

## **RAYUELA AYER Y HOY**

María Elena Legaz\*

### Resumen

Celebramos los cincuenta años de la publicación de *Rayuela* de Cortázar, una novela que más allá de los avatares de las opiniones de la crítica, de las modas y de las generaciones, sigue apasionando al público lector. La originalidad de los procedimientos estructurales y narratológicos, la hibridez de los materiales puestos en juego, la fascinación producida por algunos de los personajes y la propuesta de un receptor cómplice, producen una ruptura significativa en el campo cultural de la década del sesenta. Puede hablarse de una suerte de libro infinito. ¿Cómo lo leemos hoy?

Palabras claves: Juego-lector-lado

## **HOPSCOTCH YESTERDAY AND TODAY**

### Abstract

We celebrated years of Cortázar's *Hopscotch* a novel beyond the opinions of critics, fashions and generations still love reading public, The originality of the structural and narratological procedures, the hybrid of materials placed in game the characters and the proposal of receiver accomplice, produces a significant break in the cultural field decade of the sixties. Can speak of a Kind of infinite book. Alf a century of *Hopscotch*?

Keywords: Game-reader-side

\*Doctora en Letras Modernas. Docente e investigadora en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

[mariaelena\\_legaz@hotmail.com](mailto:mariaelena_legaz@hotmail.com)

## Introducción

En uno de los relatos de *El Aleph*, "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", Borges señala que *La aventura consta en un libro insigne, es decir en un libro cuya materia puede ser todo para todos (Corintos 9:33) pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones* (Borges 1957: 35). Se refiere al Martín Fierro de Hernández. En ese sentido podemos decir lo mismo de *Rayuela* y más aún, pensando de nuevo en Borges, como en "El libro de arena",<sup>1</sup> le cabe otra denominación: "libro infinito".

La percepción de infinitud proviene de las posibilidades combinatorias que le otorgan a la novela de Cortázar los diversos lados, las diversas direcciones, las figuras y constelaciones que dibuja en múltiples travesías. Pero no es sólo la estructura de novela-laberinto lo que justifica esa infinitud, son los materiales que alberga en su interior, las historias que cuenta- aunque no las cuente como en lo que denomina "la novela rollo chino"- las reflexiones que los personajes formulan y de las que los lectores se hacen eco ( o no), las teorías que propone, los mundos que explora, los géneros y lenguajes que rompe para sustituirlos por otros nuevos, todo lo que cita, alude o parodia, los planos de la vigilia y del ensueño que enlaza y los juegos y más juegos a los que apuesta desde el título.

## Un libro insigne

Un libro insigne debe tener sus fanáticos y sus detractores; *Rayuela* los atesora por ambos lados (más del lado de los fanáticos, claro) y eso se pone de manifiesto en la avalancha de opiniones que se leen por la celebración del medio siglo de su aparición. Un libro insigne necesita poseer por lo menos un capítulo suprimido pues su autocrítica debe ser feroz (el de "La araña",<sup>2</sup> justamente por donde se había comenzado a construir la novela) ; necesita- ya que se propone como abierto- trabajar en sus prolongaciones: así *62 Modelo para armar*<sup>3</sup> que surge del capítulo del mismo número ( para que no queden como notas sueltas algunas de Morelli), o repetir el contexto móvil de los recortes de prensa que se incluyen en los capítulos prescindibles, pero seleccionándolos luego para reunir los testimonios de la represión, la violencia y el horror en

