

Cortázar reescritor

Mario Goloboff *

Resumen

“¿Qué entiendo por reescritura en el caso de Cortázar? O, mejor dicho ¿en que sentido o sentidos de la reescritura voy a reflexionar sobre ella? En primer lugar, en el ya adoptado del término: el trabajo de la escritura sobre un texto anterior, propio o ajeno. Pero también, y en segundo lugar, en el del trabajo de la escritura sobre ideas literarias más o menos semejantes, de otros y, aun, de él mismo. En tercer lugar, en el de otro tipo de trabajo sobre el lenguaje (trabajo que es un modo de reescribirlo): las citas, las repeticiones, los anagramas, los palíndromos, la imitación de lenguajes (Benito Pérez Galdós, en *Rayuela*), el remedo de lenguajes (César Bruto), la invención de lenguajes (el glíglico). Y en cuarto lugar, en el que proviene de la traducción, del trabajo como traductor. Pero no sólo el bien conocido de Cortázar trasladando textos de otra lengua a la nuestra sino para ver, igualmente, cómo actúa el traductor (o de traductor) en sus propios textos, traduciendo a veces de una lengua a otra y, en oportunidades, de un lenguaje a otro, de una experiencia estética (la música, la pintura, la fotografía, la escultura) a otra”.

Palabras clave

escritura – reescritura – lectura – texto – lenguaje

Abstract

What do I understand for *rewriting* in the case of Cortázar? Or, in other words, in what sense or senses of rewriting am I going to reflect on it? First of all, in the accepted sense of the term: the work of writing upon a previous text, either one's own or someone else's. But also, in the second place, in the sense of the work of writing upon literary ideas more or less similar, by others, and even by oneself. In the third place, rewriting as another kind

of work on language (a work that is a way of rewriting it): the quotations, repetitions, anagrams, palindromes, the imitation of languages (Benito Pérez Galdós, in *Hospicotech*), the making up of languages (César Bruto), the creation of languages (gliglico). In the fourth place, finally, in the sense that comes from translation, from the translator's work. Not only from the well-known work of Cortázar translating texts from other languages into our own, but also from seeing, too, the way he acts in his own texts as a translator, translating sometimes from one tongue into another, other times from a language into another: from an aesthetic experience (music, painting, photography, sculpture) into another.

Keywords

Writing – rewriting – reading – text – language

No va en desmedro, quiero creer, de un gran escritor como Julio Cortázar el adjetivo que agregó a su nombre; antes bien, supongo que lo relativamente novedoso del descubrimiento (si lo es), coloca más su escritura en la modernidad, la empareja más todavía con la de un Jorge Luis Borges, un Juan Carlos Onetti, un Augusto Roa Bastos, un Juan Rulfo, para no hablar sino de grandes escritores del continente.

Por otra parte, la teoría y la crítica de la segunda mitad del siglo XX, desde Maurice Blanchot a Jacques Derrida, desde Gérard Genette a Julia Kristeva¹, han venido insistiendo y demostrando, como lo observaba Jean Ricardou, que “el escritor no escribe más que porque él reescribe: lo que conoce, es menos la gracia de la escritura, que la eficacia de la reescritura. O, si resulta mejor, el escritor, ante todo, es aquélla, o aquél, que acepta el aporte específico de lo escrito en la formación de su pensamiento” (“...l’écrit n’écrit que parce qu’il récrit: ce qu’il connaît, c’est moins la grâce de l’écriture, que l’efficace de la réécriture. Ou, si l’on aime mieux: l’écrit, avant tout, est celle, ou celui, qui accepte l’apport spécifique de l’écrit dans la formation de sa pensée”).² Más contemporáneamente, la premio Nobel (2007), Doriss Lessing, ha escrito, subrayando el valor de los libros en el trabajo de otros premios Nobel: “Pensemos en el extraordinario Pamuk (2006). Contaba él que su padre tenía mil quinientos libros. Su talento no surgió del vacío, estaba en contacto con las mejores tradiciones. /.../ Pensemos en V.S. Naipul (2001). Según señala, los Vedas hindúes formaban parte de sus recuerdos familiares. Su padre lo estimuló para escribir. Y cuando llegó a Inglaterra por

1 “Todo texto es absorción y transformación de una multiplicidad de otros textos”: *Diccionario* enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Oswald Ducrot y Rzveta Todorov, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores SA, 2ª ed., 1975, citando probablemente a Kristeva, p. 400.

