



Europa y América en la minificción de Julio Cortázar

David Lagmanovich

Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

Resumen: La exploración que aquí realizamos se refiere en primer término a la presencia en su obra de relatos minificcionales y, una vez identificados tales textos, a las características que revisten. En vista de que los últimos 30 años de la vida del escritor transcurren en Europa, y muy especialmente en París, resulta también atractivo tratar de establecer cómo juegan en su obra los elementos formativos latinoamericanos y las incitaciones de lo europeo,

sin por ello caer en fáciles reduccionismos. Como punto de partida podríamos formular la hipótesis de que Cortázar no es un escritor “típico” en ninguno de los dos sentidos, sino que representa una especie de simbiosis entre las incitaciones recibidas, por una parte, de su origen latinoamericano y, por la otra, del ambiente cultural europeo, frecuentado primero a través de copiosas lecturas y plenamente experimentado más adelante, en las tres décadas transcurridas en Francia hasta el final de su productiva existencia.

Palabras clave: Julio Cortázar, minificción, narrativa argentina

0. Introducción. El actual interés por la forma literaria conocida como microrrelato, minificción o microcuento (entre otras varias denominaciones) conduce al estudio de la obra narrativa de nuestros grandes escritores desde una perspectiva nueva. Se trata de establecer, en efecto, si han cultivado o no el género en cuestión y, en caso afirmativo, cuáles son las características de sus contribuciones y cómo se las puede ubicar en el panorama definitivo de la literatura de España e Hispanoamérica.

Uno de esos grandes escritores es el argentino Julio Cortázar (1914-1984). Aunque Cortázar cultivó también la poesía, el ensayo y el teatro, es indudable que su obra narrativa lleva la primacía entre todas sus producciones. Es bien sabido que su novela *Rayuela* (1963) resulta fundamental en el desarrollo de la llamada “nueva novela hispanoamericana” durante la segunda mitad del siglo XX (sin que ello signifique que sus restantes novelas sean prescindibles). Por otra parte, es fácil advertir que algunos críticos asignan aun mayor importancia a sus cuentos, reunidos en ocho libros que van desde *Bestiario* (1951) hasta *Deshoras* (1982). Y en obras recientes se destaca el lugar de Cortázar como uno de los “clásicos” de otra forma narrativa: el microrrelato hispanoamericano.

La exploración que aquí realizamos se refiere en primer término a la presencia en su obra de relatos minificcionales y, una vez identificados tales textos, a las características que revisten. En vista de que los últimos 30 años de la vida del escritor transcurren en Europa, y muy especialmente en París, resulta también atractivo tratar de establecer cómo juegan en su obra los elementos formativos latinoamericanos y las incitaciones de lo europeo, sin por ello caer en fáciles reduccionismos. Como punto de partida podríamos formular la hipótesis de que Cortázar no es un escritor “típico” en ninguno de los dos sentidos, sino que representa una especie de simbiosis entre las incitaciones recibidas, por una parte, de su origen latinoamericano y, por la otra, del ambiente cultural europeo, frecuentado primero a través de copiosas lecturas y plenamente experimentado más adelante, en las tres décadas transcurridas en Francia hasta el final de su productiva existencia.

1. Un texto liminar. El primer texto de Julio Cortázar que podemos considerar como microrrelato es “Continuidad de los parques”, que aparece en su segundo libro de relatos, *Final del juego*, de 1956. Se trata de un texto de algo más de 500 palabras de extensión, formado por dos párrafos que, en la tipografía del original, tienen respectivamente 40 y 17 líneas. Esta extensión es mayor que la que preferimos en los microrrelatos actuales, pero constituye un claro ejemplo de brevedad en función de las preferencias de lectura y escritura en los años centrales del siglo XX. Como he señalado en otro lugar, un rasgo muy evidente de este texto es su avanzado proceso de literaturización: la narración está centrada en la estructura del contar, y su eficacia depende casi exclusivamente de la modalidad de su entrega al lector, de la manera como se llega a éste. Un aspecto de esa literaturización es el carácter enmarcado de la narración: hay una obra literaria “externa” que por su parte entraña una segunda obra literaria. En un estudio del texto se dice que “la acción en este cuento incluye la

lectura de una novela en donde se relata, precisamente, la acción que se está desarrollando; o, si se prefiere, donde dos de los protagonistas imaginan al tercero leyendo una novela que, no obstante, los incluye e incluye sus acciones”.

La literaturización puede manifestarse también en otro sentido: la recurrencia (nunca totalmente explícita, pero susceptible de ser advertida por un lector atento) a un subtexto literario, que no es otro que la famosa novela de David Herbert Lawrence, *Lady Chatterley's Lover* (“El amante de Lady Chatterley”), de 1928. Por cierto que la ficción de Lawrence no tiene las características fantásticas -la intrusión de los personajes ficticios en la realidad- que aparecen en cambio en la construcción cortazariana: en ésta, el manejo de los personajes después de las situaciones básicas no es puro Lawrence, sino puro Cortázar.

De todos modos, este cuento del escritor argentino tiene un fuerte contenido intertextual; es decir, se caracteriza por una completa reescritura del subtexto de Lawrence. De hecho, la acción avanza desde una zona indeterminada, que se podría entender como situada en un paraje rural de la Argentina, hasta una identificación cada vez más fuerte con el ambiente británico, o por lo menos europeo. Hay estrategias léxicas que avanzan en esa dirección; por ejemplo, si al comienzo de la acción se menciona un “mayordomo” (es decir un ‘capataz’, supervisor del trabajo rural, en las pampas argentinas), las menciones finales de la misma palabra parecen referirse a un sirviente principal de la casa, un *butler*, para identificarlo con la palabra inglesa. Lo mismo pasa con la mención inicial de una “cabaña del monte”, una palabra más americana que “bosque”. La primera visión es americanista; la última, europeísta, apegada mucho más estrictamente a los motivos e imágenes que surgen de la construcción narrativa de Lawrence, aunque el argumento haya tomado una dirección radicalmente distinta.

