

Cortázar y el libro

Mario Goloboff
ULP

Sin menoscabo para los atildados marcos de un ho-
menaje, aunque como un modo de evitar los diti-
rambos y la dulzaina, me gustaría hablar de una innovación
que tenga que ver de manera esencial con la literatura, pero
esquive el comentario de textos, la repetición o, todavía, el
siempre difícil descubrimiento de nuevos sentidos en los
textos de Julio Cortázar.

No creo haber leído todos esos textos de Cortázar. Me-
nos aún, todo lo que abundante y a veces desmedidamente se
ha escrito sobre él. Por eso, no sería raro encontrar que alguien
antes de hoy haya tratado este tema, pero me amparo en mi
ignorancia, que es siempre un buen pabellón de país neutral.
Trataré de hablar, pues, de sus relaciones con el libro, con el
objeto que desde hace unos siglos se llama libro.

Me parece que la constante lucha de Cortázar por sa-
lirse de las formas, de los géneros, ese esfuerzo visible por
transgredir las normas genéricas, los cánones literarios y las
clasificaciones, está en la raíz de sus esfuerzos por superar
otras ataduras, otros ceñidores, otros confines de la expresión,
de la textualidad.

Es por eso que hace tiempo vengo pensando en las maneras cortazarianas de combatir el objeto heredado, limitado, cerrado, que para él fue el libro. Un combate, más que contra los saberes que este vehiculiza, contra los hábitos de lectura que fue engendrando desde los tiempos en que no tan bárbaros sajones como los que vinieron después, dueños de una adelantada metalurgia, la adaptaron a la letra haciéndola llegar hasta el siglo XX, lo que llevó a Cortázar a pensar y a hacer decir en *Rayuela* a uno de los personajes acerca de Morelli "...le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno. Ya te habrás fijado que cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes, aquello de que una palabra trae la otra..." (Cap. 99).

Hábitos contra los que tantas críticas dirigió, teóricas y fundamentalmente prácticas en sus textos, cuando, desde los primeros años, trataba de trascender las clasificaciones. Intentos que, de un modo oscilante, tampoco sistemático, se verifican en libros iniciales, como el poema dramático *Los reyes*, y en los ataques al modo de lectura clasista que supone un cuento como "Continuidad de los parques", llegando hasta lo abundantemente dicho pero sin duda también textualizado en *Rayuela*, su famoso "Tablero de dirección", sus morellianas, su construcción toda.

Los orígenes biográficos de esta visión podrían hallarse en los primeros contactos con los libros, intensos, llevados hasta el agotamiento, y acaso en aquella precoz amistad con *El tesoro de la juventud*, una obra, por lo que recuerdo, fragmentaria, de informaciones, de imágenes, de relatos, de vaivenes, enciclopédica; inmune, por su conformación misma, a toda lectura "corrida".

Los orígenes ideológicos, probablemente, en Rimbaud

y especialmente en Mallarmé, quien, más de medio siglo antes, sostenía: “...un libro, simplemente, en muchos tomos, un libro que sea un libro, arquitectónico y premeditado, y no una colección de inspiraciones al azar, así sean maravillosas... Iré más lejos, diré: el Libro persuadido de que en el fondo no hay más que uno, intentado sin saberlo por quienquiera haya escrito, incluso los Genios. La explicación órfica de la Tierra, que es el único deber del poeta y el juego literario por excelencia: porque el ritmo mismo del libro entonces impersonal y viviente, hasta en su paginación, se yuxtapone con las ecuaciones de ese sueño...”¹ (Herencia o añoranza de aquel imaginado por Pascal, el de la “harta diferencia entre un libro que hace un particular y lanza al pueblo, y el que hace el pueblo mismo” (*Pensées*)).