2 Jean Ricardou, “Pluriel de l’écriture”, en *Textes en main*, Nº 1, Primavera de 1984 p. 23.

sus propios méritos utilizó la Biblioteca Británica. Estaba en contacto con las mejores tradiciones./.../ Pensemos en John Coetzee (2003). No se limitaba a mantenerse en contacto con las mejores tradiciones, él mismo era la tradición: daba clases de literatura en Ciudad del Cabo. Y cuánto lamento no haber asistido a alguna de ellas, dictadas por esa mente maravillosa por su audacia y valentía. /.../ Para escribir, para crear literatura, debe existir una estrecha relación con las bibliotecas, con los libros, con la Tradición”.³

Ideas que proceden, voluntariamente o no, de una de las más bellas reflexiones que, muy tempranamente (tal vez haya sido la primera para mí), encontré sobre el particular y que pertenece a Michel Foucault. Decía Foucault, en el “Prólogo” (conocido como “La biblioteca fantástica”) a *La tentation de Saint Antoine*, de Gustave Flaubert: “...el siglo XIX ha descubierto un espacio de la imaginación cuyo poder sin duda alguna no había sido intuido por el período precedente. Este nuevo lugar de los fantasmas no es ya la noche, el sueño de la razón, el incierto vacío abierto ante el deseo: es por el contrario la vigilia, la aplicación infatigable, el celo erudito, la atención acechante. Lo fantástico puede nacer de la superficie negra y blanca de los signos impresos, del volumen cerrado y polvoriento que se abre con un revuelo de palabras olvidadas; se despliega cuidadosamente en la biblioteca enmudecida, con sus columnas de libros, sus títulos alineados y sus estantes que la limitan por todas partes pero que se abren, por el otro lado, sobre mundos imposibles. Lo imaginario se aloja entre el libro y la lámpara”.⁴

¿Cuál es esa biblioteca, en el caso de Cortázar? Sólo sabemos que, como la de Babel (podría llegar a decirse), ella “es ilimitada y periódica”, viene desde lo más remoto de su

3 Doris Lessing, “Cómo no ganar el premio Nobel”. *Los Andes*, Mendoza, Sábado 16 de febrero de 2008. Suplemento de Cultura, pp 1-2.

4 Prólogo a *La tentación de San Antonio*, París, Gallimard, 1967; reproducido en *ECO*, Bogotá, Septiembre de 1974, n° 167, p. 492, bajo el título: Michel Foucault, “La biblioteca fantástica”.

infancia, no tuvo casi detención en su crecimiento, y sólo podemos dar algunas referencias fuertes entre la multitud de textos y de autores citados y, a veces, leídos aunque no citados. Es decir que, en ocasiones, podemos inferirla. Pero nunca completarla.

Tampoco yo, debo aclararlo, y como para ser estrictamente fiel al objeto de mi trabajo, soy original ni el primero que ha pensado esta relación. En buena medida, mis reflexiones vienen suscitadas por un excelente libro de Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*⁵, y hay varias líneas que reconocen la traza de una profesora alemana, Wiltrud Imo, en un valioso trabajo titulado *Julio Cortázar, poeta camaleón*, si bien su enfoque y sus ideas son diferentes a los míos.⁶