Vemos así, en la pieza narrativa que consideramos el primer microrrelato publicado por Julio Cortázar, una curiosa simbiosis entre motivos americanos y europeos, por el momento centrados tal vez más en el capital de lecturas forjado por un lector voraz que por directa experiencia vital. Lo importante es ver que mantiene raíces americanas y, al mismo tiempo, apresa resonancias de una nueva realidad, la europea. Seguiremos viendo esta dualidad en otras obras del autor.

2. Aparecen los cronopios. El siguiente libro que debemos considerar si seguimos explorando la presencia de la narrativa brevísima en la obra de Cortázar es *Historias de cronopios y de famas*, de 1962.

El libro está constituido por textos muy breves; ninguno de ellos alcanza las tres páginas de extensión, y muchos tienen sólo una página y aun menos. Son cuatro secciones: “Manual de instrucciones”, “Ocupaciones raras”, “Material plástico” e “Historias de cronopios y de famas”. Estas dos últimas secciones son las que especialmente nos interesan desde el punto de vista de su aproximación al emergente tipo del microrrelato.

Mostraremos uno de los más breves de estos textos, el que aparece en la sección “Material plástico” bajo el título “Conducta de los espejos en la isla de Pascua” (p. 67). Dice así:

Cuando se pone un espejo al oeste de la isla de Pascua, atrasa. Cuando se pone un espejo al este de la isla de Pascua, adelanta. Con delicadas mediciones puede encontrarse el punto en que ese espejo estará en hora, pero el punto que sirve para ese espejo no es garantía de que sirva para

otro, pues los espejos adolecen de distintos materiales y reaccionan según les da la real gana. Así Salomón Lemos, el antropólogo becado por la Fundación Guggenheim, se vio a sí mismo muerto de tifus al mirar su espejo de afeitarse, todo ello al este de la isla. Y al mismo tiempo un espejito que había olvidado al oeste de la isla de Pascua, reflejaba para nadie (estaba tirado entre las piedras) a Salomón Lemos de pantalón corto yendo a la escuela, después a Salomón Lemos desnudo en una bañadera, jabonado entusiastamente por su papá y su mamá, después a Salomón Lemos diciendo ajó para emoción de su tía Remedios en una estancia del partido de Trenque Lauquen.

Un escritor argentino de la generación inmediatamente anterior a Cortázar no habría escrito jamás este breve texto. En él un objeto de uso común, el espejo, actúa de diferente manera según sea su ubicación geográfica; tiene funciones ajenas a sus características esenciales, ya que normalmente los espejos no sirven para indicar la hora; reacciona según voliciones que corresponden a los seres humanos, y refleja o bien el futuro o bien el pasado, es decir, ya no es un objeto de uso habitual sino que se ha convertido en un objeto mágico. Parte de esta magia puede quizá encontrarse en la narrativa popular, especialmente en la literatura de lo maravilloso; pero no hay sólo eso. Las raíces de este tipo de expresión literaria se encontrarán en el surrealismo y el existencialismo, movimientos culturales europeos de profunda influencia en América Latina durante las décadas de 1940 y 1950. Y se podrá recordar también a un profeta de las actitudes surrealistas y existencialistas, conducentes a crear una verdadera “literatura del absurdo”: Alfred Jarry (1873-1907), no sólo en sus obras para el teatro (de las cuales la más conocida es *Ubu Roi*) sino sobre todo en las lecturas vinculadas con esa curiosa dirección de la mente que se dio en llamar “Patafísica”, y de la cual se habla en *Rayuela* y en otros textos de Cortázar.

La vinculación con el absurdo es perceptible en la mayor parte de los textos del libro, y de manera especial en la sección que da el título a todo el volumen. Allí hay historias y hay protagonistas. Estos últimos son genéricos, es decir, nombrados como “un cronopio”, “los cronopios”, “los famas”, etcétera. Los primeros textos de esta última parte del libro, que adopta burlonamente la forma de un tratado, presentan las características de ciertas figuras -antropomórficas a la vez que fantásticas- que en lo sucesivo se llamarán “famas”, “cronopios” y “esperanzas”. Los famas son seres formales y atados a todas las convenciones; los cronopios son irreverentes, ingenuos, imprevisibles y en consecuencia poéticos; las esperanzas (entidades siempre femeninas) parecen representar el predominio de lo sentimental.

Basta con que aparezca uno de estos protagonistas para crear una pequeña historia. Veamos el ejemplo que sigue, que es el más breve de toda la sección y lleva el revelador título de “Historia” (p. 132):

Un cronopio pequeñito buscaba la llave de la puerta de calle en la mesa de luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta.

Otra historia de cronopios es “Terapias” (p. 142), que transcribimos a continuación:

Un cronopio se recibe de médico y abre un consultorio en la calle Santiago del Estero. En seguida viene un enfermo y le cuenta cómo hay cosas que le duelen y cómo de noche no duerme y de día no come.

-Compre un gran ramo de rosas -dice el cronopio.