Y, evidentemente, podrían explorarse en su tempranas simpatías por el Surrealismo, en la necesidad que planteó ese movimiento de las vanguardias de ensanchar los límites del arte, de saltarlos, de conjugar arte y vida, obra y praxis social, en un espacio que debía inventarse porque estaba fuera, al margen, de los espacios estéticos conocidos. Sin embargo, es probable que se pretenda estar aún más allá del Surrealismo (y tal vez se lo esté) cuando en *Rayuela* se postula: “No se trata de sustituir la sintaxis por la escritura automática o cualquier otro truco al uso. Lo que él quiere es transgredir el hecho literario total, el libro, si querés” (Cap. 99).

Esos “más allá” del objeto, a los que aludo, se manifiestan de diversas maneras: en los títulos y subtítulos que elige o durante mucho tiempo quiere elegir; en los intentos de reemplazar una práctica semiótica (la escritura) por otra, traducirla a otra (a la pintura, a la fotografía, a la música), como parece verse en ciertos cuentos (“Fin de etapa”, “Las babas del Diablo”, “Apocalipsis en Solentiname”, “Las Ménades”,

entre otros); en sus transformaciones de la estructura misma del libro para dar lugar a los libros-objeto, en la composición gráfica de éstos.

Los ejemplos, a lo largo de sus publicaciones, abundan: sin duda, *Rayuela* fue el punto más alto, lo que explica que durante mucho tiempo (como registran los originales y el *Cuaderno de bitácora*, o logbook, o diario de navegación o cuaderno de trabajo, según las denominaciones del autor), ese título iba a tratar de evitar a toda costa el subtítulo “novela”, de acuerdo a la siguiente anotación: “Log book. De ningún modo admito que esto pueda llamarse una novela. Llamaré (subtítulo) ALMANAQUE” (p. 44). Es decir, un objeto diferente, por tamaño, forma y función, del clásico libro. Aquí, el enfrentamiento se plantea además en el propio terreno de la palabra que circula por el manuscrito y compite por el título con “Mandala” y a veces con “Almanaque”, hasta que prime definitivamente *Rayuela* y, quizás sin que el propio Cortázar se dé cuenta de las dimensiones que conlleva, cuando durante mucho tiempo mantiene la decisión de llamarla *Disculibro* (p. 79) o *Discu-libro* (separadas por un guión), es decir, el propio objeto “en discusión”.

Tales propósitos subsisten hasta la corrección de las galeras incluida, como consta en la carta que escribe a Francisco Porrúa el 5 de enero de 1963: “Quizá te interese saber cómo he reaccionado frente al libro impreso. Bueno, he tenido el handicap de leerlo de corrido, y sólo en las pruebas de página podré volver a tener la impresión total de la cosa. He suprimido algunos pedazos repetitivos, y tuve que quitarle al pobre Morelli una de sus ideas, la de hacer un libro con páginas sueltas, pues en el interín salió aquí un libro en forma de carpeta (y que por desgracia me pareció malo, ya que el sistema tiene posibilidades prodigiosas, creo)”.

Antes, yo anotaba el mencionado poema dramático *Los reyes* y algunos cuentos. Luego, en 1968, Cortázar publica *62. Modelo para armar*, donde continúa, desde el mismo título, cuestionando al objeto y, en 1969, lleva a la práctica su desarticulación, publicando *Último round*, un libro que contiene como mínimo dos, compuesto por “Planta baja” y “Primer piso”, donde necesariamente deben mezclarse, superponerse, las lecturas de ambas partes. Todo ello, amén de otros volúmenes armados por “collage”, encolado o ensamblaje, como *El libro de Manuel*, la historieta *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, el texto *Silvalandia* (que acompaña la obra gráfica de Julio Silva) y, entre otros más, *Los autonautas de la cosmopista*, compuesto con Carol Dunlop, con dibujos del hijo de ella, anotaciones varias, un “Diario de ruta”, fotografías y documentos diversos; un libro escrito, además, contra la ley, ya que la experiencia que relata está expresamente prohibida.