Latinoamérica y en el mundo cuando escribe *Libro de Manuel*<sup>4</sup>, o el relato “Recortes de prensa” de *Queremos tanto a Glenda*.<sup>5</sup> Un libro insigne puede permitirse exhibir cierta pedantería cultural de saberes cosmopolitas, de una enciclopedia restrictiva de élites sobre todo si quien escribe es un traductor en varias leguas y no vive en su país sino en París. Un libro insigne es digno de dignos antecesores que el autor no conoce pero intuye como lo que ocurre entre esta novela de 1963 y *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, pensada, semi-escrita en la década del veinte, abandonada y publicada sesenta años después.<sup>6</sup> Un libro insigne debe contar entre esos antecesores al propio autor, quien ya piensa sus teorías de una novela- poema cuando dicta sus clases de literatura en Mendoza (clases después reunidas como “Teoría del túnel”<sup>7</sup>), quien reflexiona sobre la necesidad de eliminar a los lectores pasivos cuando ficcionaliza ese deseo en “Continuidad de los parques”<sup>8</sup>, quien pone en crisis todos los presupuestos de la narración en “Las babas del diablo”<sup>9</sup>, quien antes de construir los personajes de *Rayuela* se acerca al hombre, semejante o diferente, en cuentos como “Final del juego” y “El perseguidor”<sup>10</sup> o a Medrano, Persio y el Pelusa de *Los Premios*<sup>11</sup>. Un libro insigne puede no agotarse y leerse hoy de otro modo, porque jugar, inventar, emprender aventuras y revelarse contra la Gran Costumbre puede hacerse desde cualquier hoy.

## Un libro infinito

La percepción de infinitud, quizás fue el mayor impacto de *Rayuela* sobre los lectores, y como Cortázar comprobó con asombro, en especial sobre los jóvenes que parecían estar esperando ese estallido de la imaginación al servicio de la invención para darle su confianza de antemano mientras, lo iba creando y descubriendo a la vez, para nombrarlo compañero de aventura, para convertirlo en su cómplice y terminar definitivamente con un tipo de novela objeto de consumo, que aprisionaba y enajenaba al receptor. El juego consiste en desdoblarse y plegar la novela en tres partes y con ayuda de una suerte de brújula que resulta útil para un navío de rumbo incierto como el Malcolm de *Los Premios*, emprender el viaje con la libertad de elegir entre dos itinerarios distintos. Además, entre las instrucciones que recibe el lector queda claro que se puede pasar por alto un territorio denominado “de otros lados”, es decir, con posibilidades de ser esquivado o desechado si no mediara la curiosidad de la aventura, el atractivo de lo prohibido.

El lector cómplice elegirá la lectura salteada (será el lector salteado de Macedonio)<sup>12</sup> que lo hará zigzaguear por los capítulos según el “Tablero de dirección”, con distintos números que remiten unos a otros. El menos osado, apegado a lo tradicional, leerá tal como se presenta el orden cronológico de los capítulos en el desarrollo de la novela, como siempre. Pero el resultado no será igual ni tampoco la tensión interior de la aventura. Y si pasa por alto el territorio de lo que engañosamente lleva el rótulo de prescindible, se perderá los capítulos en que casi escondidos entre otros materiales suplementarios, se elabora una teoría de “antinovela” o “contranovela” transcribiendo las ideas estéticas de Morelli, el personaje escritor que vive solo con su gato y su máquina de escribir y resulta portavoz del propio autor. Si se quiere llegar al

extremo de la aventura no da lo mismo leer de un modo o de otro, pero además se lea como se lea, siempre hay una trampa que lo aguarda porque ambos recorridos desembocan en un callejón sin salida, como la vida de Oliveira y de muchos otros parecidos a él. El juego no siempre resulta placentero y como en toda apuesta, hay escollos por sortear y a veces el lector se intimida ante la erudición del autor, las frases en otros idiomas, sobre todo en inglés y en francés, y las referencias culturales innumerables susceptibles de desciframiento a la manera borgiana.

Pero entre las idas y venidas de ese laberinto, se descubre una trama si bien no propicia para el lector de desenlaces porque aquí nada se clausura. El Cortázar maestro del cuento que ya tenía publicados tres volúmenes de excelentes relatos, no puede no contar historias aunque *Rayuela* sea mucho más que eso. El autor introduce en esa trama a personajes fascinantes, quienes a la manera de todo ser humano de los sesenta y de cualquier época, buscan desesperadamente su identidad y para encontrarla o siquiera atisbar alguno de sus signos, se hacen preguntas sobre el yo y sobre la comunicación con los otros seres que los rodean. Los encuentros y desencuentros amorosos están centrados el lado de allá, en la pareja Oliveira- la Maga. Si bien en Oliveira, argentino en París, se focalizan las dudas y las búsquedas que coinciden con la desconfianza de la razón en el mundo occidental, después de tantas catástrofes mundiales a mediados del siglo XX y sus reflexiones metafísicas lo convierten en otro perseguidor, como el Johnny Carter del famoso cuento, es el personaje de la Maga quien provoca los más fanáticos seguidores. En la tensión entre los planteos existenciales de Oliveira y la intuición y la emoción a flor de piel para acceder naturalmente al misterio propios de la Maga, se juegan sus vínculos afectivos que ya están rotos cuando entramos por cualquier lado a la novela. Oliveira reconoce que habitan en mundos diferentes separados por un gran caudal de palabras cuando afirma:

“hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para no levantarse con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada, Y no lo sabe, igualita a la golondrina “(Cortázar, 1991:87).

