado, el argentino para quien nada importa su autor sino la llegada a un nuevo tiempo, “un tiempo americano” en el que sea posible *esa escritura*. Se trata de un concepto de escritura que se imprime como la marca de una forma de expresión (*La expresión americana* de Lezama) que no solamente elude la lógica del modelo-copia, sino particularmente, se piensa como invención-creación. Comenta a propósito, que Asturias había valorado que un libro suyo encabezara la lista de *best sellers* en Buenos Aires como una prueba de la existencia de un público lector capaz de valorar la escritura latinoamericana y a sus autores lejos de las traducciones y del esnobismo. Y advierte que la juventud de sus lectores no los invalida a aceptar el reto de acabar con las tradiciones sudamericanas atravesadas por el complejo de inferioridad, el de *ser nosotros tan pobres*.

De este modo, lectores ambos, configuran una escena de lectura latinoamericana, regida por el encuentro entre dos visiones poéticas convergentes: la del maestro Lezama y la de Julio Cortázar. Si el cubano había postulado una epistemología poética, entendiéndola como sistema poético del mundo, a través de la cual el artificio del arte se postularía como un vehículo “contramoderno” (Chiampi: 2000)- a contrapelo de los racionalismos, las vanguardias y la modernidad literaria-, susceptible de generar un pensamiento americano, el diálogo entre el autor de *El Perseguidor* y Retamar⁷ puede leerse, precisamente, en el vórtice de esa conversación. El punto de anclaje del coloquio se encuentra, de manera obsesiva, en las lecturas de *Paradiso*.

Para cerrar este apartado, conviene recordar la operación institucionalizadora que realiza la revista en el antológico número 26 de 1964, donde recoge una muestra sustantiva de la nueva novela latinoamericana, dentro de la cual, *Rayuela* ocupa un espacio clave. Si con bastante evidencia el número recoge la prescripción política para los intelectuales, este número en su conjunto constituye antes bien la institucionalización de un nuevo mapa político y cultural de América Latina y de Cuba, y en particular una distinta forma de pensar América⁸.

El azar concurrente: la Imago de Cortázar y Lezama

Los casi 20 años que transcurren entre 1957 y 1976, marcan una ruta de intercambios epistolares, notas, y reescrituras compartidas entre ambos escritores. Para Cortázar esa ruta lleva implícita el acercamiento a la Imago lezamiana como forma de concebir, de un modo **disruptor**, el oficio literario. Si para Lezama la literatura (la poesía, en rigor) se crea a partir de una dinámica hipertélica cuya ruta principal se diseña como la imagen encarnando en la historia; vale decir, la imagen haciendo el descenso órfico de la creación, es, precisamente, en la ruta de Oliveira en *Rayuela* donde leerá el cubano la excepcionalidad de una mirada poética capaz de crear -órficamente- los fragmentos de un mundo.

Sin embargo, Lezama no hace una única lectura del texto del argentino. Como ha estudiado César Salgado, entre 1966 y 1968 media el hiato dado por la generosa crítica de Cortázar sobre *Paradiso*, que lo convertirían en ese “lector múltiple” de *Rayuela*. Después de la lectura de “Para llegar a Lezama Lima”, se produce en el cubano un redescubrimiento de novela de 1963, que desplaza una lectura *reservada y escéptica* por otra *entusiasta y desbordada* (2010:87).

En su ensayo “Cortázar o el comienzo de la otra novela,” publicado en *La cantidad hechizada* y como prólogo a la edición cubana de *Rayuela* de 1968, Lezama corrige aquella lectura inicial que dos años antes había hecho pública en *Casa de las Américas* frente a otros dos conspicuos ponentes, Roberto Fernández Retamar y Ana María Simo, en una mesa sobre el texto cortazariano. Para entonces, Cortázar ya ocupaba un lugar de enorme visibilidad en el campo literario cubano, al punto de ameritar un acto público sobre su obra recientemente editada. En verdad a partir de 1961, luego del cierre de *Lunes de Revolución* y de la primera disputa entre Castro y los intelectuales tras la prohibición del corto PM de Saba Cabrera Infante, la figura de Cortázar comienza a adquirir visibilidad. Es, precisamente, en ese momento cuando se hace ostensible la polémica. Lo que está en juego es la pregunta acerca de si la independencia artística postulada por la vanguardia podría ser leída como un síntoma del individualismo burgués que, de serlo, vendría a contradecir dos núcleos duros: el mandato colectivista de la Revolución y la noción de compromiso intelectual (que intensamente se venía discutiendo en *Lunes*). En este contexto, el paradigma literario que el escritor argentino encarnaba para los lectores de la isla sirvió para argumentar que la radicalidad de la forma también podría constituir el mayor compromiso con la revolución.

