

UNA CLASE SOBRE JULIO CORTÁZAR

Martín Prieto¹

Resumen

El artículo desarrolla una "clase" sobre el escritor argentino, explicitando su relación con otros escritores (Borges, Macedonio Fernández), las vanguardias y el fantástico. Se interpelan los lugares comunes de la crítica literaria argentina sobre Cortázar en estos aspectos.

Abstract

This paper develops a "class" on the Argentine writer, explaining its relationship with other writers (Borges, Macedonio Fernández), the avant-garde and the fantastic. The commonplaces of literary criticism on Argentina Cortázar interpellate in these aspects.

Palabras claves

Historia literaria, literatura argentina, Cortázar, Vanguardias, fantástico.

Keywords:

Literary history, literature Argentina, Cortázar, Vanguardians, fantastic.

Me cuenta una vez Beatriz Sarlo (que es, por supuesto, muy crítica), que cuando daba clases de literatura argentina en la UBA, preparó una sobre Cortázar que se asentaba en dos certezas: que como cuentista Cortázar es menos que Borges y como novelista, una especie de "normalización" de Macedonio Fernández –ya vamos a volver sobre estas dos ideas- y, siguiendo Sarlo de algún modo a Nicolás Rosa, sostiene que Cortázar es, sobre todo, autor de una obra de iniciación: pero no de una obra que relata la iniciación de un personaje, sino de iniciación de los lectores, por lo tanto preferentemente jóvenes, en los misterios de la vida y del mundo. Así lo escribe Rosa en el prólogo a una edición de *El perseguidor y otros cuentos*, de 1981: la influencia de Cortázar "pareciera recaer más sobre la sensibilidad que sobre producciones específicamente literarias: es una escritura que solicita y logra una adhesión a la propuesta –por definición inalcanzable- de descubrir los misterios de la vida y del mundo (una literatura de iniciación) más que a su realización escrituraria concreta." ²

A la clase siguiente, los alumnos le regalan a Beatriz Sarlo un enorme afiche con la cara de Cortázar, firmado por todos ellos.

Esta "anécdota" que podría terminar acá, como una "broma", tiene sin embargo

algunos componentes que me interesaría que desarrolláramos hoy.

El primero, el más evidente, es el “enfrentamiento” entre la universidad y la crítica literaria, que parecen mayormente haber abandonado a Cortázar por otros objetos de estudio hoy más prestigiosos –Walsh, Puig, Saer, Aira- y los jóvenes lectores que, envejecidos los “motivos” de las ficciones cortazarianas (pensemos en *Rayuela*: el jazz, el boxeo, el existencialismo) mantienen sin embargo vigente la obra a partir de un pacto identificador sobre todo con las peripecias de encuentros y desencuentros amorosos de sus personajes y cierta aura “artística”, bohemia, que los rodea, tanto a los personajes de *Rayuela* como a los de *El libro de Manuel*: eternamente jóvenes, improductivos, fuera del mercado laboral, pero también fuera de cualquier presión y coerción de la institución educativa, esos personajes de Cortázar ya estudiaron –porque saben cosas, discuten sobre esos saberes- pero aun no trabajan o, como en las telenovelas, tienen unos trabajos un poco imprecisos que les permiten ocuparse tiempo completo de actuar la diégesis de los relatos.

Los otros que me gustaría que tratáramos son:

- a- la relación de Cortázar cuentista con Borges;
- b- la relación de Cortázar novelista con la vanguardia y sobre todo con Macedonio Fernández y Leopoldo Marechal;
- c- la herencia de Cortázar en la literatura argentina.

Pero antes, hay también una pre-historia de Cortázar que como yo creo que tiene incidencia en la historia, es decir, como yo creo que hay algo del Cortázar cuando aun no era Cortázar que tiene incidencia en el Cortázar más reconocido por todos nosotros, vale la pena irnos por un momento para atrás, hacia fines de los años 30, cuando bajo el seudónimo de Julio Denis, Cortázar publica *Presencia*, un libro de poemas, de 1938 y once años más tarde, en 1949, una obra de teatro, *Los Reyes*: ambas obras certifican que Cortázar, fue, en sus comienzos, uno de esos “jóvenes serios” y contravanguardistas que en los años 40 propiciaron una poesía cuyos temas -la infancia y el amor perdidos, la tierra natal- y el uso machacante de la primera persona los acercaban a la poesía romántica, aunque se tratara de un romanticismo contenido, apaciguado por la presencia de una cultura libresca y antirrealista, de raigambre seudoclásica, notas que pueden seguirse en la reescritura del mito de Teseo y Ariadna que Cortázar ensaya en *Los Reyes*, como en casi todos sus poemas de la época. Uno, por ejemplo, “Brumas”, publicado en el número 2 de la revista *Addenda*, en julio de 1934, firmado como J. Florencio Cortázar:³