Pero, antes que nada ¿qué entiendo por reescritura en el caso de Cortázar? O, mejor dicho ¿en que sentido o sentidos de la reescritura voy a reflexionar sobre ella? En primer lugar, en el ya adoptado del término: el trabajo de la escritura sobre un texto anterior, propio o ajeno. Pero también, y en segundo lugar, en el del trabajo de la escritura sobre ideas literarias más o menos semejantes, de otros y, aun, de él mismo. En tercer lugar, en el de otro tipo de trabajo sobre el lenguaje (trabajo que es un modo de reescribirlo): las citas, las repeticiones, los anagramas, los palíndromos, la imitación de lenguajes (Benito Pérez Galdós, en *Rayuela*), el remedo de lenguajes (César Bruto), la invención de lenguajes (el glíglico). Y en cuarto lugar, en el que proviene de la traducción, del trabajo como traductor. Pero no sólo el bien conocido de Cortázar trasladando textos de otra lengua a la nuestra sino para ver, igualmente, cómo actúa el traductor (o de traductor) en sus propios textos, traduciendo a veces de una lengua a otra y, en oportunidades, de un lenguaje a otro, de una experiencia estética (la música, la pintura, la

5 París, Du Seuil, 1990.

6 Publicaciones del Colegio de España, Colección “Temas Iberoamericanos”, Salamanca, 1984.

fotografía, la escultura) a otra.

Desde sus primeros libros, el mismo Cortázar sugiere conexiones librescas: “muy mallarmeanos”, dice de sus poemas del primer libro publicado, *Presencia* (1938), y de la obra de teatro *Los reyes* (1948) concluye: “Una especie de mezcla de Valéry y Saint-John Perse”, así como, en otro caso, refiriéndose a sus poemas, afirmaba que “naturalmente” derivaban de Edgard Allan Poe.⁷ Esto sugeriría una temprana conexión, un temprano roce o una reescritura de textos ajenos.

En el mismo orden, puede mencionarse la reescritura de la mitología en *Los reyes* (“El enfoque del tema es bastante curioso porque se trata de una defensa del Minotauro./.../Es decir, la versión es totalmente opuesta a la clásica”, dice el propio Cortázar⁸—, en “Casa tomada” (visto también como una reescritura de *La caída de la casa Usher*, de Edgard Allan Poe), en “Circe” (aparte de la obvia referencia del título, visto también como una inversión del mito de Don Juan en Delia Mañara), en “Las ménades”, en “El ídolo de las cícladas” (especialmente porque tematiza los modos en que la literatura se apropia de la tradición clásica); o, finalmente, las reescrituras de partes del Antiguo y del Nuevo Testamento en “El perseguidor”.

Respecto de este último relato, su vocación de reescritor parece coincidir con una importante etapa de duda metafísica, yo diría hasta religiosa. Llama bastante la atención cómo aparecen en este texto algunas menciones, unas explícitas y muchas otras ocultas. La cita que encabeza el cuento es del *Apocalipsis* de San Juan 2,10, “Sé fiel hasta la muerte”, y no es necesario subrayar que cuando uno pone un epígrafe (para más: sagrado) es por alguna razón profunda. Se completa, además, con la cita de Dylan Thomas, *O make me a mask*, que tiene más que ver con las máscaras del cuento, pero en la primera hay una idea sin duda clave para

7 Cf. Luis Harss, “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica”, en *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977, pp. 252-300.

8 Luis Harss, ob. cit., ed. cit., pp. 263-264.

la interpretación del relato que va a escribir, o que probablemente ya escribió, y al que le pone esto, por ciertas ideas apocalípticas o ciertas ideas sobre la religiosidad que se van confirmando a lo largo del texto. Por empezar, la palabra fiel, de “Sé fiel hasta la muerte”, se repite inmediatamente al comenzar el cuento. “He aquí al compañero Bruno”, “es fiel como el mal aliento”, el compañero Bruno es fiel como el mal aliento, con una comparación bastante extraña, ya, opaca (amén de desagradable) como referencia.