El enfermo se retira sorprendido, pero compra el ramo y se cura instantánea-mente. Lleno de gratitud acude al cronopio, y además de pagarle le obsequia, fino testimonio, un hermoso ramo de rosas. Apenas se ha ido el cronopio cae enfermo, le duele por todos lados, de noche no duerme y de día no come.

Como en el caso del cronopio que busca la llave, el cronopio médico se caracteriza por las decisiones sorprendentes o inmotivadas. Tal como ocurre con los espejos en la isla de Pascua, las rosas de este último relato reaccionan de manera imprevisible y, además de revestir características mágicas, actúan haciendo soberano uso de sus decisiones o caprichos. Son dos caras del absurdo, el de las cosas y el de los hombres, que conjuntamente forman el absurdo total del universo. Cortázar puede no haber sido un fiel seguidor ni del surrealismo ni del existencialismo, pero esas teorías son parte intrínseca de su formación y lecturas, y él las lleva consigo como una parte privilegiada de su biblioteca personal.

3. Último round. Los libros misceláneos o “libros almanaque” de Cortázar, por su carácter heterogéneo, su frecuente indeterminación genérica y su predominio de formas breves, son espacios propicios para la aparición de microrrelatos. Hay algunos textos que podrían aducirse en este sentido en el primero de tales volúmenes, *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), pero nos parece más pertinente fijarnos en los que figuran en *Último round* (1969).

No son un número muy elevado, pero cada uno de ellos es notable en algún sentido. En el primer tomo tenemos “Patio de tarde” (p. 42), que juega con nuestras expectativas para sorprendernos con un final imprevisto; en el segundo, “La protección inútil” (21); “Cortísimo metraje” (56-57) del que hablaremos en seguida; “La inmiscusión terrupta”, (110-11), al que también nos referiremos; “Pida la palabra, pero tenga cuidado” (150), y “The Canary Murder Case II” (252). En estos seis ejemplos de minificción se cultivan, diríase que definitivamente, algunas de las técnicas principales que han ido conformando el género; además, es evidente el cruce, que ya hemos advertido, entre lo que podríamos llamar lo nacional y lo foráneo, o más bien lo americano y lo europeo, en el proceso de creación de los mismos.

Por ejemplo, “Cortísimo metraje” es una historia localizada en la zona montañosa del centro de Francia, pero el efecto de lo narrado no depende demasiado de la verosimilitud geográfica, sino sobre todo de dos factores. Uno de ellos es la sorpresa del lector ante una súbita inversión de la situación que cree estar siguiendo correctamente: la muchacha recogida en la carretera por el automovilista en vacaciones no va a ser la víctima de una violación, sino la atacante que no vacila en matarlo para quedarse con su billetera y transitoriamente con su automóvil. También es destacable la manera de contar, que consiste en llevar la elisión hasta su límite: “En la carretera unas palabras, hermoso perfil moreno que pocas veces pleno rostro, lacónicamente a las preguntas del que ahora, mirando los muslos desnudos contra el asiento rojo” (56); y también “Bajo los árboles una profunda gruta vegetal donde se podrá, salta del auto, la otra portezuela y brutalmente por los hombros. La muchacha lo mira como si no, se deja bajar del auto sabiendo que en la soledad del bosque” (57). Si la historia es repetida, la superficie del relato puede considerarse en relación con lo que suele llamarse el “discurso sustituido”, uno de los tipos hasta ahora reconocidos de microrrelatos.

Un tipo más avanzado de discurso sustituido es el que presenta “La inmiscusión terrupta”, cuyo comienzo y final paso a leer:

Como no le melga nada que la contradigan, la señora Fifa se acerca a la Tota y ahí nomás le flamenca la cara de un rotundo mofo. Pero la Tota no es inane y de vuelta le arremulga tal acario en pleno tripolio que se lo ladea hasta el copo.

- ¡Asquerosa! -brama la señora Fifa, tratando de sonsonarse el ayelmado tripolio que ademenos es de satén rosa. Revoleando una mazoca más bien prolapsa, contracarga a la crimea y consigue marivolarle un sueño a la Tota que se desporrona en diagonía y por un momento horadra el raire con sus abrocojantes bocinomas. [...]

El texto, que obviamente se refiere a una pelea de comadres, introduce luego un tercer personaje cuyos intentos de pacificación dan muy mal resultado, pues es agredido por ambas contendientes, y concluye con esta aguda observación: “son así las tofifas y las fitotas, mejor es no terrupearlas porque te desmunen el persiglotio y se quedan tan plopas”.

No nos vamos a quedar “plopas” -con perdón- frente a este uso tan poco convencional de la lengua de Cervantes. En todo caso, reflexionemos sobre los mecanismos de modificación lingüística, o de perversión lingüística, que se han puesto en funcionamiento. Como el lenguaje es nuestro principal instrumento de comunicación, veamos si el texto propuesto cumple con ese requisito esencial, así sea en forma parcial y tentativa.

Es evidente que, en primer lugar, reconocemos de qué se trata, cuál es por así decir el “argumento” del texto. Ya lo hemos dicho: una pelea entre dos vecinas o comadres, en un espacio público, que puede ser la acera o un patio de vecindad. ¿Qué más comprendemos? Básicamente, si es necesario en una segunda lectura, nos ponemos al tanto de las acciones que se van desarrollando: la bofetada inicial, el comienzo de una pelea con actividad física, las agresiones que se suceden en forma alternada, las voces que se escuchan durante el episodio, hasta llegar -fuera de lo que se acaba de leer- a la intervención del doctor Feta, la imprevista unión de las luchadoras contra el intruso, y la conclusión.