Buscar lo remoto con férvidas ansias
Y en limbos extraños hundir obstinado el deseo.
Que el ritmo, lo Impar de Verlaine nos conduzca
Y acordes oscuros de queda armonía
Marquen nuestros pasos sobre el gris sendero.
Debussy... maestro... quiero sinfonías
Que esbocen con notas pinturas de nieve y acero:
Baudelaire... te pido me des una pluma
Que en noche de insomnio
Hayas estrujado contra tu cerebro.
Manet por los bordes de tus concepciones
Vagaré anhelante de encontrar lo Bello

Que me niegan todos
Los que no han tenido como tú el llamado
Del aire, del ritmo, del amor, y el cielo.
A aquellos que ansiosos de altura
Con honda ternura se aferran al Arte dilecto.
Quiero incorporarme: desdeñar los claros,
Firmes horizontes del actual camino
Que hallaron mil veces los genios. Prefiero
Con gesto absoluto y un rictus de firme osadía
En limbos extraños hundir obstinado el deseo.
Buscar lo remoto con férvidas ansias...
Yo sé que es difícil, vago e hipotético.
Pero no abandono ni a Verlaine ni a Byron,
Porque... ¿quién lo sabe?
Acaso de pronto, nítido y brillante
Del fondo impreciso de mis horizontes
Brote el gran misterio...! (2000)

Pero también, de esos años remotos, de esa prehistoria de la bibliografía de Cortázar es el poema “Objetos perdidos”⁴, firmado en Mendoza en 1944:

Por veredas de sueño y habitaciones sordas
tus rendidos veranos me acechan con sus cantos.
Una cifra vigilante y sigilosa
va por los arrabales llamándome y llamándome,
pero qué falta, dime, en la tarjeta diminuta
donde están tu nombre y tu calle y tu desvelo
si la cifra se mezcla con las letras del sueño,
si solamente estás donde ya no te busco. (1978)

Puede verse que el programa romántico y antirrealista empieza a ser minado por la presencia del contorno y donde aún bajo la imponente y libresca lápida del entresueño, de la irrealidad, irrumpe la presencia tímida aun de lo real: los arrabales, el verano, una mujer. El realismo será, precisamente, el primer problema que enfrente la obra madura de Cortázar, y de su solución emergerán, lo más destacado de su obra: sus cuentos fantásticos de los años 50 y 60 y *Rayuela*. _

Vayamos a los cuentos, y entonces a la primera parte de nuestra exposición, la relación del Cortázar cuentista con Borges. Durante los años 60 y 70, Borges y Cortázar fueron casi protagonistas excluyentes de la literatura argentina que sucedía “fuera” de la literatura o, si ustedes prefieren, en sus paratextos más reconocidos: suplementos culturales, revistas, congresos, programas universitarios, tesis. Y no solo fueron figuras excluyentes sino que actuaron como antagonistas tanto literarios como políticos o, sobre todo políticos, y de ese antagonismo político se desprendía, con menos convicción, uno literario. El político era notorio: mientras Cortázar celebraba la revolución sandinista, Borges le daba la mano a Pinochet. Y esas actuaciones o gesticulaciones externas (digamos así: de política exterior) estaban directamente relacionadas con sus también divergentes posiciones en la