La Maga, como la poesía, no necesita de un orden categorial sino de una armonía de otro signo. Sin embargo, sus encuentros regidos por el azar y por leyes que no son las convencionales sino las excepciones a las reglas, como pedía Alfred Jarry,<sup>13</sup> asumen ribetes mágicos y su erotismo adquiere semejanza con los ritos sacrificiales propios del mito o necesita del desenfado propio de un lenguaje inventado, el gliglico, para no usar las palabras gastadas del amor. La Maga desaparece después de la muerte de Rocamadour, conmovedora escena en medio de una de las más largas discusiones del Club de la Serpiente; sus miembros tratan de seguir indefinidamente la conversación para dilatar el encendido de la luz que revelará la verdad. Oliveira, siempre *como una hoja seca que se mueve sin rumbo*, abandona a la Maga y también a Pola, una amante enferma, pero aunque se vaya de París seguirá buscándola, ella constituirá entonces una más de sus búsquedas. “*Yo para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito, razón de los matadores de brújulas*”. (Cortázar, 1991:14). La carta que la Maga escribe a Rocamadour y que Oliveira encuentra luego en un cajón dentro de la habitación que habían compartido, es en realidad, una carta para él. En un universo cortazariano en que abunda el formato de la

carta, esta misiva resulta la más tierna y dramática y por sus contradicciones la más fiel a la naturaleza humana, aunque sea la de una madre que divide sus sentimientos entre el deseo por el hombre y el amor por el hijo pequeño.

En los capítulos que se desarrollan en París sobresalen las imágenes de la camaradería de un grupo de amigos que provienen de distintos países y de distintas profesiones e intereses. Ossip, hijo de un bosnio y de una escocesa, el español Perico, un chino, Wong, los americanos Baby y Roland, el pianista francés Etienne, la uruguaya Lucía (la Maga) el argentino Horacio Oliveira... quienes se buscan unos a otros como náufragos unidos por la pasión por escuchar jazz, fumar y hablar de todo. En el Club de la Serpiente se crea un clima especial: “*en esa atmósfera donde la música aflojaba las resistencias y tejía una respiración común, la paz de una sola enorme corazón latiendo para todos, asumiéndolo todo* /” (Cortázar, 1991: 63). Oliveira y la Maga, falsos estudiantes en París y sus amigos del Club, resultan testigos de la bohemia parisina de las décadas del cincuenta y comienzos de los sesenta que en el Barrio latino parecen fusionar rincones de pobreza con deslumbrantes retazos de arte en formas de tarjetas postales o afiches. Tales trofeos les permiten compararse entre ellos con un Mondrian, o hablar de “*helechos con la firma de la araña Klee[...]* los espejos de ceniza, *Vieira de Silva* (Cortázar, 1991: 13) o antes un Figari *con violetas de anochecer, con caras lívidas, con hambre y golpes en los rincones*” (Cortázar, 1991:13), mientras recorren el Boulevard Saint Michel, el Pont des Arts, la rue des Petits Pont y de noche, la Cave de la Huchette y su famoso club de jazz. La fascinación del París de entonces proviene de que, para ellos, deviene en la región del mundo donde se toca ese “fuego central”, un territorio capaz de sostener aventuras, convocatorias, afinidades y riesgos. El narrador confiesa:

Sí, pero quién nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette [...] ¿cómo haremos para lavarnos de su quemadura dulce que prosigue, que se aposenta para durar aliada al tiempo y al recuerdo... a las sustancias pegajosas que nos retienen de este lado y que nos arderá dulcemente hasta calcinarnos? (Cortázar, 1991:314).