Y después empiezan los dichos de Johnny: “el nombre de la estrella es Ajenjo”, en aquel paseo que hacen en París y esto es, textualmente, *Apocalipsis* 8,11, y, luego, dichos del propio Johnny: “y sus cuerpos serán echados en la plaza de la grande ciudad”, que era casi idénticamente “su cuerpo yacerá en la plaza de la gran ciudad”, y luego las menciones: trompetas, las trompetas del *Apocalipsis*, y las varias veces que se dice de Johnny que es un ángel. “Este ángel que es como mi hermano, este hermano que es como mi ángel”. “Un hombre entre los ángeles, una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros”. Y también los amigos son ángeles, pero ángeles enfermos; textualmente: “ángeles enfermos, irritantes, a fuerza de responsabilidad”, y además esa idea cuando llega Johnny y entra en la sala de grabación, no se sabe bien por qué tiene hojas marchitas durante el ensayo, y empieza a desparramarlas y dice cosas muy raras, mientras que en *Ezequiel* se habla en estos términos: “Fue sobre mí la mano en Yavé y llevome Yavé fuera y me puso en medio de un campo que estaba lleno de huesos”. Bueno, además de hablar de los huesos y de las urnas (“Campos llenos de urnas, Bruno. Montones de urnas invisibles, enterradas en un campo inmenso”), aparte de ser una vieja preocupación de Cortázar, amén de la urna en la poesía de Keats, y esta idea del fuego que es también una idea apocalíptica y es una idea vinculada a una palabra, a un nombre, que ahora volvió a ponerse de moda, que es Babilonia. Entonces, a esto se suma el vestido rojo de Dedé, Babilonia, una mujer vestida de rojo, “la mujer estaba vestida de púrpura y de grana”, también del *Apocalipsis*, y la

muerte de Bee, cuando ella muere, la nena de Johnny (la nena de Charlie), en medio de su desolación y de su dolor, pronuncia una frase muy extraña “ella era como una piedrita blanca en mi mano” que es, textualmente, “al que vendiere le daré una piedrecita blanca y en ella escrita un nombre nuevo”, *Apocalipsis* 2,17.

Como si fuera poco, en algún momento agrega Bruno: “Johnny está diciendo cosas bastante extrañas, lugares comunes y frases que no tienen mucho sentido”, pero también, como dando ciertas pistas: “aparte de que me parece haberlo leído en algún sitio”. Y después dice Johnny “yo no soy nada más que un pobre caballo amarillo”, lo que trae a la memoria los cuatro caballos de los jinetes del *Apocalipsis*, el bermejo, el blanco, el negro y el bayo. “Y nadie, nadie limpiará las lágrimas de mis ojos”, dice Johnny. Y también está la escena en el café de Flore, donde, allí, explícitamente, se dice que Johnny es Cristo. “...de manera que los parroquianos del Flore, que no se alarman por pequeñas cosas, me han mirado poco amablemente, aun sin saber en su mayoría que ese negro arrodillado es Johnny Carter me han mirado como miraría la gente a alguien que se trepara a un altar y tironeara de Cristo para sacarlo de la cruz”. Alguien que se trepara a un altar; dice Bruno, y después dice algo de la actitud “del amigo sentado, nada más que levantando unos centímetros las rodillas y dejando que entre sus nalgas y el suelo (iba a decir y la cruz, realmente esto es contagioso) se interpusiera la aceptadísima comodidad de una silla”. El propio narrador dice que iba a cometer un acto fallido, confundiendo el lugar en que está Johnny con la cruz. Y antes había dicho, con lenguaje evangélico, que “me da rabia que Art Boucaya, Tica o Dédéé no se den cuenta de que cada vez que Johnny sufre, va a la cárcel, quiere matarse (etc.) está pagando algo por ellos, está muriéndose por ellos”.