escena política argentina: no solo en relación con la dictadura de 1976 –que Borges celebró y Cortázar deploró- sino, unos años antes, con la vuelta al gobierno del peronismo, en 1973. Basta ver, al respecto las posdatas de Borges de 1974 a sus prólogos a los libros de José Hernández y de Sarmiento, en los que impera el lamento porque en la Argentina se hubiese canonizado como libro nacional al *Martín Fierro* y no al *Facundo*, o se hubiese optado por la barbarie y no por la civilización. Ahora, escribe Borges, -y ahora es 1974- padecemos las consecuencias. Cortázar, en cambio, ese mismo 1974, escribe, sobre *Rayuela*: “Diez años después, mientras yo me distancio poco a poco de *Rayuela*, infinidad de muchachos aparentemente llamados a estar lejos de ella se acercan a la tiza de sus casillas y lanzan el tejo en dirección al cielo. A ese cielo, y eso es lo que nos une, ellos y yo le llamamos revolución”. Estos posicionamientos divergentes –que en Borges suponen una continuidad y en Cortázar un cambio, una modificación- inciden en sus mismos vínculos personales, como si ambos sobreactuaran para sus propios públicos políticos. A Borges le dicen, a finales de los 70, que es notorio que ha influido en la obra de Cortázar y Borges dice: “Bueno, no seamos tan pesimistas” Y para esos mismos años, 1977, Cortázar dedica su cuento “Reunión con un círculo rojo”, de *Alguien que anda por ahí* “a Borges”, para aclarar inmediatamente que se trata de Jacobo Borges, el pintor venezolano.

Sin embargo, es un hecho que a fines de los años 40 es Borges quien publica en una revista bajo su dirección el cuento “Casa Tomada”, después incluido en *Bestiario*, de 1951, y es un hecho también que buena parte de los cuentos de *Bestiario* (1951), *Final de juego* (1956), *Las armas secretas* (1959) y *Todos los fuegos el fuego* (1966) fueron escritos al calor, al fuego de las intervenciones ensayísticas y ficcionales de Borges de los años 40 y 50, sobre todo en lo que hace a dos de sus características principales: su intensidad – a los mejores cuentos de Cortázar, como a los de Borges- hay que leerlos palabra por palabra, pues la mínima distracción puede provocar una pérdida del sentido del relato. Y su vínculo con el género fantástico. Pero el fantástico, si bien practicado con magisterio por Borges fue, en él, más un modelo para el desarrollo de la idea de la “imaginación razonada” que un género de práctica profusa. Cortázar, en cambio, podría definirse más latamente como un autor de cuentos fantásticos; de hecho, en su obra se encuentran algunos de los cuentos fantásticos mejores y más celebrados de la literatura argentina, desde “Casa tomada” a “Las babas del diablo”, de “Las babas del diablo” a “La isla al mediodía”, de “La isla al mediodía” a “Ómnibus”, de “Ómnibus” a “Continuidad de los parques”.

Recordemos, brevemente, las distinciones elaboradas por Tzvetan Todorov, que todos ustedes podrían recitar de memoria, en su estudio *Introduction à la littérature fantastique*, de 1970. Todorov diferencia tres categorías dentro de la ficción no-realista: lo maravilloso, lo insólito y lo fantástico. Cada uno de estas categorías tiene su fundamento en el modo en el que en el relato se explican o no sus elementos sobrenaturales.

Si el fenómeno sobrenatural se explica racionalmente al final del relato, como en “Los crímenes de la calle Morgue”, de Edgar Allan Poe, estamos en el género de “lo insólito”. Lo que a primera vista parecía escapar a las leyes físicas del mundo tal y como lo conocemos no es más que un engaño de los sentidos que se resolverá según estas mismas leyes. Este es el caso de muchos de los “fantásticos” de Quiroga, que es el mayor discípulo de Poe en la literatura argentina, y del promedio de los relatos policiales de enigma.

Por otro lado, si el fenómeno sobrenatural permanece sin explicación cuando se acaba el relato, entonces nos encontramos ante “lo maravilloso”. Ese es el caso de los cuentos de hadas, de las fábulas, de las leyendas, donde los detalles sobrenaturales –que los

hombres vuelen, o tengan seis cabezas. En ese sentido, el maravilloso no crea problemas. Nadie que esté viendo o leyendo *El señor de los anillos*, cuando aparece un elfo se pregunta “pero cómo puede ser” ni se queda esperando que al final de la película o del libro un narrador omnisciente le informe sobre la razón científica de su existencia.