Un París propicio a la invención y a la pasión creadora que se afirman así: *Ardemos en nuestra obra*. Si en *Rayuela* resultan escasas las referencias a conflictos políticos o bélicos a diferencia de *Libro de Manuel* (sólo alguna vaga mención a la guerra de Argelia, a la tortura en boca de Wong, a un golpe de estado en Campo de Mayo en Argentina), esta bohemia preanuncia un suceso histórico. Bertold Brecht menciona a los anunciadores de fuegos o de incendios desde Kafka hasta Benjamin por los conflictos mundiales que siguen a sus obras. También este “fuego central” en el que se insiste en *Rayuela* prefigura el Mayo francés desencadenado cinco años después y en el que Cortázar interviene. Recordemos sus poemas “Noticias del mes de mayo” o “Mis deseos son la realidad (Nanterre)”: “*...los estudiantes llenos de pólvora/los estudiantes que alzan con sus manos desnudas/los pavimentos de cemento y estadísticas/ para apedrear a la Gran Costumbre* /” (Cortázar, 2008, 1).

Oliveira debe pasar por diversas experiencias además de su relación con la Maga y los amigos del Club de la Serpiente, entre ellas la participación en el grotesco concierto de la pianista Béthe Trepert ligándose a su decadencia física y artística por un absurdo sentido de la curiosidad que se confunde con una actitud solidaria, que lo lleva al límite del ridículo y exaspera al lector. El episodio final con la clocharde representa su descenso a los

infiernos del asco y de la degradación. Aquí la experiencia vital toca una frontera porque no es posible explorar más debajo de la náusea para encontrar el kibbutz del deseo.

De vuelta en Buenos Aires, del lado de acá, su lugar de infancia y de lengua materna, Oliveira se reencuentra con su amigo Traveler, una suerte de doble a semejanza borrosa de muchos de sus personajes de los cuentos, y con Talita, la esposa de éste y convive con una antigua novia de personalidad intrascendente, Gekrepten. Pero el problema de un Oliveira siempre incierto en su búsqueda, es que encuentra en Talita la imagen de la Maga hasta llegar a confundirlas. Según Cortázar el episodio más importante de esta parte de la novela es el del tablón que se coloca de ventana a ventana y que Talita, para transportar unos clavos y un paquete de yerba, debe deslizarse entre uno y otro sitio, entre uno y otro hombre. Le confiesa a Luis Harss que para él “*es uno de los momentos más hondos del libro en la medida que allí se definen destinos*” (Harss, 1969: 282). Lo que trata de decir es que en ese momento Traveler y Oliveira se descubren mutuamente a fondo, al disputarse a Talita. El detalle del tablón recuerda también, según el autor, la primera imagen del libro: la de la Maga en un puente que se extiende sobre un elemento sagrado, el agua ya que los puentes y los tablonos pueden resultar símbolos del paso de una dimensión a otra. Pero, aunque se trate de una búsqueda trascendental, el uso del humor, incluso el más desafortunado borra todo lo rutinario y quita solemnidad a cualquier suceso que podría volverse sentimental e incluso melodramático. También el juego de la rayuela se diversifica como metáfora en una serie de ejemplos concretos en que los sitios en que los personajes argentinos cumplen sus poco convencionales tareas; en el circo se trata del agujero en la lona, al final del palo; en el manicomio encuentran una rayuela resplandeciente “*cuando pisamos la rayuela, ya cerca de la entrada, Traveler se rió en voz baja y levantando un pie empezó a saltar, de casilla en casilla. En la oscuridad el dibujo de tiza fosforescía levemente*” (Cortázar, 1991; 252/253).

Al final (¿pero hay final?) y luego de recurrir a una defensa de piolines y palanganas para preservar su integridad que Oliveira cree amenazada por los celos de Traveler, nada nos asegura que Oliveira se haya tirado por la ventana o que haya pasado de empleado del manicomio a paciente. En ese ámbito en que se exploran los bordes entre la razón, el sueño y la locura, no resulta ajena a la mirada de Cortázar denunciar a esas instituciones de encierro y a la imprecisión que deja al descubierto cuando etiquetan como alienación las circunstancias de algunos seres humanos que no integran una normalidad decretada por las convenciones sociales y culturales y por eso deben ser apartados.