Luego está el tema de las puertas también, esto es: “Sí, a veces la puerta ha empezado a abrirse...” /.../ “Bruno, toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin”. Y aquella idea, además, inmediatamente

después de los dolores de Johnny, de hablar de la vida de Johnny como de un calvario, “está pagando algo por ellos, está muriéndose por ellos”, y hasta dice por ahí, bueno, al final asienta el mismo narrador: “Empiezo a parecerme a un evangelista y no me hace ninguna gracia”. Todo este cuento, que es un gran cuento, es muchas otras cosas, sin duda, pero también, como se ve, una extraña idea de ver en Johnny a Cristo, y de reescribir o de reactualizar en la escritura de su *nouvelle* los libros sagrados.

En este capítulo habría que incluir, además, la reescritura de antiguos textos propios, como es el caso de “Satarsa”, en cierta medida reescritura de “Cefalea” y, de algún modo (por lo anagramático), de “Lejana” (cuento aludido además directamente en “Satarsa”: “Fijate si no es curioso, el primer palindroma que conocí en mi vida también hablaba de atar a alguien/.../Lo leí en un cuento donde había muchos palíndromas pero solamente me acuerdo de ese”); el del cuento inédito hasta 2007, “Ciao, Verona”, como reescritura de “Las caras de la medalla” (de *Alguien que anda por ahí*), publicados juntos el año 2007 en el suplemento cultural *N*, de Buenos Aires⁹, el de “Botella al mar” (*Deshoras*), prosecución y, como dice el encabezamiento “Epílogo a un cuento”, en este caso a “Queremos tanto a Glenda” y, sin que probablemente la enumeración sea taxativa, el de “Diario para un cuento”, como reescritura de “Las puertas del cielo”. Este ejemplo es ciertamente emblemático, ya que se trata del último cuento que figura en el último libro publicado en vida de Cortázar (*Deshoras*, 1983), y revisa enfoques e imágenes que habían quedado de él en el público lector, especialmente un virulento antipeorismo y una mirada despreciativa hacia las clases populares, de los cuales Cortázar hacía tiempo se había criticado.

Todo esto (textos anteriores, propios o ajenos), en primer lugar. En segundo lugar, está el trabajo de la escritura sobre ideas literarias más o menos semejantes, de otros y, aún, de él mismo. En el caso de ideas ajenas, ubicaría

9 *N*, Revista de Cultura. *Clarín*. n° 215, Sábado 10 de noviembre de 2007.

(entre otros, sin duda) el motivo del laberinto, en la obra de teatro *Los reyes*, en los relatos “Casa tomada” o “Los venenos”; el motivo de connotaciones metafísicas, aunque también vinculado con lo religioso, de la existencia de dos mundos, el abajo y el arriba, o el lado de acá y el lado de allá (tan visible en los cuentos “El otro cielo”, “La noche boca arriba”, “Todos los fuegos el fuego”, en el mundo de los metros o subterráneos de “Manuscrito hallado en un bolsillo” y referencias semejantes, en la novela *Los premios*, y en *Rayuela* -hasta en su subtítulo-), representado también en el motivo del “más allá” y la anabiosis o paligenesia, los resucitados o aparecidos (“Las puertas del cielo”, “Cartas de mamá”, “Liliana llorando”, o su amigo Francisco (Paco) Reta en “Ahí pero dónde, cómo”, estos dos últimos de *Octaedro*).

Y también, dentro de las ideas propias que se reelaboran, un caso singular, como la que da nacimiento a “Continuidad de los parques”, formulada años antes (“Nunca pude escribir bien el relato que mostraría esta imbricación de la literatura y lo objetivo, y a la vez el voluntario desgajarse de aquélla, que *en el fondo odia el realismo*. La idea es la de un hombre sentado en un sofá verde junto a un ventanal sobre el parque, leyendo una novela...”)¹⁰, o la otra -expresada alguna vez- de reescribir un cuento de Horacio Quiroga, y que podría pensarse que se materializa en “Satarsa”.