Así, entre gestos voluntarios e involuntarios, entre actos más o menos llamativos y más o menos radicales, mantiene Cortázar una sostenida propuesta de trascender el objeto tradicional y, si es posible, de cambiarlo, para configurar otra entidad que, al menos desde el Persio de *Los premios*, comenzaba a cobrar cuerpo en su deseo de “Borrar las palabras /.../ ver qué dibujo sale de ahí /.../ no estoy lejos de pensar que un día veré nacer un dibujo que coincida con alguna obra famosa, una guitarra de Picasso, por ejemplo /.../ si eso ocurre tendré una cifra, un módulo. Así empezaré a abrazar la creación desde su verdadera base analógica, romperé el tiempo espacio, que es un invento plagado de defectos.”²

Entre las mayores y más sustanciales innovaciones que se le reconocen, cuentan las que tienen que ver con el manejo del lenguaje, sus alteraciones del español, su subversión de

la sintaxis, de las normas gramaticales y hasta del léxico. Los juegos lingüísticos, los palíndromos, los anagramas, las superposiciones, las imitaciones (de César Bruto, un transgresor más, entre otros), las invenciones, como es el caso del célebre “glíglico”: formas rebeldes todas ellas, y en cierta manera pre-lingüísticas, utilizadas para combatir lo heredado de la lengua, para huir de los significados congelados, para establecer un contacto más íntimo con el laboratorio de la significación.

Del mismo modo, algo similar parece estar pasándole respecto de la escritura (si no atendemos al hecho de que lo anterior es también escrito). A lo dicho hasta ahora, cabría agregar algunas metáforas que aparecen en su obra: la del ojo lúcido, la de ciertos objetos sentidos como talismanes, presentados como translingüísticos y transtextuales (el guijarro, el caleidoscopio), algunos escenarios fuertemente simbólicos (mandalas, rayuelas, kibutz), sitios a los que la crítica adhirió con exactitud el adjetivo “tropológico”, pero sin darse cuenta de que al primer sentido del vocablo (“lenguaje figurado o alegórico”) se agrega el que tiene que ver con “el sentido moral en un discurso profano”.

En la época en que era derridiano y se quería también marxista, Philippe Sollers supo escribir: “Lo que quiere disfrazar la ideología parlante es que, lejos de ser “primero”, originario o situado en alguna parte como un punto iniciador absoluto, el “sentido” se deriva en relación con un efecto de trazo, de desbrozamiento, de producción disimulada por el sistema de la lengua investida como palabra, después como palabra escrita. El problema estará, pues, en pensar esta palabra, esta pre-escritura, que abre la posibilidad de la lengua en sus diferencias /.../ La escritura así, no como representación de la palabra, sino como *proceso productor translingüístico*

(y aquí surge toda la problemática de la “literatura” moderna) se muestra hasta el presente ocultada por las mismas razones que el *trabajo* en la teoría premarxista.³ Y el propio Derrida escribía, en su bien recordado primer capítulo de *De la gramatología*, división titulada justamente “El fin del libro y el comienzo de la escritura” (donde ejecutaba famosamente al logocentrismo y al etnocentrismo), que “la voz de las fuentes no se oye. Ruptura entre el sentido originario del ser y la palabra, entre el sentido y la voz, entre “la voz del ser” y la foné, entre el “llamado del ser” y el sonido articulado...”⁴ (Paradojas de la ficción y de la vida de Julio Cortázar: el último nombre propio de un ser real, en el último relato del último volumen de cuentos publicado por él, “Diario para un cuento”, en *Deshoras* (1983), es el de Jacques Derrida, a quien incluye, enlaza, cita y comenta largamente por su ensayo *La vérité en peinture* (1978)).

Aquella aventura, aquellas percepciones, ya las había avizorado Maurice Blanchot, quien, algunos años antes de que Cortázar comenzara *Rayuela* escribía: “La literatura es terreno de la coherencia y región común en tanto ella no existe, no existe por ella misma y se disimula. Desde que ella aparece en el lejano presentimiento de lo que parece ser, vuela en pedazos, entra en la vía de la dispersión donde ella se niega a dejarse reconocer por signos precisos y determinables”.⁵

Pensamiento al que habría que agregar aquel no menos precursor de Borges: “Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin”.⁶ El mismo Borges que, años después, en su relato “El libro de arena”, hablará de “un

objeto inconcebible, un volumen de incalculables hojas”, que precisamente se llamará Libro de Arena, “porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin”.