¿Por qué percibimos todo esto? Hay dos razones. Ante todo, en tanto hablantes nativos de la lengua, o en todo caso como buenos conocedores de la misma, recibimos el mensaje sintiendo que está formulado en nuestro idioma, por extraños que sean algunos de los vocablos utilizados. Algo que contribuye a producir esa impresión es que toda la estructura gramatical de la lengua cotidiana -hablada o escrita- permanece inalterada: lo que cambia, por lo menos en gran medida, es el léxico. Como en el famoso “Jabberwocky”, de Lewis Carroll (1832-1898), la estructura y el sonido nos llevan de la mano por lo menos hasta el borde del significado. Es como si estuviéramos escuchando la jerga de una actividad con la que no estamos familiarizados, o la variante local de un dialecto muy alejado de los centros urbanos en los que nos hemos educado.

La segunda razón que justifica nuestra comprensión (parcial) del texto es ésta: también percibimos lo que el fragmento transmite porque un buen número de palabras, en parte por su ubicación en la cadena sintáctica y en cierta medida por simbolismo fonológico, transmiten un significado quizá nebuloso, pero no totalmente ajeno. Así, si la señora Tota recibe “un rotundo *mofo*”, este vocablo inventado es a medias comprensible y, por añadidura, está bien formado, en el sentido de que su sonoridad parece ser la adecuada para la ocasión.

Lo que ha ocurrido, pues, es un proceso de sustitución de los vocablos usuales de la lengua (los de todos los días y también los registrados en el diccionario): en su

lugar aparecen otros que no son de general conocimiento sino de elección o, más frecuentemente, de invención personal. Por eso he considerado que los microrrelatos de este tipo se caracterizan por lo que llamo “el discurso sustituido”.

En cuanto a sus antecedentes inmediatos dentro de la literatura en lengua española, la lengua de este texto se remonta al famoso capítulo 68 de *Rayuela*; y tanto éste como otros experimentos lingüísticos reconocen la paternidad de las vanguardias poéticas de la primera mitad del siglo XX, especialmente en la poesía hispanoamericana: desde Vicente Huidobro hasta Oliverio Girondo. Por otra parte, hay otras formas posibles de sustitución del discurso, es decir, de reemplazar los elementos que a falta de mejor denominación llamaremos “normales” por otros que reflejan la fantasía y la inventiva del escritor.

Si este microcuento hunde sus raíces en la fértil tierra de la vanguardia poética de Hispanoamérica, otros se sitúan frente al lenguaje en forma coincidente con la literatura del absurdo. Un procedimiento favorito es el del *extrañamiento*, la nueva visión de las palabras cuya naturaleza y función creíamos conocer de sobra. Comienza así el texto “Pida la palabra, pero tenga cuidado” (150):

Cuando el catedrático doctor Lastra tomó la palabra, ésta le zampó un mordisco de los que te dejan la mano hecha moco. Al igual que más de cuatro, el doctor Lastra no sabía que para tomar la palabra hay que estar bien seguro de sujetarla por la piel del pescuezo si, por ejemplo, se trata de la palabra *ola*, pero que a *queja* hay que tomarla por las patas, mientras que *asa* exige pasar delicadamente los dedos por debajo como cuando se blande una tostada antes de untarle la manteca con vivaz ajeteo.

Las instrucciones para “tomar la palabra” son, por supuesto, reminiscentes del “Manual de instrucciones” que es una de las partes de las *Historias de cronopios y de famas*. En el texto que comentamos, continúan con ejemplos como *ajeteo*, *proclive*, *pesadísima*, *matraca*; pero lo que se acaba de transcribir puede transmitir la idea de lo que aquí está haciendo Cortázar, al imaginar las palabras de la lengua como animalitos indóciles que, con su accionar, borran toda diferencia entre la realidad y la ficción. Y en esa irreverencia, precisamente, encontraremos su filiación surrealista o su aproximación al surrealismo, su afinidad con el teatro del absurdo (perceptible también en sus propias obras teatrales), los factores principales que hacen de él un escritor argentino que tiene en su mente toda la literatura universal y, muy especialmente, toda la literatura europea del siglo XX.

4. Las andanzas de Lucas. El siguiente libro de Cortázar que nos interesa considerar es *Un tal Lucas*, publicado en Buenos Aires en 1979: un libro todavía no suficientemente estudiado por la crítica. Hay aspectos del mismo que de inmediato nos evocan el libro de 1962, es decir, *Historias de cronopios y de famas*. De hecho, el personaje de la mayor parte de las composiciones presentadas ahora, en 1979, puede caracterizarse como un cronopio, en términos de la caracterología esbozada en aquellas composiciones de 17 años antes.

Algunos lectores pueden inclinarse a creer que el Lucas del título y de gran parte de los textos que contiene es un seudónimo de Julio Cortázar, o su *alter ego*. Quizá esta solución sea demasiado ingenua, o primitiva, para un escritor que maneja con gran destreza las estrategias tanto descriptivas como narrativas. Por mi parte, no creo demasiado en soluciones autobiográficas: por supuesto que toda obra literaria, por el solo hecho de serlo, es altamente personal, pero esto no equivale a decir que el texto reproduce miméticamente situaciones e incidentes de la vida del escritor.

El libro está dividido en tres partes o secciones, marcadas sólo mediante números romanos al comienzo de cada sección. La sección I y la III están centradas en la figura de Lucas, y los títulos de las composiciones incluidas (14 en cada caso) tienen siempre la misma estructura: “Lucas, sus luchas con la hidra” o “Lucas, sus errantes canciones” son ejemplos adecuados. La sección intermedia, compuesta por 20 relatos, da a los mismos cierta independencia, pues cada uno tiene un título que no responde a un esquema formal obligatorio: “Destino de las explicaciones”, el primero de esta parte, o “La dirección de la mirada”, el último, son ejemplos de esta segunda manera de titular.