Y también, como decía, en tercer lugar, otro tipo de trabajo sobre el lenguaje: el juego con títulos de otros (*La vuelta al día en ochenta mundos* es el más característico), el juego con textos de otros, y la imitación o copia de lenguajes (Benito Pérez Galdós, en *Rayuela*), el remedo de lenguajes (César Bruto), la invención de lenguajes (el gliglico), las citas (reales y apócrifas), los nombres propios: Irene, Nene, Mamá, Madre Celeste, cielo, Marcelo, Celina, Alina, Nico, Nito, las repeticiones, hasta de segmentos vocálicos, los anagramas, los palíndromos.

10 *Diario de Andrés Fava*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995, p. 104.

Por otra parte, el tema de la traducción cruza la obra de Cortázar, no sólo por las menciones que de ella hace y porque aparecen traductores en los relatos, ya sea en “Carta a una señorita en París” o en “Las babas del diablo” (título que es, ya, una traducción al español, explicitada en el cuento, de lo que en francés es “hilo de la Virgen”, *fls de la Vierge*, suerte de telaraña del campo), en el cual un fotógrafo franco-chileno (dos lenguas), es también traductor y, mientras descifra la fotografía que encierra la intriga, va traduciendo un libro de Derecho del español al francés, y los dos trabajos se van haciendo casi simultáneamente. Aquí y allá aparece siempre un traductor que entra, que sale y vuelve, que viaja, etc. Pero no sólo por esto me refiero al tema, sino también porque suele haber en Cortázar una traducción, una traducción de una lengua a otra, de un lenguaje a otro, como hay en muchos de sus cuentos una traducción de una práctica estética a otra, de la música o de la pintura, que van y vienen, o de la fotografía. Justamente, “Las babas del diablo” es uno de esos cuentos donde la reflexión sobre la fotografía, sobre lo que se ve en la foto, sobre lo que se “lee” en la foto, que no es lo mismo que se vio en la realidad, es el motivo fundamental del relato.

En este caso, y en otros tantos cuentos, hay una traducción, y es interesante ver cómo él toma elementos de otras prácticas estéticas e inclusive de un deporte, el box, en el que aprecia su calidad de juego y también de práctica, por qué no, estética. Dicho sea no tan de paso, el motivo del box está reescrito a lo largo de su obra, al menos en tres textos tan importantes como “Torito”, “La noche de Mantequilla” y “Segunda vuelta”. Y en varios momentos de su vida habla Cortázar de la práctica del box y de su gusto por él, dice cosas muy interesantes sobre su espontaneidad, la improvisación, el espectáculo que se gasta en el instante, y que es lo que tiene también, obviamente, la improvisación del *jazz*. De ahí los vínculos que me permito establecer.

Como se sabe, hay registros donde está tres veces tocado el mismo tema por Charlie Parker, de distinto modo, es claro, y que afortunadamente los graban porque, si no,

se pierden, eso nunca más va a volver a ser tocado. Algo de esto se dice también en la *nouvelle* “El perseguidor”, así como en otros textos de Cortázar sobre el *jazz* o sobre músicos en particular. Pero, para el caso, esas infinitas reinterpretaciones (“improvisaciones”) del *jazz* pueden ser vistas también como reescrituras. Fue una hipótesis que me persiguió durante bastante tiempo, hasta que pude apoyarla, recientemente, en una nota del novelista japonés Haruki Murakami, amante también del *jazz*, quien, además, establece relaciones muy apropiadas entre el ritmo de escritura y el musical en un artículo cuya síntesis sería esta frase: “... casi todo lo que sé sobre escritura lo aprendí de la música”¹¹.