Rayuela, sostiene Lezama en aquel coloquio, es la obra derivativa de “un hombre de la era de los ocasos” (1971:55), frente a la hipótesis de Retamar de que la obra era el equivalente latinoamericano del *Ulises* de Joyce. Es la misma hipótesis que años atrás había formulado el otro amigo cubano de Cortázar, Edmundo Desnoes, para la lectura del irlandés. Retamar y Desnoes ven en Cortázar lo mismo que en Joyce, la función de un *escritor subalterno, genial y rebelde*, [que] *usurpaba los fuegos técnicos de la alta vanguardia europea con una intención anti-hegemónica y liberacionista* (Salgado, 2010: 89).

Si, en esa primera lectura pública de Lezama, la obra de Cortázar se define como una operación de extrema vanguardia, que *tiene suficiente nitrogliscerina para reventar la literatura antigua*, pero no para llegar a *“habitar una nueva isla* (Lezama Lima, 1971: 47), parece evidente que, con méritos y deméritos, la novela no alcanza a constituirse en una verdadera obra de creación, porque no logra acercarse a la fórmula “creación-encarnación”, la idea de *poiesis* lezamiana. En todo caso, parece decir el texto, no se desmarca de un pastiche estilístico, aprisionado en juegos vanguardistas.

No obstante, a partir del momento en que Lezama lee la nota de Cortázar sobre la novela-poema lezamiana, y de la cada vez más frecuente conversación epistolar entre ambos, se advierte mutua fertilización. [*Procuró*] *echarte una lazada en un ensayete*, le escribe Lezama a Cortázar el 18 de marzo de 1968 (Lezama Lima, 1998: 372), cuando le envía a París su relectura de *Rayuela*. Si la lectura cortazariana había habilitado la creación de esa mutua fecundidad creadora, el reconocimiento por parte de Lezama de la potencialidad mitopoética hará que en el lugar de la hipótesis de obra derivativa y fatua, el cubano reconozca- narcisísticamente- a un par de *Paradiso*. Lezama se desvía de la atención de Morelli y Oliveira- cuyas perspectivas estarían signadas por la negatividad y la crítica-, hacia la Maga, quien se le presenta como central en la composición de *Rayuela* y la encarnación de aquello que apenas había entrevisto como marginal en su lectura de 1966. *El paudeuma o infanilidad creadora* pasa ahora a convertirse en el punto básico de su revisión.

Como acusando levemente un reclamo, en la misiva de respuesta, Cortázar solo le dedica un párrafo a la nota de Lezama. Sin embargo, lo epigonal y breve no desluce la

potencia creadora de su respuesta. El argentino acusa el impacto de la lectura tras quedar deslumbrado y perplejo frente a un texto (el de Lezama sobre *Rayuela*) que nada tiene de *hojarasca crítica*, sino todo de revelación: *Tú entablas el diálogo con las Sombras (...), tú ves* (1998:1251), señala. Cortázar exalta que Lezama ha descubierto la ruta que él mismo (Lezama) venía postulando para la Imago poética: el descenso órfico encarnado *en el descenso de Oliveira a la morgue refrigerada del manicomio* (1251)". Pese a esa confesión, de ninguna manera el texto acusa una actitud discipular, antes bien, el argentino se ubica en un espacio de encuentro mágico y de revelaciones convergentes. Con la radicalidad que configuró esa amistad literaria, el autor de *Rayuela* hace el homenaje más exquisito a Lezama, al señalar *No cualquier texto engendra páginas como las que has escrito. Ahora ya me puedo morir*"(1251).