Estas precisiones no son totalmente inocentes. Es sabido que los textos literarios, por lo general, van acompañados o rodeados de *paratextos*, entre los cuales se cuentan las dedicatorias, los epígrafes y, por supuesto, los títulos. Si nos encontramos, como en este caso, con 28 textos dotados de títulos que responden al esquema “Lucas, sus X”, no podemos menos de advertir que esa circunstancia es totalmente deliberada, y que hace a la intención constructiva de la obra. Aspira, pues, a proveer una descripción lo más completa posible del personaje, en una serie de instancias que pueden verse como otros tantos pasos en aquella dirección. Por contraste, los textos incluidos en la segunda parte evidentemente no responden al mismo esquema, y una mirada más detenida sobre ellos permite apreciar que forman un conjunto de considerable variedad intrínseca. Se los puede ver, por otra parte, como un espacio de descanso, un respiro, entre las dos secciones centradas en la figura de Lucas.

Para mejor apreciar la diferencia, leamos ante todo un ejemplo de cada tipo. Comenzamos por los textos de la sección intermedia, y nos detenemos en el siguiente, titulado “Amor 77” (p. 106):

Y después de hacer todo lo que hacen, se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se peinan, se visten, y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son.

Veamos ahora un ejemplo del ciclo de Lucas, el titulado “Lucas, su patriotismo” (pp. 24-25). Para que ningún lector se extrañe demasiado corresponde aclarar de antemano que las referencias son nacionales y locales (desde las peculiaridades léxicas hasta la mención de marcas registradas), por lo que puede afirmarse que aquel que desconozca los lugares nombrados o no haya vivido en los años en cuestión estará *a priori* en condiciones de comprender totalmente el texto, por lo menos en una primera lectura:

El centro de la imagen serán los malvones, pero hay también glicinas, verano, mate a las cinco y media, la máquina de coser, zapatillas y lentas conversaciones sobre enfermedades y disgustos familiares, de golpe un pollo dejando su firma entre dos sillas o el gato atrás de una paloma que lo sobra canchera. Todo eso huele a ropa tendida, a almidón azulado y a lejía, huele a jubilación, a factura surtida o tortas fritas, casi siempre a radio vecina con tangos y los avisos del Geniol, del aceite Cocinero que es de todos el primero, y a chicos pateando la pelota de trapo en el baldío del fondo, el Beto metió el gol de sobrepique.

Tan convencional todo, tan dicho que Lucas de puro pudor busca otras salidas, a la mitad del recuerdo decide acordarse de cómo a esa hora se encerraba a leer Homero y Dickson Carr en su cuartito atorrante para no escuchar de nuevo la operación del apéndice de la tía Pepa con todos los detalles luctuosos y la representación en vivo de las horribles náuseas de la anestesia, o la historia de la hipoteca de la calle Bulnes en la que el tío Alejandro se iba hundiendo de mate en mate hasta la apoteosis de los

suspiros colectivos y todo va de mal en peor, Josefina, aquí hace falta un gobierno fuerte, carajo. Por suerte la Flora ahí para mostrar la foto de Clark Gable en el rotograbado de *La Prensa* y rememurmurar los momentos estelares de *Lo que el viento se llevó*. A veces la abuela se acordaba de Francesca Bertini y el tío Alejandro de Barbara La Marr que era la mar de bárbara, vos y las vampiresas, ah los hombres, Lucas comprende que no hay nada que hacer, que ya está de nuevo en el patio, que la tarjeta postal sigue clavada para siempre al borde del espejo del tiempo, pintada a mano con su franja de palomitas, con su leve borde negro.

Dos tipos de textos, entonces: uno más general y en el cual no aparece Lucas; el otro más específico, más ligado a determinado problema o a una intuición en especial, y no pocas veces atado a aquellos territorios descubiertos por el recuerdo. En este último sentido es donde podemos encontrar más elementos de la realidad rioplatense, pues los recuerdos del personaje Lucas son los recuerdos del escritor Julio Cortázar que es quien los evoca. A veces, como aquí, el microrrelato de *Un tal Lucas* se asemeja al cuadro de costumbres. Nótese también cómo en las composiciones de este tipo se escuchan varias voces: primariamente la del narrador pero también algunas expresiones de los personajes narrados, que forman parte del cuadro general.

Varios textos presentes en el libro abordan temas estrechamente vinculados con la relación entre la vida del escritor y la actividad de la literatura. Vamos a referirnos a dos de ellos, describiéndolos pero sin leerlos, para no alargar excesivamente este trabajo.