Los capítulos prescindibles presentan un montaje de residuos de los dos lados, la teoría de Morelli sobre la novela que es la propia novela que se lee, y la hibridez de toda clase de materiales de la cultura “alta” y de la cultura “baja” que Cortázar introduce en esa zona del libro. Es posible trazar, por ejemplo, relaciones entre posturas filosóficas contemporáneas y las consideraciones que se hacen en la novela. En este sentido un interesante trabajo inédito de Fabiana Barbero<sup>14</sup> “La ética de la autenticidad en la *Rayuela* de Cortázar” menciona las coincidencias con la lectura crítica de Nietzsche a la moral occidental y la denuncia cortazariana de las posibilidades que ésta cierra al hombre. Para ello la autora relaciona el aforismo 119 de *Aurora* de Nietzsche en que se presenta una metáfora de la conformación del yo que muestra cómo se anulan algunos planos y resaltan otros para el hombre y el capítulo 84 de *Rayuela* que despliega esa misma metáfora y explicita la intuición de los límites impuestos al hombre y la necesidad de expandirlos. También podrían trazarse relaciones con el pensamiento de Marcuse, uno de los ideólogos del Mayo francés<sup>15</sup> y de muchos intelectuales en varios campos del saber. En el otro

extremo, Cortázar rescata de un lejano concurso de la Unesco en el que había intervenido como jurado, un texto del uruguayo Ceferino Piriz, "La Luz de la Paz del Mundo", donde éste propone toda una metodología para un tipo de organización supranacional que deberían adoptar los distintos países. La ingenuidad de los planteos y la inutilidad de la propuesta así como su plasmación en una prosa de agobiantes repeticiones, son objeto de asombro y sorna de parte de Oliveira y Traveler quienes analizan el texto en los capítulos 129 y 133. Por otro lado, las citas que abren la novela, una del Abad Martini del siglo XVIII sobre moral y otra del humorista argentino César Bruto<sup>16</sup> desortografiador del idioma, ya mencionado en varios momentos de *El examen*,<sup>17</sup> resultan otra muestra de la heterogeneidad de materiales que incluye Cortázar, del mismo modo que recurre al ejercicio nostálgico de recordar nombres y etiquetas del mundo cotidiano de su infancia.

Aunque no cabe duda que la propuesta de *Rayuela* es propia de la vanguardia, resulta difícil clasificar a Cortázar en alguna de sus corrientes específicas, si bien se mueve en un borde cercano al surrealismo o por lo menos de algunos creadores vinculados a sus orígenes como Lautreamont o Rimbaud. (A ellos dedica una parte importante de su "Teoría del túnel" y Lautréamont es homenajeado en el conocido cuento "El otro cielo").<sup>18</sup> En el capítulo 123 recupera a través de un sueño los espacios del pasado y los del presente, del lado de acá y apunta a una indeterminación con la vigilia.

El verdadero sueño se situaba en una zona imprecisa del lado del despertar pero sin que él estuviera verdaderamente despierto para hablar de eso hubiera sido necesario valerse de otras referencias, eliminar esos rótulos *soñar y despertar* que no querían decir nada; situarse más bien en esa zona en donde se proponía la casa de la infancia, la sala y el jardín de un presente nítido con colores como se los ve a los diez años; rojos tan rojos, azules de mamparas de vidrios coloreados, verde de hoja, verde de fragancia, olor y calor, una sola presencia a la altura de la nariz de los ojos y la boca. Pero en el sueño, la sala con las dos ventanas que daban al jardín era a la vez la pieza de la Maga" (Cortázar, 1991:405).

Además su visión del surrealismo resulta suficientemente amplia como para englobar en él toda clase de audacias y de efectos. Los epígrafes que se colocan antes de la primera parte y de la segunda, se relacionan también con protagonistas de la vanguardia: uno es de Jacques Vaché en carta a Breton y el otro de Apollinaire,<sup>19</sup> ambos en francés. Tienen en común la relación entre estar lejos y conservar el amor por la casa, situación que coincide con alguien como Cortázar distante y cerca de la patria.