Paradójico destino pues el de todo creador fiel a la literatura: anunciar el fin de la especie. O el de avizorar y preparar su final. Porque todos han estado, en algún momento de su vida, temiendo o anunciando el destino último, dramático y hasta letal de la escritura y el libro. Franz Kafka, quien como pocos hizo de su oficio un culto, sospechó que un poder omnímodo y secreto rige, mediante leyes que los particulares ignoran, la vida, la libertad y las propiedades del mínimo hombre. Los artefactos para dominarlo son, en su obra, diversos e infinitamente variados: jaulas, trapecios, rastras cuyas agujas escriben sentencias en el cuerpo del condenado, laberintos, socavones, pasillos, murallas, rituales cuyo sentido, si alguna vez lo tuvieron, ya nadie recuerda. Esas máquinas son diversas pero su finalidad es la misma: confundir, perturbar, humillar, someter a la víctima, que es siempre un representante de los seres comunes, por medio de “la justicia de los desvanes”. Por otra parte, aquel complicado aparato, la rastra (descrita golosamente en el cuento “En la colonia penitenciaria”), se parece demasiado a una prensa y a una fábrica de escritura: mediante el procedimiento de la alusión, tan caro al autor, la imagen estaría sugiriendo que también ella puede someter, y no liberar, a los hombres. Nada menos que Kafka, de quien George Steiner justamente dice: “Luchaba, en una irreconciliable paradoja, por ‘una libertad que no tiene palabras, una liberación de las palabras’ que sólo podía alcanzar por medio de la literatura”.⁷

Creo que algo de todo eso vio o presintió Cortázar, tal vez no de un modo tan preciso o que no expresó tan precisamente. Algo que, en la fascinación y la desesperación

ante la cultura del libro, tal vez en una ciega lucha contra la industria del libro, lo une, también por esos costados, a los grandes escritores del siglo XX: “En ese mundo tecnológico de que hablabas -escribe-, Morelli quiere salvar algo que se está muriendo, pero para salvarlo hay que matarlo antes o por lo menos hacerle tal transfusión de sangre que sea como una resurrección” (Cap. 99). Un temprano Barthes, siempre de actualidad, había afirmado: “Como todo el arte moderno, la escritura literaria es a la vez portadora de la alienación de la Historia y del sueño de la Historia: como Necesidad testimonia el desgarramiento de los lenguajes, inseparable del desgarramiento de las clases: como Libertad, es la conciencia de ese desgarramiento y el esfuerzo que quiere superarlo”.⁸ Cortázar fue también portador de esa alienación y de ese sueño.

Notas

- ¹ . Stéphane Mallarmé, “Carta a Paul Verlaine”, 16 de Noviembre de 1885.
- ² . Julio Cortázar, *Los premios*, Buenos Aires, Sudamericana, 1960, p. 94.
- ³ . Philippe Sollers, “La escritura, función de transformación social”, en *Redacción de Tel Quel. Teoría de conjunto*, Barcelona, Seix Barral, 1971, pp. 355-356.
- ⁴ . Jacques Derrida, *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 1971, p. 30.
- ⁵ . “La littérature n’est domaine de la cohérence et région commune qu’aussi longtemps qu’elle n’existe pas, qu’elle n’existe pas pour elle-même et se dissimule. Dès qu’elle apparaît dans le lointain pressentiment de ce qu’elle semble être, elle vole en éclats, elle entre dans la voie de la dispersion où elle refuse de se laisser reconnaître par des signes précis et déterminables” (Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, París, Gallimard, 1959. La cita corresponde a la edición de 1971, volumen n° 246 de la colección Idées. NRF, p. 298. La traducción es mía).
- ⁶ . Jorge Luis Borges, “La supersticiosa ética del lector” (1930), en *Discusión* (1932), en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 204-205.

- ⁷ . George Steiner, “K (1963)” en *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1994, pp. 155-156.
- ⁸ . Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez, 1967, pp. 75-76.