En cuanto a *Rayuela*, en cuanto a *Rayuela* y Macedonio Fernández, no quiero ocultar lo que ya he dicho otras veces, hasta qué punto en ese texto se reescribe a Macedonio. Por otra parte, cualquiera que se haya tomado el trabajo (arduo, lo confieso) de leer los cincuenta y tantos prólogos y algunos de los capítulos de *Museo de la Novela de la Eterna* comprobará cómo las reflexiones de Morelli, teorizan sobre las formas de “la novela futura” postulada implícita y explícitamente por Macedonio, y señalan, en numerosas oportunidades, que “el verdadero y único personaje que me interesa es el lector”, y que el objetivo se alcanzará plenamente cuando a ese lector se consiga “mutarlo, desplazarlo, extrañarlo”. Es el modo, un tanto dicho, expreso, de alentar la participación, la “complicidad” del lector, impulsándolo a leer y a trabajar, o sea, a producir por su lectura la novela que se considera, sin él, inacabada. Esta idea culmina en la teoría de la lectura “hembra”, como una actitud a superar, que desde entonces se hizo famosa y de cuya apelación se arrepentiría Cortázar más tarde.

Es imposible, claro, hacer un catálogo de todos los autores evocados en *Rayuela*. ¿Reescritos? Hablando, asimismo, de *Rayuela*: siempre se dijo que *62 Modelo para armar* era una reescritura del capítulo sesenta y dos de

11 Haruki Murakami, “El *jazz* como escuela de escritura” en *adnCultura*. La Nación, Buenos Aires, Sábado 9 de febrero de 2008, p. 37.

aquella. Y el primero que lo dio a entender fue él mismo Cortázar cuando, en la página de presentación de la nueva novela, apuntaba “las intenciones esbozadas un día en los párrafos finales del capítulo 62 de *Rayuela*, que explican el título de este libro y quizá se realizan en su curso”¹².

Además, están las citas, en *Rayuela*, desde el principio, con dudas (de a quién citar, de qué textos), dudas expresamente manifestadas en el *Cuaderno de bitácora*, donde va poniendo y sacando y cambiando. Lo que, por otro lado, me lleva a pensar: una cita que abre un libro ¿no propone ya al libro, aunque sea en mínima medida, como desarrollo, como reescritura de esa cita? Procedimiento que me parece muy poético, por otra parte.

¿Qué representaría, finalmente, de ser ciertas estas aseveraciones, la reescritura cortazariana? Tengo, al respecto, algunas hipótesis. La primera, tiene mucho que ver con la crítica. La autocrítica y la crítica *tout court*.

Respecto de la autocrítica, una evidente y excelente manía de retocar, de corregir, de volver sobre sus propios pasos. Sin desconocer lo lúdico, lo compulsivo, lo enigmático que nos lleva a escribir textos, hay, especialmente en Cortázar y en su reescritura, mucho de corrección de la propia imagen, personal, cultural, social y política, y algunos de los ejemplos que he tomado lo demuestran, creo que claramente. Aquello tan acudido de Yeats: “corrijo, tacho, borro... ¿a quién corrijo sino a mí mismo?” es, en este caso, bastante aplicable.

Respecto de la segunda, un modo de ejercer la crítica de otros textos (sin descartar, tampoco, los propios), interior, artística, creadora. Caben aquí, me parece, las observaciones de George Steiner quien, sin decirlo expresamente, está hablando de la reescritura: “Virgilio lee a Homero, guía nuestra lectura de él, como no puede hacerlo ningún crítico externo. La *Divina Comedia* es una lectura de la *Eneida*, técnica y espiritualmente <en casa>, <autorizada> en los

12 Julio Cortázar, *62 Modelo para armar*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968, p. 7.

diversos sentidos interactivos de la palabra, como no puede serlo ningún comentario extrínseco de alguien que no sea un poeta. La presencia, visiblemente insinuada o exorcizada, de Homero, Virgilio y Dante en *El paraíso perdido* de Milton, en la sátira épica de Pope y en la peregrinación que se remonta a sus antecedentes de los *Cantos* de Ezra Pound es una <presencia efectiva>, una crítica en acción. De forma sucesiva, cada poeta coloca a la urgente luz de sus propósitos, de sus propios recursos lingüísticos y compositivos, los logros formales y sustantivos de su(s) predecesor(es)¹³.