Y para Todorov, el fantástico se encuentra entre lo insólito y lo maravilloso, y sólo se mantiene el efecto fantástico mientras el lector duda entre una explicación racional y una explicación irracional. Asimismo, y esto es muy interesante, rechaza la idea de que un texto “pueda permanecer” fantástico una vez acabada la narración: es insólito si tiene explicación y maravilloso si no la tiene. De este modo, lo fantástico no ocupa más que “el tiempo de una incertidumbre”, hasta que el lector opte por una solución u otra. Es cierto que esta teoría del joven Todorov –tenía 31 años cuando la formuló- ha recibido ya suficientes rectificaciones y ajustes y refutaciones, y no vamos a abundar ahora en esa bibliografía, pero no ha sido tocada, creo yo, en lo esencial, que es ese territorio de incertidumbre en el que se instala lo fantástico, y en el que Cortázar es magistral. Y creo yo que parte del magisterio que ejerce Cortázar en el género consiste en que muy tempranamente (ya en “Casa tomada”) Cortázar opta por un fantástico cuya “incertidumbre” radica en que se instala, o se envuelve, en las convenciones de superficie del realismo.

Así relata Cortázar, en una entrevista con Evelyn Picon Garfield⁵, la génesis del cuento “Ómnibus”:

Yo tomaba todos los días ese ómnibus para ir a mi trabajo y todo lo que se describe de la geografía de Buenos Aires, el número del ómnibus, los carteles que hay en el interior y las distintas etapas del viaje, se ajustan exactamente a la realidad. Estaba muy habituado a tomar ese ómnibus y en un momento dado, ya no me acuerdo si en el ómnibus o en mi casa o en un café, de golpe sentí eso que yo llamo la situación, porque no tengo otra palabra, era una especie de bloque, en la que a alguien le sucedía una cosa extraña y penosa en ese autobús. Y eso se organizó inmediatamente con la idea de la muchacha que sube y los otros tienen flores y ella no tiene flores. Porque efectivamente ese autobús pasa por un cementerio privado, y yo estaba habituado a ver a mucha gente que llevaba flores para sus muertos. O sea que todo eso es muy realista y lo fantástico se instala dentro de eso (1978: 65).

“Ómnibus”, segundo párrafo: “A las dos, cuando la ola de los empleados termina de romper en los umbrales de tanta casa, Villa del Parque se pone desierta y luminosa (...) En la esquina de avenida San Martín y Nogoyá, mientras esperaba el ómnibus 168...” Ahí se ve que el relato responde a ciertas convenciones de mínima del realismo: lenguaje informativo, sobrio, sin demasiado brillo verbal ni elementos decorativos, como si el narrador se propusiera, limpiamente, nombrar las cosas y los hechos a través de un lenguaje referencial y denotativo. Hasta que pasa algo raro: todos los pasajeros del 168 –cuyo recorrido es seguido minuciosamente a lo largo del relato, y este es un detalle de verosímil realista- llevan flores –inclusive en un momento son flores, son nombrados por las flores que llevan (como, recordarán, en “La autopista del Sur” los personajes son nombrados como los autos que manejan) menos Clara y otro pasajero que sube después. Todos los pasajeros con flores –y el chofer y el guarda- miran con insistencia a los que no tienen

flores. Cuando el ómnibus llega a Chacarita, al cementerio, todos los que tienen flores se bajan y el chofer y el guarda insisten en que se bajen ellos también, que sin embargo insisten en que van hasta Retiro. Cuando finalmente llegan a destino, casi se escapan del ómnibus y una vez en la plaza él compra unas flores, y ahora los dos, como los demás pasajeros del 168, tienen flores. El fantástico se instala en esa “incertidumbre” que nos lleva a preguntarnos si es que los que llevan flores están muertos, y por eso se bajan en el cementerio, o si la inquietud y curiosidad que generan quienes no llevan flores en quienes sí las llevan reside en que éstos están muertos y aquellos no: pero algo de la otredad, de la diferencia entre unos y otros, los que tienen y los que no tienen flores, y la incertidumbre por saber dónde se juega la realidad y dónde la maravilla le da al relato carta de ciudadanía en el territorio de lo fantástico.