La segunda lectura, casi opuesta a la anterior, configura también el tributo a la que Cortázar había ejercido sobre la propia obra de Lezama. En aquella novela poema de 1966, el cubano había extremado las postulaciones de su sistema poético, al postularla como la "Sumula nunca infusa de excepciones morfológicas", vale decir como la totalidad hecha de fragmentos, la literatura como una segunda naturaleza- urdida sobre excepciones morfológicas- ostensiblemente artificial y regida por la lógica de la Imago, tanto en su dinamismo descensional como en la manera de hacerse cargo de la historia. En carta de ese año a Retamar, resume algunas de estas ideas fundantes de una pareja literaria: *Lo que entre ustedes ha hecho un Lezama Lima, es decir asimilar y cubanizar por vía exclusivamente libresca y de síntesis magicopoética de los elementos más heterogéneos de una cultura (...), me ocurre a mí hacerlo a través de experiencias tangibles, de contactos directos* (....) (Fernández Retamar, 2013:192)

Casi en soledad, frente al silenciamiento público que para 1966 pesaba sobre su obra, Cortázar postula tres principios básicos "Para llegar a Lezama": la vivencia oblicua, la causalidad tangencial y la categoría de escritura de frontera. Llegar a Lezama, para el otro latinoamericano, solamente es posible a través del borde iridiscente de una frontera poética, esa que abre un margen cuestionador de los relatos homogeneizadores, tanto de la modernidad literaria proveniente de las metrópolis como de las tradiciones recuperadas por el canon latinoamericanista. La frontera es el espacio poético que hace posible postular una racionalidad alternativa, que al tiempo que problematiza los límites de aquellas lógicas, abre a la posibilidad infinita de un diálogo deconstrutor de las asimetrías. En este sentido, lo fronterizo del diálogo instaura una lectura creadora dentro de la maquinaria regulativa del discurso cultural. Frente a los escritores de apolínea asimilación a los sistemas formales del régimen literario, del *perfecto ajuste expresivo* como el que ve en Borges o Paz, la excedencia lezamiana. Frente a lo meridiano del espectro contemporáneo, la liminaridad del maestro cubano. Es por eso que *leer a Lezama es una de las tareas más arduas y con frecuencia más irritantes que puedan darse* (Cortázar, 2004:45). Ese es el carácter de su infrecuencia, su oscura excepcionalidad. Como agrega el argentino, lector de Lezama: Apolo puede ser también nocturno, bajar al abismo para matar a la serpiente de Pitón (Cortázar, 2004: 45)

Son esas las razones que provocan una lectura de Lezama como experiencia fronteriza. Por un lado, como un diálogo especular, la poética del cubano le devuelve la imagen sesgada de su propia experiencia cultural latinoamericana, la de habitar los bordes, los espacios híbridos que conectan y abisman los diálogos entre metrópolis y periferias. Por

otro, la *poiesis* de Lezama que encuentra Cortázar trabaja sobre el azar, el fragmento, la selección, la morfología de las excepciones, la lógica de la tangencialidad; todos ellos, tópicos afines a su *Rayuela*. De este modo, el azar concurrente lezamiano concita el encuentro poético.

Para concluir, esta serie de escrituras cubanas de (y a) Cortázar permite recomponer los mojonos de una esmerada y generosa lectura entre pares; permite volver a armar un mapa, cuyo centro se asienta en las dos novelas-Imago para dar forma a una constelación de debates en torno al *tempo* americano, al mito, a los realismos, a la ficción y al lugar del escritor en el tembladeral de una década. Casi diríamos, que esta serie hace posible el mapa de una *Casa de las Américas* donde la temporalidad se espacializa y la imaginación se instaure como memoria latinoamericana; aquella casa que, inequívocamente, evoca Retamar en su carta de despedida al amigo argentino: la de *esa otra infancia poética con garabatos, proyectos para cuando seamos grandes, fuertes y. En fin.*

Bibliografía

Arrufat, Antón (1964) “Las armas secretas de Julio Cortázar”. En *Casa de las Américas N^o 26*, La Habana, pp. 110-116.

Cortázar, Julio (1999) “Reunión”. En *Todos los fuegos el fuego*, Círculo de lectores, Barcelona, 1966.

--- (1971) “Policrítica en la hora de los chacales”. En *Casa de las Américas N^o 67*, La Habana, pp 41-52.

--- (1967) “Para llegar a Lezama Lima”. En *La vuelta al día en ochenta mundos*. Vol. 2. Siglo XXI Editores, México, pp. 41-81.

---“Algunos aspectos del cuento” (1970). En *Casa de las Américas N^o 60*, La Habana.

--- (2004) *Rayuela*, Punto de lectura, Buenos Aires, 1963.

---- (1973) *Libro de Manuel*, Sudamericana, Buenos Aires.