En el universo de Cortázar, donde el papel del libro ha sido vastamente analizado, valorizado, cuestionado, está presente, sin duda, la idea de “libro abierto”, lo que no quiere decir sólo y obviamente un libro que no se acaba o una historia que sufre permutaciones, continuidades y revisiones, sino también un objeto que guarda infinitas relaciones con los otros libros y, por guardarlas, se sale incluso de sus márgenes, de sus límites, deja de ser un objeto como tal, “libro” en la mirada tradicional, y trata de ser otra cosa: objeto de otra índole, artefacto, almanaque, *collage* (encolado o ensamblaje), “Diario de ruta”, “Disculibro” o “Discu-libro” (separadas por un guión), como iba a subtitularse *Rayuela*, es decir, el propio objeto “en discusión”¹⁴.

Pienso, asimismo y para terminar, en otras hipótesis igualmente balbucientes. Dentro de las cuales hay un núcleo fuerte que, acaso, echaría por tierra (o en alguna medida desdejaría o cuestionaría) la siempre pregonada y subrayada (inclusive por mí mismo) adscripción de Julio Cortázar al surrealismo. O la dejaría, a lo sumo, para otros aspectos de su actividad cultural y literaria. En efecto, no convienen exactamente a aquella supuesta pertenencia al

13 George Steiner, *Presencias reales*, Barcelona, Ed. Destino, 1998, p. 24.

14 Cf. Mario Goloboff, “Cortázar y el libro”, en *CELEHIS*, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Mar del Plata, N° 16, 2004, pp. 81-90. Reproducido en “Cortázar y el libro”, en *Sudestada*, n° 61, Lomas de Zamora, Agosto de 2007, pp. 8-11.

surrealismo el anclaje en la tradición, la repetición, la falta de originalidad, de impronta. En líneas generales, todo ello no parece muy vanguardista. Pero, sobre todo, tan abarcadora reescritura no parecería muy afiliada, muy cercana, a la invención que sale del sueño, al brote del inconsciente sin mediación ni conducción de la razón, a la escritura automática. Aunque, por otro lado, podría sostenerse que este encarnarse en los textos de otros, este vivirlos, ya no como textos sino vitalmente (lo que el propio Cortázar sostenía de Keats) sería lo más surrealista de su adscripción a ese movimiento, coronación de las vanguardias del siglo XX. Una buena y fecunda discusión que, me parece, podría quedar abierta.

***Mario Goloboff** nació en Carlos Casares (Pcia. de Buenos Aires). Vivió durante más de veinte años en Francia, donde enseñó en diversas universidades. Radicado nuevamente en la Argentina, lleva seminarios y talleres de escritura, y enseña en la Universidad Nacional de La Plata donde ha sido designado Profesor en la categoría de Consulto. Es autor de numerosos trabajos sobre problemas culturales y sobre escritores nacionales, latinoamericanos y europeos. Ha publicado ensayo: *Leer Borges, Genio y figura de Roberto Arlt, Julio Cortázar. La biografía* (Reedición de: Sudestada, 2011), *Elogio de la mentira. (Diez ensayos sobre escritores argentinos)*. Poesía: *Entre la diáspora y octubre, Toujours encore* (Todavía siempre), *Los versos del hombre pájaro, El ciervo (y otros poemas)*. Novela: *Caballos por el fondo de los ojos, Criador de palomas, La luna que cae, El soñador de Smith, Comuna Verdad*. Sus últimos libros de relatos son: *La pasión según San Martín* y un libro de textos breves: *Recuadros de una exposición*. EDG (Ediciones Desde la gente, del IMFC: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos) está publicando en estos días una selección de sus notas periodísticas, bajo el título de *De este lado. Crónicas de nuestro tiempo*.