Algo parecido sucede con “La isla al mediodía” cuyo origen Cortázar sitúa no en una experiencia mental, sino en una experiencia vivida:

Yo volaba de Teherán a París, en un avión de Air France y a mediodía pasábamos por una isla del Mar Egeo. Yo estaba del lado de la ventanilla y vi en ese mar profundamente azul una maravillosa pequeña isla que era como una tortuga de oro que flotaba allí. Tuve una sensación de maravilla y de irrealidad, es decir, yo estaba pasando por encima de un lugar cuyo nombre ignoraba y que era inútil preguntarle al steward porque él no hubiera sabido tampoco. Era un lugar anónimo y sin embargo yo estaba encima y tenía una especie de deseo de estar allí. Y luego dejé de ver la isla y entonces de golpe me convertí en el steward que veía la isla todos los días.

En el cuento, recordarán, Marini, que es el steward del viaje de Cortázar, se obsesiona con una isla, Xiros, en el mar Egeo, a la que mira desde el cielo cada vez que le toca el trayecto Roma- Teherán. Otra vez, en primer lugar, la impronta realista del relato: las costumbres del steward, las características del viaje, su vida fuera del trabajo. Pero tanto se obsesiona Marini que acaba renunciando a su trabajo y yéndose a vivir a la isla. Después de un par de días de convivencia idílica con la gente del lugar, Marini se encuentra mirando el reloj, pensando que ya es hora de que pase el avión por arriba de sus cabezas, ahora sin él, pero después le da bronca estar pensando en eso, se arranca el reloj y, esto es importante para la “poética” de Cortázar novelista, entiende que no sería fácil matar al hombre viejo, pero sintió que la empresa era posible. Después escucha el ronroneo del avión, y ahí ingresamos en la incertidumbre del fantástico. Marini, que no quiere ver el avión, entrecierra los ojos, e imagina su horrible vida anterior, luego abre los ojos y ve que el avión está cayendo. Marini se tira al agua, ve a un hombre que trata de nadar, va, lo busca, lo trae hasta la orilla, le hace respiración boca a boca, pero el tipo ya está muerto: yace sobre la orilla. Cuando los lugareños, alertados de la caída del avión, llegan a la orilla, sólo ven el cadáver de un hombre, lo único nuevo entre ellos y el mar. Opciones: que Marini nunca haya ido a la isla, que todo haya sido un sueño suyo, que el avión en efecto se cae y Marini nada hasta la isla y llega muerto. O que Marini esté en la isla, y el “sueño” o la fantasía, sea que el avión se cae y que quien muere no es él, que está en la isla, sino el hombre viejo, ese que era él antes de liberarse e ir a la isla: lo nuevo es el hombre viejo, muerto. La incertidumbre no se despeja nunca, y de alguna manera esa es la novedad, o el desvío que le imponen los mejores cuentos fantásticos de Cortázar a la teoría del fantástico

de Todorov: que ese “tiempo de la incertidumbre” dura para siempre; no hay solución hacia el maravilloso o hacia el insólito al final del relato: la incertidumbre permanece.

Y yo creo que la incertidumbre permanece precisamente por el modo en el que lo extraño, lo raro, lo irracional, emerge en un mundo cotidiano, común, realista. Y –ahora ingresamos en el tercer punto de esta exposición, la relación del Cortázar novelista con Marechal y Macedonio Fernández- tiene que ver con el vuelco hacia la circundante que supone en Cortázar la lectura de *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, según se desprende de su celebratoria noticia bibliográfica publicada en la revista *Realidad* en 1949⁶, donde Cortázar, además de destacar “el acontecimiento extraordinario” que suponía la publicación de la primera novela del autor de Marechal, escribía:

Muy pocas veces entre nosotros se había sido tan valerosamente leal a lo circundante, a las cosas que están ahí mientras escribo estas palabras, a los hechos que mi propia vida me da y me corrobora diariamente, a las voces y las ideas y los sentires que chocan conmigo y son yo en la calle, en los círculos, en el tranvía y en la cama. (Cortázar, 1949)