El primero es “Texturologías” (pp. 87-90), que obviamente se mofa de diversas tendencias críticas, a través de la descripción que proporcionan seis supuestos trabajos publicados en otras tantas (no reales, pero verosímiles) revistas profesionales. El punto de partida es la reseña de un libro de poemas titulado nada menos que *Jarabe de pato*, debido a un imaginario autor llamado José Lobizón, quien lo habría publicado en La Paz, Bolivia. La primera reseña, de un *Bulletin Sémantique* de Marsella, es totalmente negativa: “un triste rosario de lugares comunes que la versificación sólo consigue volver aún más huecos”. A esa reseña, de Michel Pardal, responde Nancy Douglas en *The Phenomenological Review*, de Nebraska, objetando el argumento de Pardal en cuanto a las relaciones entre creación y tradición. Tercia en la polémica Boris Romanski en la revista *Sovietskaya Biéli*, de la Unión de Escritores de Mongolia, para quien “[l]o que tantas veces se reprochó injustamente a las letras soviéticas, se vuelve ahora un dogma dentro del campo capitalista”. El cuarto participante es el profesor inglés Philip Murray, quien en su artículo en *The Nonsense Tabloid*, de Londres, sostiene que el lenguaje del profesor Boris Romanski “merece la calificación más bien bondadosa de jerga adocenada” y se pregunta: “Dentro de la perspectiva actual de la crítica, ¿no es tiempo de reemplazar las nociones de tradición y de creación por galaxias simbióticas tales como ‘entropía histórico-cultural’ y ‘coeficiente antropodinámico’?” No se hace esperar la respuesta, en las páginas de *Quel Sel*, de París, del eminente Gérard Depardiable (!), quien objeta el punto de vista de Murray y afirma: “Para nosotros la dicotomía ínsita en el continuo aparental del decurso escriturante se proyecta como significado a término y como significante en implosión virtual (demóticamente, pasado y presente)”. Cierra la polémica Benito Almazán en *Ida singular*, de México, quien admira el trabajo heurístico de Depardiable, el que, dice, “bien cabe calificar de estructuralógico por su doble riqueza *ur-semiótica* y su rigor coyuntural en un campo tan propicio al mero epifonema”. Para reforzar su argumento, Almazán usa una cita del libro *Jarabe de pato*, de José Lobizón, un volumen que, por supuesto, se había perdido de vista completamente durante el transcurso de esta polémica...

Otro texto de interés desde el punto de vista de la discusión sobre la literatura es “Lucas, sus discusiones partidarias” (pp. 165-171), en la tercera parte del libro. Se trata de una composición bastante extensa, en la que se resumen discusiones que suelen darse en el campo de las izquierdas, especialmente marxistas, con respecto a la función de la literatura en la sociedad. Específicamente, Lucas cuestiona la noción de que los escritores tienen la obligación de escribir obras que sean fácilmente comprensibles para todos los lectores. En una discusión con varios interlocutores, y en la que aparece la peculiaridad de que las respuestas de Lucas van siempre en verso, el protagonista sostiene, por ejemplo, que “no se conocen límites a la imaginación / como no sean los del verbo, / y de esa lucha nace la literatura, / el dialéctico encuentro de musa con escriba, / lo indecible buscando su palabra, / la palabra negándose a decirlo / hasta que le torcemos el pescuezo / y el escriba y la musa se concilian / en ese raro instante que más tarde / llamaremos Vallejo o Maiakovski” (p. 168). Es más, continúa: “Porque nadie podrá, salvo el poeta y a veces, / entrar en la palestra de la página en blanco / donde todo se juega en el misterio / de leyes ignoradas, si son leyes, / de cópulas extrañas entre ritmo y sentido, / de últimas Thules en mitad de la estrofa o del relato. / Nunca podremos defendernos / porque nada sabemos de este vago saber, / de esta fatalidad que nos conduce / a nadar por debajo de las cosas, a trepar a un adverbio / que nos abre un compás, cien nuevas islas, / bucaneros de Remington o pluma / al asalto de verbos o de oraciones simples / o recibiendo en plena cara el viento / de un sustantivo que contiene un águila”. Creo que este poema intercalado, con toda deliberación, entre las páginas de *Un tal Lucas* resulta ser una clarísima exposición de lo que piensa un creador, un intelectual de izquierdas, confrontado con las estrecheces mentales que fueron características del estalinismo.

5. Vuelta a los comienzos. Las referencias hechas hasta aquí no agotan la presencia de las formas breves y brevísimas en la obra de Cortázar. En la proximidad de sus obras extensas -como las novelas *Los premios* o *Rayuela*- van apareciendo manifestaciones de esta inclinación que podemos considerar una tendencia a lo fragmentario (entendida la escritura fragmentaria no como astillas de una obra mayor, sino como composiciones que se valen por sí mismas, a pesar de sus reducidas dimensiones, sin aspirar a integrar una totalidad).

Así por ejemplo en *Divertimento*, novela escrita en 1949 pero publicada en 1986, es decir póstumamente, aparecen breves composiciones que en el libro asumen la condición de “citas”, en la medida en que son atribuidas a un personaje -llamado Insecto- por otro, que responde al nombre de Marta. Esta última le pide que se los lea, a la cual Insecto accede, y esto sirve para presentar tres composiciones, que el autor ficcional llama “trozos” (interesante forma de mentar, a mediados del siglo XX, textos de muy reducida extensión si se los compara con las dimensiones características de entonces). Tales textos se titulan “Something rotten in my left shoe”, “Probablemente falso” y “Exhumación” (pp. 63-65). Su lectura actual puede producir una impresión extraña, como un eco anticipado de las historias de cronopios que vendrían más adelante; Marta (p. 65) señala “la influencia de Michaux que se huele de lejos”. Presento aquí el segundo de tales textos, es decir, “Probablemente falso”:

Se caía siempre de las sillas y pronto advirtieron que era inútil buscarle sofás profundos o sillones con altos brazos. Iba a sentarse, y se caía. A veces para atrás, casi siempre de lado. Pero se levantaba sonriendo porque era bondadosa y comprendía que las sillas no estaban allí para ella. Se acostumbró a vivir de pie; hacía el amor parada, comía parada, dormía parada por miedo a caerse de la cama, que es una silla para todo el cuerpo. El día que murió tuvieron que introducirla furtivamente en el

ataúd, y clavarlo de inmediato. Durante el velatorio se veía de tiempo en tiempo cómo el ataúd se inclinaba a los lados, y todos alababan el excelente criterio de los padres al clavarlo en seguida. Después que la enterraron los padres fueron a las mueblerías y compraron muchas sillas, porque mientras ella estuvo en la casa no era posible tener sillas ya que cada vez que ella quería sentarse se caía.