Un libro infinito no puede desechar nada y además debe rescatar a escritores olvidados entonces como nuestro Juan Filloy, al igual que desde su publicación el autor había rescatado al *Adan Buenosayres* de Leopoldo Marechal<sup>20</sup> cuando muy pocos los aceptaban en el mundo intelectual. Mientras tanto, la desconfianza en el lenguaje de los diccionarios, se concretaría en los juegos en el cementerio, las preguntas balanza, los cambios en la ortografía, los palíndromas, anagramas, onomatopeyas, reescrituras... Aunque en el capítulo 93 Oliveira se confiesa *En guerra con las palabras* el mandala del escritor se dibuja con palabras.

## Rayuela hoy

Un libro insigne puede ser abandonado, retomado, discutido, negado, otra vez abandonado, vuelto a retomar, comprendido, valorizado a través de los años. Si ha desaparecido para el interés del lector actual ese andamiaje de innovaciones formales y estructurales, las transgresiones a una canonicidad narratológica que antes asombraba e inquietaba- porque esas innovaciones y transgresiones forman parte del bagaje de cualquier escritor actual y del campo del arte en general- ahora provoca otras lecturas. Se puede leer, por ejemplo, como los fragmentos del diario de un autoexiliado, de un falso estudiante en París que se prepara para el Mayo francés; en la fluctuación entre rechazo y aceptación de una acción política en el país sustituto; como las memorias de un naufrago escindido entre dos orillas, entre el multiculturalismo, la profusión de espacios y de lenguas; como la presencia errante en medio de zonas reales, oníricas y virtuales, entre no-lugares y pasajes, entre traducciones. Se puede leer como las figuras que encierran los secretos de la escritura y que se tensan entre la búsqueda metafísica y el juego. Ya en *Los Premios*, Persio manifestaba la necesidad de encontrar un ritmo puramente espacial, que asignara figuras al vocabulario, dibujos a las letras y a las palabras. Podemos leer el dibujo de la novela en el movimiento y los desplazamientos que genera la búsqueda, los ritmos que oscilan entre la dispersión del caos y la necesidad de un cierto orden, como la improvisación en el jazz que inventa una isla de absoluto en el desorden. Podemos leerlo en la transgresión de la linealidad, la ruptura de los trazos consecutivos y la inversión de los signos si es necesario, la violación de los principios de letras y espacios, el no-rechazo de la incongruencia... todo para graficar la búsqueda hasta el límite, hasta el recodo más vital y sagrado, el que Oliverio Gironde exploró en sus poemas de *En la Masmédula*<sup>21</sup>, más allá de la médula, donde hay que afirmar la creación. Hasta agotar el juego.

*El jazz no es solamente música y yo no soy solamente Johnny Carter*, leemos en “El perseguidor” (Cortázar, 1994: 261). La narrativa como la poesía no es solamente literatura y él no es solamente Julio Cortázar. Porque como piensa Oliveira tener razón solo no sirve para nada. Y el otro alter ego de Cortázar, Andrés Fava escribe en su *Diario*:<sup>22</sup> “Cuando salían vio pasar a un loco sucio y harapiento. Llevaba una paloma contra el pecho y continuamente la acariciaba. Yo no era un hombre, era una caricia a una paloma” (Cortázar, 1995: 31). Porque finalmente sólo somos lo que sentimos y lo que hacemos por el Otro.

Luego, las convulsiones de Latinoamérica: Cuba, Argentina, Chile, Nicaragua, provocan en su incursión hacia lo Otro una función revolucionaria y en esa pulsión se halla *Libro de Manuel*, un libro ya no para un lector nuevo y cómplice, sino para Manuel, un futuro hombre nuevo según la denominación guevariana. En ese libro tan discutido no puede discutirse el humanismo de Cortázar que muta la concreción simbólica del puente que antes se traducía en pasaje de fuga, tránsito, escisión, alejamiento del territorio invadido por extraños o por diferentes, en un espacio fraternal, “*porque un puente aunque se tenga el deseo de tenderlo y toda obra es un puente hacia y desde algo, no es*

*verdaderamente puente mientras los hombres no lo crucen. Un puente es un hombre cruzando un puente, che” (Cortázar, 1973: 37).*

## Notas

Me refiero al cuento del libro del mismo nombre *El libro de arena* de Jorge Luis Borges. (1973) Buenos Aires, Emecé.