La crítica uruguaya Mercedes Rein⁷ destaca que lo que Marechal le ofrece a Cortázar no es una “exigencia realista” en un sentido absoluto, ausente por otra parte tanto en uno como en otro, sino la posibilidad de desmonetizar el valor de objeto precioso que tenía la palabra –para Marechal antes de escribir *Adán Buenosayres*, para Cortázar antes de leerlo, o sea para todo el Cortázar neorromántico de los años 40- que era para ambos, sobre todo, palabra poética, para convertirla en palabra narrativa: adelgazada, transparente, “sigilosa portadora de un sentido”, y enturbiada después, como sigue Rein, en Cortázar, por la irrupción del terror, la violencia, la inquietud angustiosa o lo fantástico, dando como resultado eso que Abelardo Castillo⁸ llamó “lo fantástico cotidiano”, invención de la cual fueron beneficiarios muchos de los narradores fantásticos de los años 70 como, por ejemplo, Angélica Gorodischer, y el mismo Castillo: “Sus fantasmas [de Cortázar] son realistas. Viajan en tranvía, en subterráneo, caminan de mañana por la calle. Sobre todo eso: operan a la luz del sol.”

Rayuela, por su parte, también será beneficiaria de ese mismo vuelco, pero ahora menos en lo que hace a los mecanismos de representación como en lo concerniente al habla de los personajes, donde para calibrar mejor el contraste dentro de la misma obra de Cortázar, bastará cotejar el habla artificiosamente poética de los personajes de *Los Reyes*, con el de los de *Rayuela*, que tratan de participar de ese idioma “turbio y caliente, torpe y sutil pero de creciente propiedad para nuestra expresión literaria”, que Cortázar había entrevisto en Marechal.

Es cierto que hoy la lengua de *Rayuela* parece cristalizada y excesivamente literaria, pero también lo es que pocos años después de la publicación de la novela, la cubana Ana María Simo⁹ encontraba que el “lenguaje popular porteño” aparecía en algunos personajes de *Rayuela* “captado casi con la fidelidad de una grabación”.

Y el otro gran antecedente de peso que de algún modo ampara la novela, y la vincula con la tradición de la vanguardia que también desestabiliza ese “inicio” neorromántico y antivanguardista, es Macedonio Fernández, de quien Cortázar toma la idea de la “anti-novela”, y en quien está inspirado el personaje de Morelli, esa suerte de alter ego de Cortázar, notoriamente inspirado en la figura de Macedonio y cuyas intervenciones teóricas y críticas van pautando la lectura de la novela. *Rayuela*. Capítulo 79: “Situación del

lector. En general, todo novelista espera que su lector lo comprenda, participando de su propia experiencia, o que recoja un determinado mensaje y lo encarne. El novelista romántico quiere ser comprendido por sí mismo o a través de sus héroes; el novelista clásico quiere enseñar, dejar una huella en el camino de la historia. Posibilidad tercera, la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor.”

Esto no quiere decir que haya algo del estilo de Macedonio Fernández en Cortázar, porque las morellianas son un concentrado de estilo cortazariano y difieren en todo del de Fernández. Recordemos los 56 prólogos a *Museo de la novela de la eterna*, donde su autor “dilata la entrada en materia narrativa, cambia el peso de la obra hacia la especulación teórica, y crea la primera novela lúcidamente vuelta sobre su propio discurso narrativo, la primera anti-novela de la literatura latinoamericana” cuya acción, que prácticamente no interesa, sucede desvaídamente en los últimos capítulos. Cortázar, al revés, pone la acción y los personajes en primer plano, y la reflexión teórica en un definido segundo plano, de modo tal que lo anti-novelesco (la agobiante escritura de la escritura de la novela de Fernández) no atente de ningún modo contra lo propiamente novelesco o narrativo.