--- (2009) “Cartas a Antón Arrufat”. En Revista *Matanzas III*, Matanzas. Disponible en: <http://www.atenas.cult.cu/matanzas/2009/3/Paginas/articulos/p41.html>. Consultado: 13-10-2013.

Chiampi, Irleamar (2000) *Barroco y Modernidad*, FCE, Madrid.

Fernández Retamar, Roberto (2013) *Fervor de la Argentina*, Casa Editora Abril, La Habana.

----“América, Murena, Borges” (1955). En *Orígenes N^a 34*, La Habana, pp. 296-296.

--- (1954) *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, Orígenes, La Habana.

--- José Lezama Lima y Ana María Simo (1968) "Discusión sobre 'Rayuela.'" Lezama Lima, José and et al. *Cinco miradas sobre Cortázar*. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, pp. 7-82.

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

Goloboff, Mario (1998) *Julio Cortázar. La biografía*, Seix Barral, Buenos Aires.

Lezama Lima, José (1996) *Paradiso*, Archivos FCE, Buenos Aires.

----- (1971) “Cortázar y el comienzo de la otra novela." En *Las eras imaginarias*. Fundamentos, Madrid, pp. 149-170.

---- (1998) *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. Edición de José Triana. Editorial Verbum, Madrid.

Quintero Herencia, Juan Carlos (2002) *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)*, Beatriz Viterbo, Rosario.

Salgado César (2010) “Lezama, lector múltiple de *Rayuela*”. En *Revista Casa de las Américas N^a 26*, pp. 87-94.

¹ La relación epistolar entre ambos escritores se había iniciado varios años antes, en 1957, según lo prueban las cartas recogidas en la correspondencia lezamiana (Lezama Lima, 1998). Sin embargo el conocimiento y lectura que el argentino tributa al mítico poeta, la antecede: “Hace dos años tengo ganas de escribirle, pero soy un perezoso. Ahora la lectura del fragmento de *Paradiso* que he leído en *Orígenes* me exige mandarle enseguida esta carta (...)”, señala Cortázar.

² Las misivas de Cortázar dirigidas a Antón Arrufat están recogidas en la revista *Matanzas N°111*. Las referencias que siguen remiten a ese volumen.

³ Quintero Herencia ha señalado que el desplazamiento de Antón Arrufat como Jefe de Redacción de la revista, en su número 30, estuvo atado a la discusión acerca de canon que ella venía forjando -“el gesto poético y político de la vanguardia en la topografía revolucionaria cubana”. Esa discusión se articularía en torno de los siguientes interrogantes “¿qué espacio ocuparía este tipo de estética-política en la Cuba de los años sesenta? ¿Cuál sería la forma de su intervención y de su efectividad en el escenario cultural cubano?” (2002:446). Señala más adelante: “Arrufat sale de la Redacción de la *Casa* bajo condiciones ligadas a “temarios”, precisamente, “personales”, “morales” y políticos que la oficialidad deseaba ver representados en las páginas de la *Casa*” (247).

⁴ Diversos estudios críticos han abordado “el caso Padilla”. Remito especialmente a los de Gilman (2003) y Quintero Herencia (2002). Este último, además, constituye un aporte clave para el estudio integral de la revista *Casa de las Américas*.

⁵ Me refiero a la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

⁶ La carta y texto de Cortázar fueron publicados ese mismo año en la revista *Casa de las Américas*.

⁷ Vale recordar que Fernández Retamar fue parte del proyecto origenista, llegando inclusive a ser incluido por Cintio Vitier en la célebre antología *Diez poetas cubanos* (1948) que contribuyó de manera decisiva a crear un canon cubano en la poesía del siglo XX. Por otra parte, su tesis de 1954, publicada con el título de *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)* constituye un tributo al magisterio lezamiano y un aporte crítico que dio inicio a una larga tradición de estudios sobre la “poética trascendentalista” del grupo.

⁸ “Este número de la revista es conceptualizado por la propia revista como una *respuesta* (literaria y política) al rompimiento de las relaciones diplomáticas con Cuba que, desde la Organización de Estados Americanos, decretaron algunos gobiernos latinoamericanos. La muestra que recoge el número narra el desencuentro entre trabajos simultáneos, no afines, entre lógicas políticas antagónicas. Se trata de dos miradas institucionales que se debaten, no sólo el “destino” de América, sino la geografía cultural del hemisferio, desde esta entrega de la *Casa*” (Quintero Herencia, 2003: 464).