<sup>2</sup>Ver “Cuaderno de Bitácora” de Julio Cortázar en *Rayuela. Edición crítica* a cargo de Julio Ortega y Saúl Yurkievich (1991). México. Fondo de Cultura Económica.

<sup>3</sup> Esta novela fue publicada por Cortázar en 1968 y es una de las que más le costó escribir, según su autor, Aquí la noción de “figura” adquiere su máxima dimensión.

<sup>4</sup> *Libro de Manuel* su última novela, publicada en 1973, responde a las incitaciones ideológicas de la época y sufrió las críticas de varios sectores de la cultura. Trató de aunar las denuncias contra las dictaduras y la represión, con su irrenunciable estética de “revolución” que necesita abarcar todos los aspectos del hombre en la concepción del humor, el erotismo, la apertura del lenguaje...

<sup>5</sup> Es el penúltimo libro de cuentos de Cortázar, publicado en 1980 y “Recortes de prensa” uno más de los varios testimonios sobre la tortura, la desaparición de personas y la violencia sin fin. En *Alguien que anda por ahí* de 1977, su relato “Segunda vez” había mostrado a través de la metáfora del cuarto cerrado del policial de enigma, esa monstruosa metodología de las desapariciones en la Argentina antes que se desencadenara en intensidad. Ese cuento fue censurado por las autoridades de facto y su autor no pudo publicar el libro en su país. A partir de entonces se convierte de un exiliado voluntario en perseguido.

<sup>6</sup> La intención de Macedonio Fernández fue publicar juntas lo que denominaba “las novelas mellizas,” *Adriana Buenosayres*, la última novela “mala”, y *Museo de la Novela de la Eterna*, la primera de las buenas que contenía su teoría novelística. Sin embargo, con sus idas y venidas y el desinterés por publicar, las novelas quedaron sin salir a la luz hasta después de la muerte de este metafísico- escritor quien quería terminar su vida como místico. Por impulso de uno de sus hijos, Adolfo de Obieta, la editorial Corregidor edita en la década del sesenta y setenta toda la obra inédita y entre otros textos las dos novelas mencionadas.

<sup>7</sup> Cuando en 1994 Alfaguara editó la *Obra crítica* de Cortázar en tres tomos, el primero de ellos está constituido por los apuntes de sus clases en la Universidad de Mendoza, cuya fecha original es 1947 con el título de “Teoría del túnel” (edición de Saúl Yurkievich). Allí, en su visión de la novela europea de entonces, en especial la francesa, muestra su disconformidad con el tipo de narrativa tradicional al mismo tiempo que afirma su interés por el surrealismo y el existencialismo.

<sup>8</sup> Se trata de unos de sus relatos más admirados de *Final del juego* publicado en 1956; si bien pueden hacerse variadas lecturas de ese texto- como ocurre en la mayoría de los cuentos cortazarianos- una de ellas puede ser la enajenación producida por la lectura en un receptor pasivo; de ahí luego la propuesta del lector cómplice.

<sup>9</sup> Este es otro de los relatos más complejos de Cortázar, (forma parte de *Las armas secretas*, su tercer libro de cuentos de 1958) y que admite toda clase de interpretaciones; pero resaltan los interrogantes del creador, escritor o fotógrafo en este caso, sobre cómo narrar, desde dónde, con qué técnicas y perspectivas. La preocupación por una renovación constante de técnicas narrativas se manifiesta en toda la producción de Cortázar desde los primeros hasta los últimos libros, ya sean cuentos o novelas.

<sup>10</sup> Pertenecen respectivamente a *Final de juego* y a *Las armas secretas*, libros ya mencionados.

<sup>11</sup> La primera novela publicada por Cortázar, *Los Premios* (1959), dentro de la variedad de personajes que pone en movimiento destaca, por su comprensión del otro necesitado o en peligro, a quienes se juegan por solidaridad aunque provengan de clases sociales y culturales distintas. Gabriel Medrano, muere por esa apertura humana al enfrentarse al poder.

<sup>12</sup> Dentro de las categorías de lectores propuestos por Macedonio Fernández se encuentra el lector salteado, el que practica el entreleer y es el que mayor provecho sacará de la lectura según el autor. Sus teorías estéticas están expuestas en “Para una teoría del arte”, “Para una teoría de la novela” y “Para una teoría de la humorística”, reunidas en *Teorías* tomo III de las Obras Completas editadas por Corregidor en 1974.