Pero, insisto, más allá de las notorias diferencias con los modelos –Marechal, Macedonio- Cortázar les rinde tributo a ambos y genera una obra –pienso más ahora en *Rayuela* que en sus cuentos- demasiado vinculada a la tradición y tal vez por ese mismo “peso” de la tradición, demasiado poco libre para generar a su vez una tradición. La crítica, muy rápidamente entrevió en la obra de Cortázar, menos el “comienzo” de una nueva era en la novela argentina, un “hermoso final”, como lo describió Enrique Pezzoni: el final de las vanguardias. Tal vez por eso, a 50 años de publicada *Rayuela*, sigue siendo complejo encontrar los ecos de su obra en la obra de otros escritores-novelistas argentinos, más allá de una cantidad de epígonos epidérmicos de los años 60 y 70 que escribieron, como el mismo Cortázar lo anotó un poco apesadumbradamente, un montón de “rayuelitas”. Bajo ese rayo cayó (y me gustaría tomarlo como ejemplo) parte de la obra de Néstor Sánchez, sobre todo *Nosotros dos* y *Siberia Blues*. La historia de la literatura es ingrata a veces con los escritores, pero nunca con sus obras y posiblemente *La condición efímera*, de 1988, que contiene “El diario de Manhattan”, haya en su momento pasado completamente desapercibida, entre otras cosas porque Sánchez ya había quedado instalado bajo el influjo cortazariano y a fines de los años 80 –años en los que se consolidaba la figura de Saer y empezaba a tomar forma pública la de Aira- nadie parecía dispuesto a prestarle demasiada atención a una obra que llevara como carga la marca de Cortázar. 25 años después podemos decir que esa marca era falsa y que ese diario, compuesto con la autoimpuesta dificultad de ser escrito con la mano izquierda, siendo diestro su autor, parece estar más en sintonía con algunos experimentos autobiográficos contemporáneos –como los de Mario Levrero- que con cualquier obra de Cortázar, pero el “retraso” de la crítica y de los lectores en leerlo marcan, también, la potencia proyectiva que generó la obra de Cortázar en la historia de la literatura argentina.

En efecto, y más allá de algunos de los casos señalados por Rita Guntzmann¹⁰ –Néstor Sánchez, Amalia Jamilis, Humberto Constantini, Juan Carlos Martini Real, la segunda parte de la obra de Daniel Moyano, Rubén Tizziani, Abelardo Castillo -, y algunos otros, como Eduardo Gudiño Kieffer, o *El país de la dama eléctrica* (1984), una hermosa y simple novela de Marcelo Cohen que parece cerrar la recortada saga de *Rayuela*, el vínculo

que la obra de Cortázar mantiene con la literatura argentina es, sobre todo, con la tradición y no con su proyección futura. Si es cierta la prescripción del filósofo italiano Giorgio Agamben según la cual “la vanguardia, cuando es consciente, nunca está dirigida hacia el futuro, sino que es un esfuerzo extremo por recuperar una relación con el pasado”, la obra de Cortázar cumple con ese requisito de base al establecer una vinculación con la tradición de la vanguardia en la narrativa argentina -Arlt, Fernández, Borges, Marechal- pero esa aprehensión consume todo su esfuerzo y la vuelve inane para convertirse, a su vez, en modelo de la narrativa futura, según podrá comprobarse en los próximos años leyendo a Manuel Puig, Juan José Saer, Osvaldo Lamborghini y César Aira.

NOTAS - BIBLIOGRAFÍA

Martín Prieto es Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Rosario, donde es profesor Titular ordinario en la cátedra de Literatura Argentina II. Es director del Centro Cultural Parque de España (CCPE/AECID). Ha publicado, entre otros *Breve Historia de la literatura argentina*. Poeta.

² Rosa, Nicolás (1981) “Prólogo” a Cortázar, Julio, *El perseguidor y otros cuentos*, Buenos Aires, Ceal.

³ Trenti Rocamora, José Luis (2000) *Cuando firmó J.Florencio Cortázar antes que Julio Denis. Su desconocida iniciación literaria*, Buenos Aires, Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos.

⁴ Transcripción facsimilar del manuscrito en Picon Garfield, Evelyn, *Cortázar por Cortázar*, México D.F., Universidad Veracruzana, 1978

⁵ Picon Garfield, Evelyn (1978) *Cortázar por Cortázar*, México D.F., Universidad Veracruzana.

⁶ Cortázar, Julio (1949) “Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres”, en *Realidad* n°14, Buenos Aires, marzo-abril de 1949.

⁷ Rein, Mercedes (1969) *Julio Cortázar: el escritor y sus máscaras*, Montevideo, Diaco

⁸ Castillo, Abelardo (1994) “Las armas secretas del cuento”, en *Clarín*, Buenos Aires, 10 de febrero de 1994

⁹ AAVV (1968) *Cinco miradas sobre Cortázar*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo,

¹⁰ Guntzmann, Rita (1990) “La influencia de Rayuela en la prosa argentina actual”, en *Escritura* n° 29, Caracas, enero-junio de 1990.