Si en la novela de 1949 encontramos algunos textos narrativos de notable brevedad, otro de los escritos cortazarianos de mediados del siglo pasado nos brindan pistas interesantes sobre temas relacionados con la escritura. Me refiero a la segunda de las novelas tempranas de Cortázar, *El examen*, escrita -según el propio autor- a mediados de 1950, y también inédita hasta después de su muerte. Junto con la anterior, se presta a un inventario y análisis de tipo contextual, a fin de comprender mejor los orígenes literarios del escritor y las circunstancias que rodean sus iniciales épocas formativas: es decir, el contexto de producción.

En esta novela, un personaje, Juan, rememora las lecturas y otras experiencias estéticas de sus comienzos. Habla entonces de un libro de Jean Cocteau (*Opium*) que le reveló “cosas que yo no conocía ni remotamente, Rilke, Victor Hugo en serio, Mallarmé, Proust, *El acorazado Potemkin*, Chaplin, Blaise Cendrars, me reveló sin que yo me diera cuenta las dimensiones justas de la severidad. Empecé a tener miedo de escribir gratuitamente; empecé a tirar los papelitos que garabateaba en la Plaza San Martín o en La Perla del Once. Entre los dos amigos que te dije y este libro me enfilaron derecho a Mallarmé, quiero decir a la actitud de Mallarmé” (p. 88).

En este revelador texto, Cortázar relata con emoción el acceso a la gran cultura del mundo: “Mi luz se llama a veces Novalis y a veces John Keats. Mi luz es el bosque de las Ardenas, un soneto de Sir Philip Sidney, una suite para clave de Purcell, un cuadrito de Braque” (p. 88). Y al mismo tiempo lamenta lo que considera el parvo legado de la tradición literaria argentina, arbitrariamente recortada de un paisaje mucho mayor: “yo soy este puñadito de poemas y novelas, yo soy nada más que la cautiva, el gaucho retobado, el cascabel del halcón, Erdosain...” (p. 89). Quizá esta síntesis sea injusta: en la literatura argentina, sin negar la importancia de los autores aludidos, hay algo más que Esteban Echeverría, José Hernández, Enrique Banchs y Roberto Arlt: están también Sarmiento y Borges, están también Mansilla y Güiraldes y Molinari, por ejemplo. Con todo, los dos pasajes citados agregan a nuestro tema algunas referencias muy dignas de ser tenidas en cuenta.

6. Consideraciones finales. En todos los casos que podemos observar, dentro del cultivo de la minificción en la obra de Julio Cortázar, encontramos dos elementos constantes, o, si se quiere, dos aspectos que se prestan al análisis. Por un lado están las experiencias vitales, las que se relacionan con la doble pertenencia del escritor al orbe latinoamericano y al europeo. Por otra parte, se pueden aislar las experiencias específicamente literarias (las que, sobra decirlo, son también parte de la experiencia vital de un escritor, pero pueden separarse de ésta para un mejor examen de la cuestión), entre las que contamos la influencia del surrealismo, de la literatura del absurdo y de diversos autores marginales o contestatarios. Es frecuente que haya indicios sobre estas lecturas en los paratextos, como epígrafes, citas y títulos, todo lo cual nos remite a un juego muy amplio de vinculaciones intertextuales. La dimensión reducida del microrrelato permite observar estos hechos con suficiente claridad, aunque varios de ellos también aparecen con similar nitidez en obras más extensas, como ante todo la novela *Rayuela*, de 1963.

Los mecanismos del contacto del escritor con visiones, autores, hechos culturales y de otra índole que siguen apareciendo en sus obras no se pueden aislar de la presencia del pensamiento político en la última etapa de su vida. Eso lleva a una doble articulación: por un lado, la asimilación de determinadas figuras del imaginario internacional y, por otro, la reformulación de su significado, a través de un proceso de territorialización. Un ejemplo preciso de esto es el breve libro *Vampiros internacionales*, un texto que puede considerarse una *nouvelle* (en cuanto a su extensión) si bien en gran medida es también una historieta comentada y un alegato político. No tiene nada que ver, en consecuencia, con el mundo del microrrelato, pero aduzco aquí el ejemplo en relación con otro tema, que es el de la hibridación cultural.

En esta novela breve, el narrador, que se identifica como Julio Cortázar, acaba de participar en Bruselas de las deliberaciones del Tribunal Russell II, que juzga las violaciones a los derechos humanos cometidas por varios gobiernos latinoamericanos. Aborda el tren a París provisto de un periódico mexicano (el único que consigue en la estación), en el cual se publica una versión en forma de historieta de una historia centrada en Fantomas, el protagonista de la célebre serie de novelas creadas, en un principio, por Pierre Souvestre y Marcel Allain. Antes de la primera Guerra Mundial, entre 1911 y 1913, se publicaron 32 de ellas debidas a ambos autores; después de ocurrida la muerte de Souvestre siguió Allain por cuenta propia con más novelas, que elevan el cómputo total a 40. Hubo también otras alternativas, entre ellas la publicación de algunas novelas en forma de folletín; finalmente ocurrió la conversión de más episodios de esta saga en una historieta mexicana, que es precisamente la que lee el personaje Cortázar en el trayecto en tren entre Bruselas y París.

Muchas cosas han cambiado, sin embargo. Fantomas, que en las novelas de Souvestre y Allain era un archicriminal (llamado el Señor del Terror y el Genio del Crimen) aparece ahora como un superhéroe que persigue a quienes cultivan el mal y que por lo general son los poderosos de la tierra; además, ya no hay Inspector Juve que lo persiga. La historieta hace participar a destacados escritores: Susan Sontag, Alberto Moravia, Octavio Paz y Julio Cortázar, entre otros. Fantomas interviene a pedido de Susan y se comunica con Julio, pero su accionar, que es puramente individual, elude las causas profundas de las calamidades que investiga. La conclusión de la *nouvelle* es que hay que atacar el mal de raíz, mediante un levantamiento simultáneo de los pueblos en contra de las compañías transnacionales y los gobiernos que pactan con ellas y permiten así su predominio mundial.

He traído a colación esta obra porque ilustra tanto la adaptación a la circunstancia latinoamericana de una obra europea, como la inserción definitiva de los temas de política militante desde el punto de vista de vastos sectores de América Latina. El pensamiento de Cortázar es uno solo, ya sea que estemos hablando de sus novelas, de su teatro, de sus poemas o de sus microrrelatos.

Desde un punto de vista valorativo, la imagen que surge de la exploración que hemos intentado en estas páginas -y que el lector, sin duda, ha acompañado pacientemente-tiene dos caras, que convendría fueran minuciosamente exploradas por los críticos. Una de ellas ilustra la importancia de la minificción en la obra de Cortázar: es una línea constante, no una aparición ocasional, y en cada momento de su trayectoria “dice” algo de importancia para la comprensión total de la obra. La otra cara es la reflexión sobre el ejercicio de la literatura, y allí encontraremos materiales no sólo para trazar la trayectoria íntima de un escritor, sino también para contextualizarlo, para comprender su mundo y, como en varios de los casos que hemos aducido, discernir lo que corresponde a una tradición propia, argentina o latinoamericana, y lo que aporta la experiencia europea a través de lecturas y de episodios vitales. Por último, una mayor familiaridad con la narrativa brevísima de

Julio Cortázar nos puede aproximar al trato con este gigante de la literatura e incorporar a nuestra vida algunos elementos de su reflexión y su creación. †

Notas:

- [1] Estas páginas son la versión revisada de una conferencia pronunciada en el Instituto Iberoamericano de Berlín, el 22 de noviembre de 2007.
- [2] Cf. David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006. Capítulo X, “Los clásicos del microrrelato: Cortázar, Monterroso, Denevi”, pp. 207-236.
- [3] Julio Cortázar, “Continuidad de los parques”, *Final del juego*, Buenos Aires: Sudamericana, 1964, pp. 9-11.
- [4] Un análisis más detenido en: David Lagmanovich, op. cit., pp. 208-220.
- [5] Cf. David Lagmanovich, “Rasgos distintivos de algunos cuentos de Julio Cortázar”, *Hispanérica* (Maryland) I, 1 (1972), pp. 5-15; lo citado, p. 11.
- [6] Julio Cortázar, *Historias de cronopios y de famas*. 11ª edición. Buenos Aires: Minotauro, 1979. [La primera edición es de 1962.]
- [7] Julio Cortázar, *Último round*, 2 vols., 8ª edición, 6ª de bolsillo. México: Siglo XXI, 1983. [La primera edición es de 1969.]
- [8] En *Through the Looking Glass* (1872), obra en la que, como se sabe, prosiguen las aventuras de *Alice in Wonderland*, aparece un monstruo llamado Jabberwock (una especie de dragón), y también una balada burlesca, que es la que propiamente se llama “Jabberwocky”. En el texto, prácticamente todas las palabras léxicas (como sustantivos y adjetivos) son vocablos inventados; entre ellos aparecen aquellos que los lingüistas llaman “portmanteau words” (algo así como “palabras maleta”, portadoras de más de un étimo), como *slithy*, un compuesto de *lithe* y *slimy*. Copiamos la primera estrofa de este famoso texto: “ ‘*Twas brillig, and the slithy toves / Did gyre and gimble in the wabe; / All mimsy were the borogoves, / And the mome raths outgrabe*”. La similitud del “glélgico” cortazariano y otros “lenguajes inventados” con este producto literario es evidente. (Una edición moderna del famoso texto: Lewis Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass, with a foreword by Horace Gregory*. New York: Signet Classics, 1960, pp. 134-36.)
- [9] El comienzo de este famoso texto es el siguiente: “Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes”, etc. Julio Cortázar, *Rayuela* (Buenos Aires: Sudamericana, 1963), p. 428.
- [10] Julio Cortázar, *Un tal Lucas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- [11] Julio Cortázar, *Divertimento*. Nota preliminar (“Ovillo lleno de nudos”) de Saúl Yurkievich. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.
- [12] Julio Cortázar, *El examen*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.

[13] Cf. mis artículos “Claves de Julio Cortázar en *Divertimento* (1949) y *El examen* (1950)”, *Dispositio* (Univ. of Michigan) XVIII, 44 (1994): 175-191; y “Julio Cortázar hacia 1950: las raíces de un escritor”, *La Pecera* (Mar del Plata, Argentina) 9 (2005): 70-82.

[14] Julio Cortázar, *Vampiros multinacionales*. México: Excélsior, 1975.

© David Lagmanovich 2008

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