<sup>13</sup> Se trata de la patafísica o ciencia de las soluciones imaginarias creada por el francés Alfred Jarry, antecesor del teatro del absurdo y del dadaísmo. Según la patafísica lo que interesa no son las leyes sino sus excepciones.

<sup>14</sup> El trabajo de Fabiana Barbero corresponde al ensayo final del Curso de Posgrado “Cortázar novelista, antes y después de *Rayuela*” que dicté en el primer semestre de 2013 en la Universidad Nacional de Córdoba.

<sup>15</sup> Me refiero sobre todo a *Eros y civilización* (1955), y a *El hombre unidimensional* (1964). Las consignas del Mayo francés eran predominantemente marcusianas.

<sup>16</sup> César Bruto es un seudónimo del periodista Carlos Warnes (1905-1984), humorista, director y participante en varias revistas y periódicos, entre ellas en “Cascabel” en que se inicia como César Bruto, personaje que escribe con los más audaces cambios en la ortografía y la sintaxis. Además del epígrafe de la primera parte de *Rayuela* “Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy” (que no se encuentra en el manuscrito original) ya lo menciona Cortázar en *El examen* y en “De la seriedad en los velorios” de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) en que lo iguala en el humorismo con Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, el primer Borges y otros.

<sup>17</sup> A ésta, una de sus primeras novelas escritas para ser publicadas no pudo hacerla conocer al público por razones políticas. Se editó en 1996, doce años después de la muerte de su autor pero está fechada el 21 de setiembre de 1950.

<sup>18</sup> “El otro cielo” es uno de los más admirados cuentos de Cortázar que se encuentra en *Todos los fuegos, el fuego* publicado en 1966.

<sup>19</sup> El texto de Apollinaire correspondiente al epígrafe es *Les mamelles de Tirésias*.

<sup>20</sup> La novela de Marechal, publicada en 1948, concentró el silencio o las críticas negativas de sus pares. Uno de los pocos comentarios serios y elogiosos fue el de Cortázar al año siguiente: “Un Adán en Buenos Aires” en la revista “Realidad” marzo/ abril de 1949.

<sup>21</sup> El último libro de poemas de Oliverio Girondo *En la Masmédula* no fue entendido en general por sus contemporáneos ya que su búsqueda expresiva parecía adelantarse a su época (1956).

<sup>22</sup> *Diario de Andrés Fava* está fechada como *El Examen* en 1950, pero se publicó en 1995. Posee coincidencias con la novela no sólo en cuanto al personaje central sino en algunos episodios. En un principio formaba parte de la novela.

## Bibliografía

Borges, Jorge Luis: (1957) *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé.

Borges, Jorge Luis (1973) *El libro de arena*. Buenos Aires, Emecé.

Cortázar, Julio: *Rayuela (Edición crítica)* a cargo de Julio Ortega y Saúl Yurkievich (1994) Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos.

Cortázar, Julio: (1994) *Obra crítica I*. Buenos Aires, Alfaguara. Colección Unesco.

Cortázar, Julio: (1994) *Obra crítica II* Buenos Aires, Alfaguara. Colección Unesco.

Cortázar, Julio (1993) *Obra crítica III* Buenos Aires, Alfaguara. Colección Unesco.

Cortázar, Julio (1994) *Cuentos completos I*. Buenos Aires, Alfaguara.

Cortázar, Julio (1994) *Cuentos completos II*. Buenos Aires, Alfaguara

Cortázar, Julio (1996) *El examen*. Buenos Aires, Alfaguara

Cortázar, Julio (1960) *Los Premios*. Buenos Aires, Sudamericana.

Cortázar, Julio (1987) *62, Modelo para armar*, Buenos Aires, Sudamericana/Planeta.

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

Cortázar, Julio (1995) *Diario de Andrés Fava*. Alfaguara, Biblioteca Cortázar.

Cortázar, Julio (2000) *La vuelta al día en ochenta mundos* Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Fernández, Macedonio. (1967) *Museo de la Novela de la Eterna*. Buenos Aires, Corregidor.

Fernández, Macedonio (1974) *Teorías*. Buenos Aires, Corregidor.

Hars, Luis: (1969) *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana.