



HAL
open science

La lírica de Julio Cortázar: Intertextualidad y Otredad literaria

Cynthia Gabbay

► **To cite this version:**

Cynthia Gabbay. La lírica de Julio Cortázar: Intertextualidad y Otredad literaria. Literature. The Hebrew University of Jerusalem, 2012. Español. NNT: . tel-03516464

HAL Id: tel-03516464

<https://shs.hal.science/tel-03516464>

Submitted on 7 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Julio Cortázar's Lyricism:
Intertextuality
and the Literary "Other"

Thesis submitted for the degree of
"Doctor of Philosophy"

by Cynthia Gabbay

Submitted to the Senate of the Hebrew University of Jerusalem

January 2012

La lírica de Julio Cortázar:
Intertextualidad
y
Otreidad literaria

Tesis presentada para obtener el título
“Doctor en Filosofía”

por

Cynthia Gabbay

Presentada ante el Senado de la Universidad Hebrea de Jerusalén

Enero 2012

Este trabajo fue realizado bajo la supervisión de:

Prof. Ruth Fine

Universidad Hebrea de Jerusalén

Prof. Niall Binns

Universidad Complutense de Madrid

Índice

Introducción general	13
I. Estado actual de la investigación sobre la poesía de Julio Cortázar	13
II. Metodología	17
III. Objetivos del trabajo y su contribución a la investigación	18
I. Consideraciones teóricas iniciales	20
I.1. Introducción a la obra lírica cortazariana	21
I.1.1. Los textos	21
I.1.2. Los géneros literarios:	23
a. El soneto	23
b. El ensayo	23
c. El poema dramático	23
I.1.3. El concepto cortazariano de poesía	24
I.1.4. Estrategias poéticas: el diálogo entre <i>camaleonismo</i> y <i>vampirismo</i>	25
I.2. Introducción metodológica al análisis intertextual	29
I.2.1. Introducción al estudio de la intertextualidad: <i>imitatio</i>, dialogismo e hipertextualidad	29
I.2.2. Estrategias metodológicas cortazarianas	32
I.2.2.1. El concepto cortazariano de <i>intertextualidad</i>	32
I.2.2.2. Las estrategias o modos intertextuales:	33
a. El centón	33

b. La architextualidad genérica	33
c. La <i>ósmosis intertextual</i>	33
d. La traducción	34
I.3. Un modelo de análisis intertextual	34
I.3.1. Propuestas teóricas para el análisis intertextual de la obra lírica cortazariana	
I.3.2. Índice de términos propuestos en este trabajo	34
a. Modos intertextuales	35
b. Herramientas intertextuales	36
c. Otros componentes de la circunstancia intertextual	36
II. Cortázar y el Simbolismo: el diálogo con la literatura francesa	38
Introducción	38
II.1. Ópera prima: <i>Presencia</i>. Génesis y construcción de la voz poética	39
II.2. La lírica de Stéphane Mallarmé	42
II.2.1. Introducción al Simbolismo	42
II.2.1.1. Surgimiento y definición	42
II.2.1.2. Evolución del Simbolismo	48
II.2.2. La Lírica de Stéphane Mallarmé: simbología, ontología y estética	50
Conclusión	62

II.3. El diálogo intertextual: la oscuridad como espacio de ontogénesis del hablante lírico 63

Introducción 63

II.3.1. Poesía y música del silencio: *Presencia* y *Salvo el crepúsculo* en el diálogo Intertextual 67

II.3.1.1. La centralidad de la música en el universo lírico 68

II.3.1.2. Nivel ontológico: identificación de música y sujetos 69

II.3.1.3. El paradigma estético: la elección del soneto como forma musical 71

II.3.1.4. La música como silencio ontológico 74

II.3.2. La Presencia como rostro de la Poesía 81

II.3.3. La búsqueda ontológica en el reino de la oscuridad 86

II.3.4. La prolongación de la Noche como abolición de los márgenes atribuidos al concepto de identidad 90

II.3.5. Un *nexo reminiscente* en metamorfosis: el cisne (figura y símbolo) 101

Conclusión 115

III. Construcción dialógica de la teoría poética cortazariana

Introducción 118

III.1. El Libro, instrumento espiritual para una teoría del túnel 121

III.1.1. Los fundamentos teóricos 121

III.1.1.1. Hipertexto, hipotexto versus contexto 121

III.1.1.2. Fundamentos teóricos desde el diálogo intertextual 125

III.1.2. Un *nexo reminiscente*: paradigma intertextual 132

III.1.2.1. El hipotexto mallarmeano: primera disolución de la ontología	132
III.1.2.2. El hipotexto de Lévy-Bruhl: la “participación” ontológica como <i>ósmosis</i> intertextual	139
III.1.2.3. Participación y metonimia	144
III.1.2.4. Participación y <i>visitación</i>	155
III.1.2.5. La labor poética como resultado del diálogo rizomático: del <i>nexo</i> <i>reminiscente</i> a la <i>ósmosis</i> del hipertexto	160
Conclusión	162
III.2. Cortázar y el “irracionalismo”: del diálogo a la poética	163
Introducción	163
III.2.1. La literatura: fundación (est)ética	167
III.2.1.1. Cortázar y el “surrealismo”	170
III.2.1.2. Cortázar y el texto existencialista francés	180
III.2.1.3. Connotaciones éticas del discurso existencialista	185
III.2.1.4. <i>Esencia</i> versus <i>existencia</i>	192
III.2.1.5. Cortázar y el texto existencialista de Heidegger	198
III.2.1.6. La <i>simbiosis intertextual</i> : existencialismos, surrealismo y <i>participación</i> ontológica	201
III.2.1.7. Postura ética de Cortázar	204
III.2.2. De la ética a la poética	208
III.2.2.1. Reformulaciones poéticas	208
III.2.2.2. Un <i>topos</i> <i>reminiscente</i> : el acto suicida	210
III.2.2.3. La oquedad en la poética y la ética cortazarianas	217
III.2.2.4. Ética y juego	219
Conclusión	223

IV. El poema dramático: el hipertexto lírico como superación del mito clásico

Introducción	227
IV.1. Architextualidad: el viaje del paratexto al hipertexto	231
IV.1.1. Perspectiva diacrónica de la teoría del género trágico	231
IV.1.2. <i>Los Reyes</i> como superación de la <i>Poética</i> de Aristóteles	235
IV.1.2.1. La recopilación de Plutarco	237
IV.1.2.2. El concepto aristotélico de tragedia y la definición de “la fábula”	243
IV.1.2.3. La fábula aristotélica frente a los pensamientos de los “caracteres”. La anagnórisis <i>in extremis</i> (del lector)	248
IV.1.2.4. La cuestión hermenéutica: superación del mito, oposición al canon poético y renovación del género	251
IV.1.3. El poema dramático cortazariano y el mallarmeano	259
IV.1.3.1. Del drama al poema (<i>Hérodíade</i> y <i>L'Après-midi d'un faune</i>)	259
IV.1.3.2. Del Libro al drama. La novela total y el concepto de “Álbum”	268
IV.1.3.2.1. Del Libro al drama cortazariano	268
IV.1.3.2.2. La “novela total” y el concepto de “Álbum”	275
IV.2. La teoría cortazariana en torno al <i>topos</i> helénico y su relación con la poética de Cortázar	287
IV.3. La generación del existencialismo y la resignificación del mito	
IV.3.1. Lectura hermenéutica del mito del Minotauro: un ejemplo de <i>topos</i> <i>reminiscente</i> en el macrodiálogo existencialista	298
IV.3.2. La <i>simbiosis intertextual</i> de <i>Los Reyes</i> y “La casa de Asterión”	308
IV.3.3. Postulado de un <i>utotexto</i> de <i>Los Reyes</i> : “Ariane s’est pendue”, de Michel Foucault	314

Conclusión	318
Conclusiones finales	321
I. Poesía e intertextualidad	321
II. El diálogo con la lírica de Mallarmé	327
III. El diálogo con el existencialismo	329
IV. Camaleonismo	331
V. La poética cortazariana	337
VI. La teoría del espiral	339
VII. Últimas reflexiones	340
Bibliografía	342
Resumen en hebreo	⌘

Agradecimientos:

A mis tutores: Prof. Ruth Fine y Prof. Niall Binns, por la generosa dedicación, el sabio consejo, la leal paciencia y el apoyo invaluable que me dedicaron durante siete años de trabajo y desafíos.

Al Programa de la Beca del Presidente para las Humanidades de la UHJ, y especialmente a tres de sus directoras: Prof. Ruth HaCohen, Prof. Ilana Pardes y Prof. Michal Biran, por el espacio abierto al debate y la compañía.

A mis compañeros, por el cálido interés y el diálogo iluminador.

A mi hija y a mi hijo, para quienes atravesé dos veces la Nada con un Libro entre las manos y ellos siempre me esperaron con abrazos de horizonte.

A mi mamá, quien no alcanzó a completar la lectura, y aun así su lección es en mí, de todas, la más sabia.

A los amantes de la poesía y la ficción.

Y lo que llamamos amor es el deseo de unirnos y de fundirnos y de confundirnos, así como estábamos antes, en el seno del dios globular que la discordia rompió
Marcel Schwob, "Empédocles", *Vidas imaginarias*.

Introducción general:

La poesía de Julio Cortázar establece un vínculo particular con el fenómeno de la intertextualidad. Si bien este vínculo se evidencia en toda su producción, en este estudio me propongo demostrar que el concepto cortazariano de *lirica* es indivisible del de *intertextualidad*, siendo éste un nexo que dicho corpus construye desde una perspectiva metalírica recurrente. No obstante, el dispositivo intertextual se manifiesta como un instrumento transgenérico; esto trae como consecuencia que la estrategia intertextual derive en una superación del concepto de *poesía*, al producir una *lirica* que atraviesa también la prosa cortazariana.

El estudio de la intertextualidad en la *lirica* de Julio Cortázar supone, *a priori*, dos desafíos: la definición del concepto cortazariano de “poesía” y la cartografía del *modus operandi* intertextual. Mi análisis se centrará en la primera etapa de la obra de Cortázar, época que algún crítico ha querido denominar “prehistoria de la literatura cortazariana”¹, pero que estimo debe pensarse como su primera fundación² (1938-1954). No obstante, mi trabajo hará referencia a la mayoría de las obras líricas de Julio Cortázar.

I. Estado actual de la investigación sobre la poesía de Julio Cortázar

De modo general, la crítica literaria no se ha centrado hasta ahora en la obra lírica de Julio Cortázar; el autor es conocido especialmente como cuentista y novelista,

¹ Ver Jaime Alazraki, en *Obra Crítica/2* de Buenos Aires, Suma de Letras Argentina, 2004, y A. MacAdam, *El individuo y el otro*, Buenos Aires-Nueva York, Ediciones la Librería, 1971.

² Considero que las primeras obras de Julio Cortázar establecen los principios fundamentales de su *lirica*. Resulta inapropiado hablar de “prehistoria” cortazariana, dado que esta terminología estaría invalidando la significación intratextual de dichas obras respecto de la totalidad del corpus. Para una amplia definición del concepto de *primera fundación* ver mi artículo “La poesía de Julio Cortázar: primera fundación intertextual”, en *IBEROAMERICAglobal*, Vol.1, n°2, 2008, pp. 94-102, <http://iberoamericaglobal.huji.ac.il/Num2/Gabbay.pdf>

a pesar de que su obra lírica es cuantiosa y que ha desarrollado una teoría lírica a través de sus textos poéticos.

El único estudio exhaustivo que existe sobre la lírica cortazariana es la tesis de doctorado *La obra poética de Julio Cortázar*, compuesta por Daniel Mesa Gancedo, de la Universidad de Zaragoza, España, presentada en el año 1997, y de la cual han surgido dos libros: *La emergencia de la escritura: Para una poética de poesía cortazariana* (1998)³, y *La apertura órfica: Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar* (1999)⁴, así como un artículo “*Poésie rather hard to understand. Cortázar et la mantique dans la sémantique*”⁵. Esta investigación es de suma importancia y recoge cientos de textos que estaban diseminados en diversas revistas a lo largo de varias décadas y puntos geográficos.

Sin embargo, encuentro tres limitaciones importantes en dicho trabajo. En primer lugar, el investigador ha reducido su análisis a una visión órfica de la poesía de Julio Cortázar, focalizando la perspectiva en la identidad del yo-poeta. En segundo lugar, el estudio no analiza la estética que se evidencia en la lírica del autor argentino, sino que procede a una discusión de la poética expresada por Julio Cortázar en sus textos teóricos, sus cartas y entrevistas. De este modo, la teoría de Mesa Gancedo se funda en gran medida en la palabra crítica del autor y no en los textos líricos propiamente dichos. En tercer lugar, a menudo el análisis textual se reduce a una mostración de los poemas y parece servir de vehículo para aplicar el modelo órfico sugerido *a priori*.

Es de gran importancia la recopilación de toda la poesía del autor –basada en el trabajo de investigación de Daniel Mesa Gancedo–, por la editorial del Círculo de Lectores en el volumen: *Poesía y poética. Obras completas IV*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005, editado por Saúl Yurkievich y Gloria Anchieri, con un prólogo de Rosalba Campra.

Finalmente, encontramos un conjunto no numeroso de artículos críticos referentes a la lírica cortazariana, los cuales no aportan un análisis exhaustivo de su

³ Kassel, Edition Reichenberger.

⁴ Bern, Peter Lang.

⁵ En *Cortázar: De tous les côtés*. UFR Langues Littératures Poitiers, Maison de l’Homme et de la Société, Paris, La Licorne, 1999, pp. 217-231.

poesía. Graciela de Sola define a Cortázar como “un irrenunciable y profundo poeta cuya vía expresiva se ha ido apartando por momentos del canto, de la palabra poética que lo contiene plenamente.”⁶ Algunos investigadores, como A. M. Hernández⁷, A. Martínez Santa⁸, W. Imo⁹ y D. Arrigucci¹⁰ han analizado la relación de Julio Cortázar con la poética camaleónica de John Keats. A. M. Hernández estima que la poética de Julio Cortázar es el resultado de una síntesis entre la poética camaleónica y la poética del vampirismo de E. A. Poe. Esta postura es rechazada por Mesa Gancedo, quien asevera que “conviene [deslindar]”¹¹ la poética cortazariana del camaleonismo.

Un interesante estudio de índole biográfica es el que ha llevado a cabo E. Romano¹², dedicado al contexto literario y social en el que el joven Cortázar produjo su obra temprana en el ambiente de la Revista *Sur*. De interés es también la biografía de E. Montes-Bradley¹³, que se adentra en la primera etapa de la vida de Julio Florencio Cortázar.

M. E. Filer, por su parte, analiza la poética de la palabra fundadora de realidad a partir de algunos poemas que dibujan la ciudad cortazariana, en particular, aquellos que se insertan en la novela *62. Modelo para armar*. En sus estudios, R. Campra¹⁴ y A. A. Bocchino¹⁵ abordarán la poesía de Julio Cortázar definiéndola como una fuerza demoledora que pretende destejer la realidad desde el propio lenguaje para permitir la irrupción de una realidad alternativa.

⁶ En *Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968, p. 15. El capítulo “El poeta” (pp. 15-31) estudia las obras *Presencia* y *Los Reyes* así como algunos poemas publicados en revistas.

⁷ “Camaleonismo y vampirismo: La poética de Julio Cortázar”, op. cit.

⁸ “Julio Cortázar y John Keats: Hacia una ecología poética”, en *Revista Hispánica Moderna XLV*, n.º 2. Nueva York, 1992, pp. 193-209.

⁹ “Cortázar, poeta camaleón”, en *Iberorromania*, 22, 1985, pp. 46-66.

¹⁰ *O Escorpião Encalacrado*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

¹¹ En *La apertura órfica*, op. cit., p. 23.

¹² “Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista *Sur*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos IV*. Madrid, pp. 106-139.

¹³ *Cortázar sin barba*. Barcelona, Debate de Random House Mondadori, 2005.

¹⁴ “La poesía de Cortázar: la armonía del desorden”, en *Casa de las Américas 164*. La Habana, 1987, pp. 17-24.

¹⁵ “*Salvo el crepúsculo* de Julio Cortázar o volver atrás y recapitular”, en *Confluencia: Revista hispánica de Cultura y literatura*, volumen 7, n.º 1. Greeley, Colorado, 1991, pp. 63-68, y “Construcción de un imaginario trasgresor: Julio Cortázar en los '50””, en *Hispamérica*, Año 33, No. 97 (Abril), 2004, pp. 79-92.

R. Benítez¹⁶ y C. Ortiz¹⁷ establecen la relación del poeta cortazariano con la figura del mago –identidad que Cortázar desarrolla en *Imagen de John Keats* y “Para una poética”; el poeta realiza allí una búsqueda ontológica mediante la poesía, de modo similar a la labor del demiurgo a través de la magia. El artículo de R. Benítez estudia también las influencias que, según su opinión, determinaron la naturaleza de la primera poesía de Cortázar.

Otros estudios de la poesía de Julio Cortázar son los textos de R. Serra¹⁸, M. Benedetti¹⁹ y V. Rodríguez Núñez²⁰. Si bien existen otros artículos que intentan un acercamiento a la poesía de Julio Cortázar, estos no constituyen un referente de importancia ni un marco teórico significativo, puesto que no establecen direcciones alternativas de análisis. La mayoría de los investigadores considera la poesía de Cortázar como una obra secundaria o menor, de este modo, sus estudios se encuentran condicionados por la narrativa cortazariana, a la que estiman como la obra prioritaria del autor.

En lo que concierne al estudio intertextual de la lírica cortazariana, no existe ningún trabajo sistemático del tema. Cabe mencionar dos estudios que aluden a la centralidad de lo intertextual en la obra cortazariana. Daniel Mesa Gancedo, en su iluminador artículo “*Pli selon pli: Cortázar siguiendo a Mallarmé*”²¹, comprueba con destreza la relación intertextual entre tres poemas de Cortázar y dos sonetos de Stéphane Mallarmé. A su vez, Daniel González Dueñas ofrece en *Las figuras de Julio Cortázar*²² un análisis a modo de *centón*, tal como lo propone el propio Cortázar en *Imagen de John Keats*; su texto se mimetiza así –a modo de intertexto camaleónico– con el texto de referencia.

¹⁶ “La poesía lírica de Julio Cortázar” en *Otro Round: Estudios sobre la obra de Julio Cortázar*, v. XVII, n° 1 y 2. Sacramento, California, 1988-1989, pp. 46-63.

¹⁷ *Cortázar: El mago*. Buenos Aires, Diada, 2010.

¹⁸ “La poesía de Julio Cortázar: *Salvo el Crepúsculo*”, en *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*. Paco Tovar (ed.). Universitat de Lleida, 1996, pp. 451-463.

¹⁹ “Cortázar by night”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XVIII, n° 35, Lima, 1992, pp. 33-39.

²⁰ “Salvo el crepúsculo: a salvo la poesía”, en *Casa de las Américas XXV*, n°145-146. La Habana, 1984, pp. 243-249.

²¹ En revista *Arrabal*, Núm. 2, año 2000, pp. 99-110.

<http://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/140465/0> [Consulta: 10-10-11].

²² México D.F., Editorial Aldus, 2002.

II. Metodología:

A partir de lo expuesto hasta aquí, estimo que la obra lírica de Julio Cortázar requiere un estudio diferenciado. Con tal fin, considero indispensable asumir un camino analítico inverso al adoptado en el trabajo de Mesa Gancedo. Mi objetivo será la elaboración y el análisis de la poética lírica de Cortázar a partir de un estudio de los textos líricos mismos y no del discurso crítico del autor. Asimismo, me propongo adoptar una perspectiva fenomenológica que no imponga modelos teóricos preconcebidos.

Mi estudio se focalizará principalmente en el uso del lenguaje y las estrategias líricas propuestas. Centraré mi análisis en la primera obra lírica de Julio Cortázar, la cual considero como fundación de la obra cortazariana. Asimismo, esta lírica es rica en relaciones intratextuales, por lo cual mi estudio se referirá también, necesariamente, a obras posteriores del mismo autor que denotan un desarrollo respecto de la obra lírica fundacional. El análisis intratextual²³ integra, por lo tanto, el hipertextual.²⁴

El fenómeno intertextual será enfocado a partir del estudio de la Otridad en el sistema textual, y ello desde tres perspectivas diferentes. En primer lugar, revisaré la operación que tiene lugar entre las voces líricas que se manifiestan en un mismo nivel ficcional; en segundo lugar, trabajaré las relaciones de las voces que dialogan desde un nivel ficcional a otro, entre las cuales se incluye el diálogo entre el hablante lírico y sus interlocutores y, por último, revisaré las relaciones de los textos en el nivel intertextual, a partir del cual los intertextos dialogan entre sí como sujetos, delineando una ontología literaria.

Mi trabajo dibuja una cartografía intertextual a partir de las alusiones de la obra poética y narrativa de Julio Cortázar. Dado que en muchos casos dichas alusiones son oscuras o indirectas, su identificación se hace posible a partir de una suma circunstancial de datos, muchas veces apenas sugeridos por Cortázar. Los indicios y señas dejados por este escritor en sus textos han requerido a menudo un trabajo de

²³ En este trabajo el término “intratextualidad” se refiere a las relaciones dialógicas entre textos pertenecientes a un mismo corpus.

²⁴ A continuación, los conceptos de *intertextualidad* e *hipertextualidad* serán utilizados indistintamente pues las definiciones de Kristeva y Genette comprueban su correspondencia.

minuciosa decodificación, llevado a cabo mediante la lectura de un gran corpus literario.

Finalmente, la variedad de relaciones intertextuales establecidas por la escritura cortazariana ha impuesto la necesidad de construir un modelo de análisis intertextual, el cual se basa en el trabajo de Julia Kristeva y Mijael Bajtín así como en la praxis analítica de Michael Riffaterre y Gérard Genette. Sin embargo, el modelo propuesto por mi trabajo excederá dichos referentes, en la medida en que la obra cortazariana lo exija. En este sentido, entonces, el modelo de análisis intertextual es el resultado de un acercamiento fenomenológico a la lírica cortazariana, a partir de una lectura hermenéutica de sus textos.

III. Objetivos del trabajo y su contribución a la investigación

Mi estudio propone una *lectura hermenéutica intertextual*, es decir, un análisis que deleve el diálogo intertextual en el que se inscriben los textos cortazarianos. El trabajo quiere así aportar una sistematización de la poética lírica cortazariana así como una nueva perspectiva sobre ella. En dicho marco, se destaca la redefinición de la significancia camaleónica de la poética de Cortázar. Asimismo, intentaré demostrar que la primera etapa lírico-intertextual en la obra del autor determina en gran parte la significancia de la obra lírica posterior, como también otorga el fundamento poético de la narrativa de Julio Cortázar.

Por otra parte, al carecer de un modelo de análisis intertextual adecuado para un corpus lírico transgenérico, se impone, por un lado, la revisión de la noción de “intertextualidad” y, por otro, la reconsideración del concepto de “lírica cortazariana”. Ello exigirá la experimentación en torno a un modelo nuevo para el análisis de la intertextualidad lírica, el cual podrá ser aplicado a otros *corpora*.

El resultado de este análisis intertextual pretende reevaluar la definición de la poética cortazariana, así como determinar la imposibilidad de exponer una visión

uniforme de dicha poética, pues el fenómeno intertextual devela la multiplicidad, la ambigüedad y la heterogeneidad de la producción lírica de Julio Cortázar.

Por último, este estudio privilegia aspectos metafísicos de la literatura cortazariana, en cuanto concibe dicha obra –marcada fundamentalmente por lo lírico y lo intertextual– como un diálogo ontológico entre sujeto y otredad.

I. Consideraciones teóricas iniciales

La lírica cortazariana se caracteriza por su relación especial con el fenómeno intertextual. Dicha relación permite que la poesía de Julio Cortázar atraviese voces y géneros múltiples y diversos, desde la voz esotérica y metapoética del personaje Persio²⁵ de *Los Premios*, el juego del lenguaje glígligo del capítulo 68 de *Rayuela*²⁶, hasta el espíritu patafísico de los relatos despojados de sintaxis en *Historias de cronopios y de famas*²⁷.

La cualidad transgénica de la lírica cortazariana exige, por lo tanto, la redefinición de los conceptos de “poesía” e “intertextualidad”. Procederé a la labor de redefinición a partir de un estudio fenomenológico que emerja de la lectura hermenéutica de la obra cortazariana y no del discurso crítico, del cual el propio Cortázar fue partícipe. Por ende, el corpus que será objeto de mi análisis no incluirá

²⁵ “Fíjese por ejemplo en las imágenes poéticas. Si uno las mira desde fuera, no ve más que el sentido abierto, aunque a veces sea muy hermético. ¿Usted se queda satisfecha con el sentido abierto? No, señor. Hay que tirar de la manija, caerse dentro del cajón. Tirar es apropiarse, apropiarse, propasarse”, en *Los Premios*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentina, 2004, pp. 30-31.

²⁶ “Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las armillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplmiendo, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balpamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias”, en *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992, p. 378.

²⁷ “Mira tú esa bola de coaltar que rezuma estirándose y creciendo por la juntura ventana de dos árboles. Más allá de los árboles hay un calvero y es ahí donde el coaltar medita y proyecta su ingreso a la forma bola, a la forma bola y patas, a la forma coaltar pelos patas que después el diccionario OSO. Ahora el coaltar bola emerge húmedo y blando sacudiéndose hormigas infinitas y redondas, las va tirando en cada huella que se ordena armoniosa a medida que camina. Es decir que el coaltar proyecta una pata oso sobre las agujas de pino, hiende la tierra lisa y al soltarse marca una pantufla hecha jirones adelante y deja naciente un hormiguero múltiple y redondo, fragante de coaltar. Así a cada lado del camino, fundador de imperios simétricos, va la forma pelos patas aplicando una construcción para hormigas redondas que se sacude húmedo. // Por fin sale el sol y el oso blando alza una cara transitada y pueril hacia el gongo de miel que vanamente ansia. El coaltar se pone a oler con vehemencia, la bola crece al nivel del día, pelos y patas solamente coaltar, pelos patas coaltar que musita un ruego y atisba la respuesta, la profunda resonancia del gongo arriba, la miel del cielo en su lengua hocico, en su alegría pelos patas”, en “Historia con un oso blando”, en *Cuentos completos I*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995, p. 457.

artículos, entrevistas o comentarios que Cortázar haya realizado respecto de su propia obra, pero sí los ensayos que el escritor compuso desde una actitud creativa, es decir, aquellos textos en los cuales la función poética – así definida por Jakobson– se impone sobre la función referencial. Los textos que no componen el corpus de la obra poética cortazariana servirán de apoyo para el análisis, pero no serán objeto de este último. Los principales textos que serán analizados en este estudio son: *Presencia*, “La urna griega en la poesía de John Keats”, *Teoría del túnel*, *Los Reyes*, *Imagen de John Keats*, “Para una poética” y *Salvo el crepúsculo*. Me detendré, asimismo, en determinadas relaciones intratextuales respecto de otros textos cortazarianos, como por ejemplo: *El examen*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *62/Modelo para armar*, *Libro de Manuel*, *Prosa del observatorio*, *Último Round* y *Territorios*.

I.1. Introducción a la obra lírica cortazariana:

I.1.1. Los textos:

La primera obra publicada por Julio Cortázar fue un poemario: *Presencia*. Éste salió a la imprenta en 1938, bajo el seudónimo de “Julio Denis”. El trabajo, de estilo heterogéneo, no tuvo en su momento repercusión alguna y Cortázar se negó a reeditarla. A partir de 1946, con la publicación del ensayo “La urna griega en la poesía de John Keats”, se conoce el interés de Cortázar por la poesía del poeta romántico y, en particular, por su propuesta del “poeta-camaleón”. En 1947, el escritor publicó *Teoría del túnel*, un ensayo lírico en defensa de la poesía y en 1949, un poema dramático, *Los Reyes*, compuesto en un lenguaje muy diferente de todo lo que había escrito hasta entonces y de lo que escribiría de ahí en más.

Durante aquellos años de la década de 1940, Cortázar estableció un fuerte vínculo con la filosofía y la literatura existencialistas, así como con la estética surrealista. La revista *Sur* fue un puente a través del cual los intelectuales argentinos

recibieron de forma asidua los textos traducidos de los existencialistas europeos.²⁸ En este contexto, Cortázar compuso numerosos artículos, comentarios y reseñas en torno a la literatura europea, textos que fueron publicados en las revistas literarias de la época, como *Sur*, *Cabalgata*, *Los Anales de Buenos Aires*²⁹ y *Realidad*.³⁰ Estos textos –junto a los textos traducidos por Cortázar³¹– configuran el contexto filosófico y estético en el que Cortázar concibió sus primeras obras: *Teoría del túnel* (1947), *Los Reyes* (1949),³² *El examen* (novela metalírica compuesta en 1950 y publicada póstumamente), *Dos juegos de palabras: I. Pieza en tres escenas* (1948), y *II. Tiempo de barrilete* (1950), *Imagen de John Keats* (1952) y los ensayos que cierran –a mi parecer– este ciclo, de fundación intertextual: “Para una poética” (1954) y “Vida de Edgar Allan Poe” (1956). A partir de 1956, las publicaciones de Julio Cortázar se abocan, principalmente, a la narrativa, con relatos neofantásticos y novelas diversas. Estimo, no obstante, que gran parte de su novelística integra elementos líricos de su etapa fundacional.

El recorrido literario de Julio Cortázar a partir de 1956 manifiesta varias estaciones dedicadas a la poesía. Ésta aparecerá, por un lado, en los poemarios *Pameos y meopas* (1971) y *Salvo el crepúsculo* (1984) y, por otro, en la prosa poética de *Prosa del observatorio* (1972), para finalmente evidenciarse como componente de los “álbumes” o “almanaques” cortazarianos, entre ellos: *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último Round* (1969), *Territorios* (1978), y *Trottoirs de Buenos Aires* (1980). El análisis transgenérico de la poesía cortazariana permitirá concebirla teóricamente como *lírica*, identificable también en textos de estructura narrativa.

²⁸ Ver por ejemplo, en el anexo de este trabajo, el índice temático del número especial que *Sur* (enero-febrero-marzo de 1947, números 147-148-149), dedicara a la literatura francesa contemporánea, en donde aparecen nombres como Albert Camus, Jean-Paul Sartre, R. Caillois, A. Malraux, L. Aragon, P. Éluard, S. de Beauvoir, M. Merleau-Ponty, entre otros.

²⁹ En la revista *Los Anales de Buenos Aires*, Cortázar publicó tres cuentos: “Circe”, “Casa tomada” y “Bestiario”.

³⁰ Jaime Alazraki recopiló 42 textos aparecidos en *Cabalgata* en “Cortázar en la década de 1940: 42 textos desconocidos”, en *Revista Iberoamericana* 110-111, pp. 259-297, y luego la totalidad de los artículos aparecidos en revistas en Julio Cortázar, *Obra Crítica/2*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994. Sin embargo, las citas en este trabajo corresponderán a la edición de *Obra Crítica/2*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentina, 2004.

³¹ Ver más abajo las traducciones de Cortázar, en la segunda parte de esta introducción: “Las estrategias intertextuales”.

³² En 1949, Cortázar publica también su primer obra narrativa, *Divertimento*, y en 1951 su primera antología de relatos en *Bestiario*.

I.1.2. Los géneros literarios:

Cortázar dedicó un esmerado trabajo de reflexión al aspecto genérico de su obra; la fundación intertextual de su literatura puede ser comprendida, ante todo, como una fundación *architextual*, dado que Cortázar inició su carrera literaria mediante la experimentación con tres géneros líricos diferentes:

a. El soneto: El poemario *Presencia*, firmado por el heterónimo cortazariano, Julio Denis, está compuesto por cuarenta y tres sonetos de corte petrarquista. En *La vuelta al día en ochenta mundos* y en *Salvo el crepúsculo* hallamos también un número reducido de sonetos. En *Presencia*, dichos poemas plantean una relación architextual con los sonetos petrarquistas, así como con el soneto mallarmeano. Si bien la forma del soneto cortazariano juega a “imitar” la forma renacentista, a menudo, sus vías de significado no se corresponde con el estilo petrarquista sino que se alinea con las temáticas centrales del poeta Stéphane Mallarmé. La fusión de la forma petrarquista con la temática simbolista implica una ruptura con la tradición que pretende imitar. Además, la fragmentación interna del soneto cortazariano constituye una ruptura intencional con la tradición lírica, así como con el concepto mismo de “soneto”.

b. El ensayo: Este género puede ser denominado, en el caso de Cortázar, como prosa poética. Por un lado, los ensayos ya mencionados de los años '40 y '50 se caracterizan por su erudición, su lirismo y una verborragia que elude su asimilación a los géneros retóricos meticulosos. Dichos ensayos evidencian tres elementos estructurales: en primer lugar, la utilización constante de la metáfora y la metonimia (el lirismo); en segundo lugar, la construcción narrativa en torno a la cita intertextual, el comentario y la hipertextualidad implícita; finalmente, el ensayo cortazariano introduce importantes pronunciamientos metapoéticos.

c. El poema dramático: *Los Reyes* (1949) inicia la experimentación con las formas dramáticas que Cortázar utilizará al componer los dramas absurdos *Dos juegos de Palabras*, *Nada a Pehuajó* (1973) y finalmente, el drama radiofónico *Adiós, Robinson* (a fines de los años '70). *Los Reyes*, tanto en su forma como desde su temática (el mito del Minotauro y el laberinto), establece un diálogo architextual con la tragedia y la preceptiva aristotélica. Habiendo superado el género clásico, tras la ruptura genérica

propuesta por el poema dramático cortazariano, las obras dramáticas posteriores de Cortázar experimentarán con las formas y las temáticas de la postmodernidad.

Es de notar que tras esta experimentación triangular, y a partir de la repercusión de *Rayuela* (1963), Cortázar ya no se dedicará a los géneros tradicionales. Considerando que esta experimentación implicó una ruptura con la idea tradicional de “género”, sostengo que Cortázar utilizó elementos líricos en la labor creativa de su obra posterior, lo cual favoreció la construcción particular del concepto cortazariano de “poesía”, produciendo así una idea de lírica transgenérica. La propuesta lírica cortazariana es la raíz rizomática tanto de la prosa poética de *Prosa del observatorio*, del verso libre y lúdico de *Salvo el crepúsculo*, como del drama teatral de *Nada a Pehuajó*.

I.1.3. El concepto cortazariano de poesía:

El concepto de “poesía” surge en las tres primeras creaciones de Julio Cortázar desde diversos acercamientos; todos ellos atañen a diferentes aspectos del andamiaje poético. En *Presencia* se realiza un trabajo de reflexión en torno a la subjetividad del “yo creador”; allí se inicia la pregunta acerca del “ser” formulada mediante la aparición de la palabra poética. *Presencia* elabora la identidad del hablante lírico en el marco del diálogo metapoético, el cual es presentado de forma figurada. El hablante lírico construye su identidad a partir del diálogo con la *presencia* poética, la cual aparece como una trascendencia. En mi análisis he denominado este proceso como *ontogénesis*.

Teoría del túnel elabora la dimensión intertextual de la poesía. Desde un discurso metapoético, el ensayo construye la noción poética de “creación” como *participación* con la otredad o diálogo intertextual.

Los Reyes, por su parte, presenta la imagen codificada del poeta en la figura del Minotauro, a quien se le atribuye la esencia dionisiaca. El poeta posee, a diferencia de *Presencia*, una identidad definida como ambigüedad: es un monstruo. Dicha figura, a partir de su enfrentamiento con el amor y la muerte, actúa bajo un imperativo ético que empuja al poeta a superar su condición de individuo. Este imperativo reformula la

definición del “ser”, por lo cual el poeta anhela su propia metamorfosis. Ello dará pie, a partir de *Imagen de John Keats*, a la búsqueda de una identidad *camaleónica*. El *camaleonismo* –que en un principio es una condición ontológica– se reflejará en el lenguaje cortazariano mediante la insistencia en los modos metonímicos, que serán trasladados al nivel estructural de la obra literaria; ejemplo de ello es la novela *Rayuela*, obra que busca la *participación* entre texto y narratario, y por ende, entre ficción y realidad. Finalmente, el álbum cortazariano promoverá la irrupción de los modos metonímicos en la noción de “género”, al yuxtaponer y fusionar géneros literarios, como también diversas artes (la pintura, la fotografía, la música).

El proceso hasta aquí diseñado configura la identidad estética cortazariana y relaciona el concepto de lírica con la superación del concepto de “género literario”. El elemento clave que ha permitido todo este proceso es la analogía.³³ Cortázar concibe el mundo desde una situación ontológica en la cual se suceden *correspondencias*³⁴ entre el mundo físico y el metafísico, así como entre el significante y la significación. La labor metonímica en el texto poético favorece dichas *correspondencias*, produciéndolas. Esto permite, asimismo, que la poesía sea concebida como fuente de conocimiento. Para Cortázar el conocimiento no es un aprendizaje informativo, sino que implica una modificación ontológica. Saber es “ser más”. Este saber sucede en el intercambio con la belleza, el acto mágico y el juego, instancias todas que concurren en el marco de la poesía. El concepto de poesía cortazariano, por lo tanto, reúne una estética, una ontología y un juego que promueven una ética, que se traduce en el imperativo que pugna por la modificación del “ser”.

I.1.4. Estrategias poéticas: el diálogo entre *camaleonismo* y *vampirismo*.

La pregunta acerca del “ser” –que atañe tanto al individuo, al objeto, a la metáfora y al texto, pues la obra cortazariana concibe a cada uno de ellos como entes–

³³ En *Imagen de John Keats*, Cortázar explica la relación del poeta y el concepto de analogía: “sólo el poeta es ese individuo que, movido por su condición de tal, ve en lo analógico una fuerza activa, una aptitud que se convierte, por su voluntad, en instrumento; que *elige la dirección analógica*”, en *Poesía y poética. Obras completas IV*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, p. 1249.

³⁴ El concepto de “correspondencia” tiene su origen en el poema “Correspondances” (*Les fleurs du mal*, “Spleen et Idéal IV”) de Charles Baudelaire y constituye un elemento central de la poesía simbolista.

atraviesa la totalidad del corpus cortazariano y se proyecta tanto en el nivel lingüístico –por medio de la metonimia– como en el estructural –a través de la *participación* entre textos, es decir, siguiendo el procedimiento intertextual. La colaboración de los elementos de la metonimia y la intertextualidad derivan en la estética camaleónica cortazariana.

En “La urna griega en la poesía de John Keats” Cortázar cita la frase del poeta inglés que dará origen a la idea de camaleonismo: “si un gorrión viene a mi ventana, *yo tomo parte en su existencia y picoteo en la arena*”³⁵; el poeta-camaleón se fusiona con el ser que describe y participa de su existencia. En *Imagen de John Keats*, Cortázar define al poeta, siguiendo a Keats, como “aquel que carece de toda individualidad, de todo carácter”³⁶ y esta falta, “el no tener un *proper self*, un yo propio, supone a su vez una disponibilidad infinita de irrupción en los otros individuos”.³⁷ Precisamente esta capacidad del poeta-camaleón “ese incesante *ser otra cosa*, es el acto mismo que faculta la creación” y “ciertamente tal camaleonismo permitió a Keats –como a todos los de su estirpe poética– penetrar metafísicamente en las formas ajenas e incorporárselas por vía del canto”.³⁸ Es penetración metafísica la que permite el acceso al conocimiento:

Si conocer alguna cosa supone siempre participar de ella en alguna forma (aprehenderla), el conocimiento poético se caracteriza porque, desinteresado de los aspectos conceptuales de la cosa pero angustiadamente interesado en el ser mismo de aquélla, procede por irrupción, por *salto a*, e ingreso afectivo en la cosa, cediendo en ese acto su conciencia de ser sujeto cognoscente, y renunciando a ser «ese alguien que conoce» para sumirse connaturalmente en la cosa deseada y ser-en ella. Más aún: siendo la cosa misma mientras dura el acto de conocimiento poético. Lo que Keats, con deliciosa sencillez, llama «tomar parte en la existencia del gorrión».³⁹

No obstante, Cortázar diferencia entre el conocimiento ontológico y el conocimiento científico y/o racional:

³⁵ En *Obra Crítica/2*, op. cit., p. 64.

³⁶ Op. cit., p. 1227.

³⁷ *Ibidem*, p. 1228.

³⁸ *Ibidem*, p. 1230.

³⁹ *Ibidem*, p. 1231.

En el acto racional de conocimiento, no hay pérdida de identidad; por el contrario, el sujeto se apresura a reducir al objeto a términos mentales, la inteligencia se precipita –araña terrible tejiendo mallas categorizantes y petrificantes– en procura de una simplificación lógica, conceptual, a su medida. La *conducta lógica* del hombre procede siempre en el sentido de defender la persona del sujeto, defenderse ante la irrupción de notas, significaciones, conceptos, aportaciones sensoriales, intuiciones, etcétera. Precisamente, ordenar la realidad en un conocimiento progresivo y eficiente, consiste en deslindar de continuo lo que es sujeto y objeto, colocarse automáticamente *frente* a lo otro. Por eso el hombre es por excelencia el antagonista del mundo. Y si lo obsesiona conocer, es un poco por hostilidad, por temor a *confundirse*. Anonadarse parece, pues, privilegio de los místicos y de cierta especie de poetas.⁴⁰

El instrumento de conocimiento es “el arpón infatigable del poema”⁴¹ y “ese poema es símbolo, presencia analógica del ser”⁴². El poeta-camaleón se integra en el mundo siempre con una “aptitud poética”⁴³ y su capacidad “se enriquece liberándose”⁴⁴ de la propia subjetividad, lo cual equivale a decir que “ser más” es “ser menos”; el poeta-camaleón “pudo decir: *Yo soy lo que no soy*”⁴⁵. Cortázar repite esta misma postura – inclusive con las mismas palabras– en “Casilla del camaleón”⁴⁶, unos quince años más tarde, pero esta vez aludiendo a su propia creación, lo cual indica la centralidad de esta teoría poética en su obra.

La definición del poeta-camaleón implica la ruptura con la imagen del poeta narcisista: “Por más hombre, más capaz de disponer de sí mismo en cuanto poeta. Por más hombre, menos Narciso. Porque Narciso, hombre a medias, busca completarse en una imagen que lo rescate de su incompleto ser. Nadie se ama a sí mismo si no es buscando, en un fingido doble, la mitad que le falta”.⁴⁷ El poeta-camaleón es entonces un “hacedor de intercambios ontológicos”⁴⁸ y está sujeto a las “visitaciones”⁴⁹ de otros seres.

⁴⁰ *Ídem*. La perspectiva de Cortázar acerca de la poesía responde a las grandes preguntas de la filosofía occidental presentes ya en los diálogos de Platón. La relación dialógica con este filósofo aparece reiteradas veces en su lírica y constituye un elemento intertextual central de la primera fundación lírica del autor.

⁴¹ *Ibidem*, p. 1232.

⁴² *Ídem*.

⁴³ *Ibidem*, p. 1235.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 1236.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 1238. Esta elocución alude, por oposición, a la de Yahvé en el Monte Sinaí: “Yo Soy el que Soy”.

⁴⁶ En *La vuelta al día en ochenta mundos II*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2004, pp. 185-193.

⁴⁷ *Ídem*.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 1257.

Desde la primera fundación de su obra, Cortázar hace del camaleonismo un elemento central de su poética. Sin embargo, es de suma importancia destacar que existe una diferencia entre el *camaleonismo* de Keats –tal como lo interpreta la crítica Ana María Hernández–, el “camaleonismo” estipulado en los ensayos de Julio Cortázar, el cual absorbe el lenguaje vampírico (“posesión”, “licantropía”, “invasión”) y el *camaleonismo* del trabajo lírico-intertextual que emana de la intencionalidad cortazariana. De este modo, la poética cortazariana admite una ambigüedad respecto del concepto de *camaleonismo*; existe una diferencia de suma importancia entre la definición crítica y textual del término y el quehacer camaleónico, materializado en la metonimia y la intertextualidad cortazarianas.

En sus relatos neofantásticos, los fundamentos camaleónicos se mezclan con los principios vampíricos de la literatura de Edgar Allan Poe.⁵⁰ En dichos relatos, el evento camaleónico tan recurrente, por el cual se da un trastrocamiento de identidades –como es el caso en “Lejana”, “La noche boca arriba” y “Axolótl”, entre otros–, absorbe el efecto trágico o efecto de extrañamiento de la intencionalidad textual. Considero que la diferencia entre el evento camaleónico y el vampírico reside en la emoción que el personaje o voz experimentan, siendo ambos pasajes –el camaleónico y el vampírico–, similares en el nivel de la acción ontológica. De forma que la diferencia central entre camaleonismo y vampirismo en la obra cortazariana reside en la perspectiva de la experiencia subjetiva. El poeta que troca su identidad por otras considera esto como un evento feliz, significativo, y acepta, e incluso se predispone a la “visitación” de otros seres, mientras que el personaje que sufre el evento vampíricamente se siente violentamente “invadido” y desposeído de su ser. En tanto la experiencia camaleónica se expresa como una suma ontológica, el evento vampírico se experimenta como una pérdida.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 1217. Desarrollaré el concepto de “visitación” cortazariano que mantiene una relación interesante con el concepto homónimo de Emmanuel Levinas en el apartado del capítulo “II.3.4. La prolongación de la Noche como abolición de los márgenes atribuidos al concepto de identidad”.

⁵⁰ Ver los artículos de Ana María Hernández que analizan el concepto de “vampirismo”: “Vampires and Vampiresses: A reading of 62”, en *Books abroad*, vol.50, Summer, 1976, pp. 570-576, y “Camaleonismo y vampirismo: La poética de Julio Cortázar”, en *Revista Iberoamericana XLV*, v. 108-109. University of Pittsburg, 1979, pp. 475-492.

I.2. Introducción metodológica al análisis intertextual:

Tel est le secret de l'empirisme. L'empirisme n'est nullement une réaction contre les concepts, ni un simple appel à l'expérience vécue. Il entreprend au contraire la plus folle création de concepts qu'on ait jamais vue ou entendue. [...] Je fais, refais et défais mes concepts à partir d'un horizon mouvant, d'un centre toujours décentré, d'une périphérie toujours déplacée qui les répète et les différencie.

Gilles Deleuze, *Différence et répétition*.

I.2.1. Introducción al estudio de la intertextualidad: *imitatio*, dialogismo e hipertextualidad.

La relación entre los textos ha sido durante siglos objeto de una ardua reflexión. De modo general, el Renacimiento concebía la *imitatio* como condición inherente de la escritura. El poeta adoptaba un ademán de modestia al imitar a sus predecesores. Esto afectaba significativamente la idea de *autoría*.⁵¹ El romanticismo aportó el concepto de *originalidad* produciendo una ruptura respecto del concepto renacentista. La modernidad juega con el concepto de *autoría* hasta alcanzar la desaparición de la subjetividad en el texto. Esto implica un reordenamiento de las relaciones entre un texto nuevo y sus predecesores. La modernidad entiende por “relaciones intertextuales” el diálogo que se constituye entre dos o más textos, siendo el *hipertexto* el texto núcleo –en este trabajo, los textos cortazarianos–, y el *hipotexto*, el texto o anterior respecto al cual el *hipertexto* establece su identidad dialógica. Los estudios intertextuales se han centrado en un comienzo en el dialogismo como propiedad inmanente del discurso

⁵¹ Anne J. Cruz, en *Imitación y transformación*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1988, explica que la *imitatio* era el desenlace del proceso tríplico *inventio / dispositio / elocutio*, el cual estaba determinado en primer lugar por la interpretación que hacía el poeta de su predecesor. De este modo, la lectura hermenéutica era parte indivisible de la labor imitativa. Ver también el texto central que trata el tema: T.M. Greene, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven, Yale University Press, 1982 y la discusión entre Pietro Bembo y Gianfrancesco Pico en torno al imperativo de la literatura como “imitación”, en Joan Dellaneva (ed.), *Ciceronian controversies*, The I Tatti Renaissance Library, Harvard University Press, 2007.

narrativo. Fue Bajtín quien, en 1963, en *Problems of Dostoievsky's Poetics*⁵², comienza a referirse al “dialogismo”, haciendo hincapié precisamente en el diálogo que se establece entre textos, siendo “dialógica” y “polifónica” la naturaleza del lenguaje. Bajtín habla del “plurilingüismo” en literatura, pues en ella dialogan varios niveles de lenguaje, géneros, dialectos, registros, y voces.

Bajtín sitúa el lenguaje de la ficción en su contexto histórico-social *ambivalente*, de este modo, la palabra en la novela conlleva adherencias extratextuales que condicionan la comprensión del texto literario. La novela, por lo tanto, siempre “habla” dentro de un contexto determinado por su época.

Kristeva, en su obra *Semeiotike: recherches pour une semanalyse*⁵³ fue una de las primeras en referirse al término “intertextualidad”. Su postura respecto del lenguaje literario deriva de aquella adoptada por Bajtín. El eje de la intertextualidad en literatura suplanta al eje de la relación intersubjetiva entre locutores e interlocutores en el sistema literario, de este modo, los textos se remiten unos a otros como sujetos, permitiendo la producción de un diálogo. Kristeva habla de “[un] drame [qui] s’installe dans le langage”, donde “tout discours poétique est une dramatisation, une permutation [...] dramatique de mots”⁵⁴, y subraya al dialogismo como aniquilación de la voz individual de la enunciación. El término “drama” realza la realidad dialógica del texto literario, al mismo tiempo que lo instala en un presente vivo, pertinente al tiempo de la lectura.

En lo que atañe a la poesía, Bajtín cuestiona su capacidad dialógica, argumentando que el poema establece un presente que elimina la posibilidad de instaurar un diálogo con otros textos. Fue el estudioso Michael Riffaterre quien, contradiciendo a Bajtín y siguiendo la propuesta de Julia Kristeva, enfoca el estudio de la intertextualidad a partir de un análisis *translingüístico*, relacionando el estudio intertextual con un análisis del estilo, dado que considera que: “l’intertextualité est [...]”

⁵² Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984. Ver también del mismo autor: *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989, y *Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin, Texas University Press, 1982.

⁵³ Paris, Editions du Seuil, 1969. Ver también textos de la misma autora: “Problèmes de la structuration du texte”, en *Théorie d’ensemble*, Paris, Editions du Seuil, 1968; *La révolution du langage poétique*. Paris, Seuil, 1974; “Word, dialogue and novel”, en *Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature and Art*, New York, Columbia University Press, 1980.

⁵⁴ *Semeiotike: recherches pour une semanalyse*, *ibidem*, p. 210.

le mécanisme propre à la lecture littéraire”.⁵⁵ Riffaterre dedica prácticamente todo su análisis de la intertextualidad a la poesía, pues su método de trabajo se concentra en marcas textuales, párrafos o microestructuras⁵⁶, a diferencia del modelo de análisis de Gérard Genette, abocado a a la estructura literaria general en su investigación sobre la *transtextualidad*.

Una de las particularidades del fenómeno intertextual en poesía es, como ya he mencionado, que ésta es en un alto grado implícita. Considero que el poema disfruta de una concentración e intensidad semántica que no es propia del discurso mimético de la prosa. Dicho planteamiento está intrínsecamente relacionado con la cuestión del espacio ocupado por la palabra. En tanto la prosa mimética se explaya *sintagmáticamente* en el espacio del papel, el poema lo hace *paradigmáticamente*, excavando un espacio no lineal, sino un lugar cóncavo, dentro de su propia interioridad. Esta oquedad de la poesía permite la absorción y amalgama de otros textos y favorece el florecimiento de los campos simbólicos a-temporales.

La postura de Riffaterre es precisamente la opuesta a la de Bajtín en lo que concierne a la poesía. Según Riffaterre, lo poético de un texto se produce precisamente por la presencia adyacente de un texto fantasma: un *hypograma*. Esto implica, por definición, que todo texto poético se encuentra habitado por *hypogramas*, y es dicha “presencia ausente” la que adjudica al texto literario su cualidad poética.

Riffaterre propone en su obra *Sémiotique de la poésie* un estudio translingüístico del texto literario en relación a sus *hipotextos*. Denomina “signos dobles” a aquellos semas que comparten significación entre dos textos. Afirma:

Le signe double est un mot équivoque situé à l’intersection de deux séquences d’associations sémantiques ou formelles. Le définir comme un « point nodal » offrirait une meilleure image, puisque le mot lie ensemble des chaînes associatives courant en parallèle dans une phrase.⁵⁷

⁵⁵ “La trace de l’intertexte”, en la revista *La Pensée: Revue du rationalisme moderne*, n°215, 1980, p. 9.

⁵⁶ Ver de este autor: *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971; “Le poème comme représentation”, en *Poétique* 4, 1971, pp. 401-418; “L’illusion référentielle”, en *Littérature et réalité*. Paris, Seuil, 1982, pp. 91-118; *Sémiotique de la poésie*. Paris, Editions du Seuil, 1983; “Compulsory Reader Response: the Intertextuality Drive”, in *Intertextuality: Theories and Practice*, Michael Worton and Judith Still (eds). Manchester, Manchester University Press, 1990.

⁵⁷ *Sémiotique de la poésie*, op. cit., p. 113.

Dichos “signos dobles” resaltan en el texto por su cualidad *agramatical*. La propuesta de Riffaterre invita a un estudio entre dos textos reunidos por la conexión que establecen “sus signos dobles”. Este tipo de estudio translingüístico y estilístico pretende abrir el diálogo textual desde una perspectiva semiótica, nunca ideológica, ni histórico-social.

En 1982, Gérard Genette en *Palimpsestes: La littérature au second degré*⁵⁸ incluyó el estudio de la intertextualidad definida por Riffaterre como parte del estudio de la *transtextualidad*, fenómeno que abarca todas las relaciones entre textos, incluyendo las metatextuales. El palimpsesto es el resultado de la superposición de diversos textos, voces, géneros, estilos y modos. Aunque Genette atribuye a la parodia y al pastiche las formas más explícitas de la *hipertextualidad*, admite que el fenómeno de la *transtextualidad* en sus diversas formas es una constante del texto literario. Genette prefiere hablar de *hipertextualidad*, pues define la intertextualidad como un fenómeno puramente explícito, el cual se manifiesta mediante citas, plagio o alusión a otros textos. La *hipertextualidad*, por su parte, incluye otros procesos estructurantes del texto, entre ellos, la *architextualidad*.⁵⁹

I.2.2. Estrategias metodológicas cortazarianas

I.2.2.1. El concepto cortazariano de intertextualidad:

La intertextualidad constituye un aspecto esencial de la lírica cortazariana. Cortázar utiliza diversas estrategias y modos intertextuales, y la composición de estos condiciona el resultado estético de sus obras. A menudo Cortázar manifiesta la relación

⁵⁸ Paris, Editions du Seuil, 1982.

⁵⁹ Ver G. Genette. *Introduction à l'architexte*, Paris, Editions du Seuil, 1979. Es importante mencionar asimismo el texto de Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, el cual aporta una perspectiva filológica respecto de la relación entre los poetas y sus precursores y se considera un eslabón importante en el estudio genético de la literatura. No obstante, mi trabajo surge a partir de una identificación con el análisis microestructural de Riffaterre, el cual es más apropiado para el estudio de una obra lírica. La teoría de Bloom, por su parte, no ha sido capaz de otorgar instrumentos suficientes para un estudio centrado en la textualidad. Además, mi estudio adhiere a una visión rizomática de la literatura –y del lenguaje–, “antigenealógica”, tal como la describen G. Deleuze y Guattari en *Mille plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 32.

de intertextualidad mediante la aparición de citas, epígrafes, referencias explícitas dentro del cuerpo textual, o en el caso de *Salvo el Crepúsculo*, a través de la prosa que comenta los poemas. Cuando no se explicita la intertextualidad ésta se manifiesta temáticamente, sugiriendo implícitamente sus hipotextos. En otros casos, su poesía evidencia un mimetismo estético.

I.2.2.2. Las estrategias o modos intertextuales:

Cortázar discurre explícitamente acerca de su propia labor intertextual, en particular mencionando el “centón”, las “citas”, las “paráfrasis”, y los “comentarios”. Mi análisis relacionará la actividad intertextual explícita con la labor implícita y el lirismo cortazariano, distinguiendo los *modos intertextuales*, que representan las diversas formas que adquiere la hipertextualidad, de las *herramientas intertextuales*, mediante las cuales dichas formas se modulan. Los *modos intertextuales* a menudo hacen uso de diversas *herramientas*. He aquí los *modos* fundamentales que conforman la lírica cortazariana:

- **El centón:** un libro compuesto en gran parte por citas y alusiones— surge como propuesta intertextual explícita en *Imagen de John Keats*. Sin embargo, Cortázar había explotado esta estrategia con anterioridad en *Teoría del túnel*. El método persiste en la escritura de los almanaques cortazarianos, como por ejemplo, *Territorios* y *La vuelta al día en ochenta mundos*.
- **La architextualidad genérica** atañe a la totalidad de la obra cortazariana, dado que todos sus textos manifiestan la superación de los géneros literarios.
- **La ósmosis intertextual** es la forma más extrema de la intertextualidad implícita. Esta atraviesa la totalidad de la lírica cortazariana y es la responsable de introducir la diversidad de diálogos literarios, culturales, filosóficos y otros en su escritura. El **diálogo abierto** entre textos sucede, por ejemplo, en obras

como *Rayuela* en donde diversas teorías filosóficas debaten entre sí, construyendo así la intencionalidad textual cortazariana.

• **La traducción** representa la forma extrema del juego intertextual explícito e implica un espacio donde resalta la particularidad de la estética cortazariana. Cortázar dedicó años de trabajo a la traducción de textos de ficción, tanto como a textos de no-ficción.⁶⁰

I.3. Un modelo de análisis intertextual:

Il reste vrai que le vers exige d'avoir existé déjà; il reste vrai qu'on l'entend chanter en soi avant de l'écrire. Mais c'est par une mystification, car le vers neuf qui va naître, c'est en fait un vers ancien qui veut ressusciter. Ainsi les poèmes qui prétendent monter de notre cœur à nos lèvres, remontent en vérité, de notre mémoire. L'inspiration? Des réminiscences, un point c'est tout.
J.P. Sartre, *Mallarmé: La lucidité et sa face d'ombre*.

I.3.1 Propuestas teóricas para el análisis intertextual de la obra lírica cortazariana.

El análisis intertextual parte de la conciencia de que todo texto literario es un sistema autosuficiente y que sus relaciones intertextuales no desfiguran el sentido del texto, sino que lo enriquecen, aportando nuevas significancias. Por lo tanto, el análisis intertextual no viene a instalarse en lugar de otro tipo de análisis, sino que representa un acercamiento fundamental en la interpretación hermenéutica.

⁶⁰ Algunos títulos traducidos son: *Nacimiento de la Odisea* de J. Giono, *El inmoralista* de André Gide, *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, *Memorias de una enana* de Walter de la Mare, *El hombre que sabía demasiado* de G.K Chesterton, *La filosofía existencial de Jean-Paul Sartre* y *Filosofía de la risa y el llanto* de A. Stern, *Así sea o la suerte está echada* de A. Gide, *Vida y cartas de John Keats* de Lord Houghton, *Obras en prosa* de E.A. Poe, *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar, *Opio* de J. Cocteau. Para más detalles acerca de estas traducciones ver el artículo de Juan Gustavo Cobo Borda "Julio Cortázar, traductor" del año 2004 en <http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/31JULIO%20CORT%C3%81ZAR,%20TRADUCTOR.pdf>, sitio visitado el 21 de octubre del 2011.

Si bien la perspectiva de Riffaterre explica la fenomenología intertextual, su trabajo no otorga los instrumentos de análisis necesarios para realizar un estudio translingüístico exhaustivo. Genette, por su parte, sí elabora una clasificación según los *modos* de la *transtextualidad*, pero tampoco cataloga las diversas *herramientas* que configuran dichos *modos*. Como consecuencia de ello, al realizar la lectura hermenéutica de la lírica cortazariana, me he visto en la necesidad de elaborar un modelo de análisis de la intertextualidad. Mi trabajo es resultado de la práctica fenomenológica, consecuencia de un trabajo empírico de *hiperlectura*, el cual está sujeto, en primer lugar, a la definición sincrónica de un *campo intertextual*, y en segundo lugar, a una hermenéutica particular aplicada a los textos cortazarianos a partir de las diversas relaciones dialógicas identificadas. La terminología propuesta, derivada de la conceptualización de la labor intertextual cortazariana, se presenta como opción de análisis, el cual se considera, estrictamente, contingente. Es decir, que si bien el modelo conceptual y terminológico busca aportar una mejor comprensión de la obra lírica cortazariana y se postula como modelo posible en el análisis intertextual de otros *corpora* líricos, el mismo modelo acepta modificaciones, ampliaciones y contradicciones. Proponer un modelo rígido implicaría suponer que la literatura es una, y uno sólo su rostro. Considerando, en cambio, la literatura como fenómeno dinámico, también debe serlo la aproximación que se proponga analizarla.

Propongo a continuación un índice terminológico que servirá de guía a lo largo de la lectura de este trabajo.

I.3.2. Índice de términos propuestos en este trabajo:

En el cuerpo del estudio, los términos propuestos por este modelo de análisis intertextual serán marcados siempre en *cursiva*.

a. Modos intertextuales:

- *Ósmosis intertextual*: es la forma extrema de intertextualidad implícita por la cual el hipertexto absorbe diversas significancias del hipotexto. La *ósmosis intertextual* es, en general, el marco operativo mediante el cual el hipertexto absorbe el sistema cultural desde el cual se expresa. La identificación de la

ósmosis en un texto es compleja, y exige una focalización en lo conceptual más que en lo textual. Sin embargo, la identificación textual sería posible a través de la localización de campos semánticos determinados.

- *Simbiosis intertextual*: consiste en la superposición o fusión de varios hipotextos en el hipertexto, dando como resultado una amalgama semántica de elementos que en el contexto de sus respectivos hipotextos podrían estimarse, incluso, como opuestos. La *simbiosis intertextual* puede realizarse tanto implícitamente, por *ósmosis* por ejemplo, o explícitamente, utilizando citas, referencias y/o alusiones.
- *Amalgama architextual genérica*: fusión o suma de géneros literarios que delinear la arquitectura del hipertexto, provocando la superación del concepto de “género”.

b. Herramientas intertextuales:

- *Nexo reminiscente*: es el sintagma, (sema o fonema), que vincula hipotexto e hipertexto estableciendo entre ambos una relación dialógica. Este término propone afinar el concepto “signos dobles”, introducido por M. Riffaterre, en cuanto el *nexo reminiscente* acepta la posibilidad de varios hipotextos implicados en la relación dialógica.
- *Topos reminiscente (temático, simbólico, architextual)*: tema, motivo, símbolo, alegoría o género que establece la relación de intertextualidad entre hipotexto e hipertextos específicos.
- *Palingenesia*: concatenación de diversos *nexos reminiscentes* en una misma frase, que produce novedosas significaciones y significancias en el hipertexto.

c. Otros componentes de la circunstancia intertextual propuestos por este modelo:

- *Elipsis hipotextual*: hiatos significantes del hipotexto que invitan a un desarrollo lírico en el hipertexto; son muy recurrentes en los textos líricos.

- *Utotexto*: texto futuro, potencialmente inscripto en los intersticios elípticos del hipertexto. Los *utotextos* de un hipertexto se encuentran latentes en éste.
- *Aversario*: Interlocutor al cual se dirige el hablante lírico. Término paralelo a *narratario* utilizado en el análisis de la obra narrativa. La palabra *aversario* incluye el sema *verso* y sugiere el concepto de *adversario*, pero implica a quien se encuentra *frente* sin ser *contrario*.
- *Vector metaléptico*: elemento textual que vehiculiza el tránsito entre niveles ficcionales. En el caso de la lírica cortazariana, daré el ejemplo del seudónimo “Julio Denis”.
- *Hipotexto cardinal*: un hipotexto que ha dado origen a innumerables hipertextos, tal como mitos, libros litúrgicos, historias de santos y textos tradicionales o folclóricos.
- *Situación enigmática*: efecto de lectura creado por todo texto literario que se postula como *hipertexto*, reclamando una decodificación intertextual.
- *Intencionalidad architextual*: intencionalidad que proclama la superación del encasillamiento genérico que es cuestionado por el hipertexto.
- *Campo intertextual*: suma de hipotextos y *utotextos* sugeridos por un hipertexto particular y que amplían sus significancias. El *campo intertextual* se revela a medida que avanza la lectura hermenéutica de dicho hipertexto, dando respuesta a la *situación enigmática*.
- *Hiperlector*: el lector real reconocedor del *campo intertextual* de un hipertexto.
- *Circunstancia de pasaje o situación metaléptica*: evento textual durante el cual se genera la metalepsis entre niveles ficcionales, provocando una modificación ontológica del hablante lírico.

La terminología propuesta hasta aquí es, a menudo, resultante del propio lenguaje cortazariano, de este modo, ella misma representa una manifestación intertextual. Cada uno de estos conceptos será explicado, desarrollado y ejemplificado a lo largo del análisis.

II. Cortázar y el Simbolismo: el diálogo con la literatura

francesa.

*se siente como si ya hubiera mucho
de inventado en nuestras invenciones
J.Cortázar, 62/Modelo para armar*

Introducción:

Este capítulo llevará a cabo una lectura intertextual de la poesía de Julio Cortázar a través del diálogo que su obra establece con la lírica del poeta francés Stéphane Mallarmé. El diálogo entre estos dos autores, revelado por una lectura hermenéutica, se manifiesta como protagonista del fenómeno intertextual cortazariano. La perspectiva intertextual revelará una búsqueda metalírica por parte del yo-poético conceptualizada en términos de creación y oquedad, Nada y Belleza, Oscuridad y Existencia.⁶¹

La obra lírica de Julio Cortázar, iniciada en 1938 con la publicación del poemario *Presencia*, parece surgir como recurso para satisfacer una “ansiedad óptica”.⁶² De este modo, la lectura de dicha obra implica un importante acercamiento filosófico –a la par del poético– a la relación de la identidad del hablante respecto del mundo, la Otredad, el espacio y la escritura misma.

En este capítulo presentaré brevemente el acercamiento estético de la *opera prima* cortazariana, *Presencia*.⁶³ En segundo lugar, delinearé una síntesis de la lírica mallarmeana tal como la intuyera Julio Cortázar, evitando derivar en interpretaciones o prismas que no se encuentran implicados en la relación intertextual que establece el

⁶¹ El uso de mayúsculas en nombres comunes responde al pensamiento metafísico de la lírica de Mallarmé, quien utiliza las mayúsculas con el objetivo de dar a dichos conceptos connotaciones filosóficas. El uso de las mayúsculas aparece en los mismos poemas y tiene su origen en la tradición del pensamiento francés. He optado por conservarlos con el objetivo de preservar de alguna forma la estética de la lírica mallarmeana, tanto como su intensidad filosófica que es un ingrediente fundamental de su poesía. Este espíritu filosófico ha sido adoptado, asimismo, por Julio Cortázar.

⁶² *Teoría del túnel* en *Obra Crítica I*, (ed.) Saúl Yurkievich, Buenos Aires, Suma de Letras, 2004, p. 67.

⁶³ A la par del hipotexto mallarmeano, *Presencia* incluye un diálogo fundamental con hipotextos de corte petrarquista en lo que concierne al vocabulario y a la naturaleza del soneto.

poeta argentino desde *Presencia*. En tercer lugar, definiré términos y paradigmas generales de la obra mallarmeana –intentando no extraer los conceptos fuera de la dinámica en la cual se desarrollan–, tales como “poesía”, “música” y “música del silencio”, “Oscuridad” y “Noche”, “Belleza”, “Nada” y “Azar”, elementos fundacionales de la lírica mallarmeana que permitirán comprender la trama compleja que conforman los mismos en la poesía de Cortázar y que reverberarán con intensas repercusiones en la prosa cortazariana.

A continuación, llevaré a cabo un estudio intertextual centrado en el paradigma de la figura del cisne, elemento adoptado por Cortázar en su poesía y que dialoga con la poesía francesa que precedió a Mallarmé, así como también con la poesía modernista que propició la edificación de un puente intermedio entre Cortázar y el poeta francés. El estudio intertextual permitirá observar la evolución de una figura que concentra en ella infinidad de connotaciones poéticas. Esta evolución se ha desarrollado en forma de diálogo diacrónico; sin embargo, la perspectiva intertextual permite una visión sincrónica de los lazos establecidos entre poemas que dialogan más allá de sus connotaciones socio-culturales específicas. La evolución de la figura del cisne permitirá también un acercamiento al concepto de “metamorfosis”, el cual jugará un papel fundador en lo que respecta a la totalidad de la poética cortazariana.⁶⁴

II.1. Opera prima: *Presencia*. Génesis y construcción de la voz poética.

La gran mayoría de los poemas que componen *Presencia* se completan e iluminan unos a otros, utilizan conceptos y campos semánticos colindantes, y postulan una misma dirección metalírica. Una lectura intratextual enriquecerá la interpretación del poemario, a la vez que subrayará varios puntos de contacto en el diálogo intertextual establecido con la lírica mallarmeana.

⁶⁴ En la narrativa cortazariana, algunos casos de metamorfosis se darán como *metempsychosis*, fenómeno presente, por ejemplo, en el relato “Axolótl”.

Este poemario rastrea la *presencia* de la Poesía en el universo del hablante lírico.⁶⁵ El hablante lírico se autodefine como voz del Poeta, un poeta que construye su identidad a través del discurso mismo que lo constituye. Éste aparece a menudo como vacilante, formulándose como un espejo *habitado* por la “presencia” lírica. Dicho movimiento implica un trabajo autorreferencial significativo.

La utilización del seudónimo, Julio Denis, como firma autorial,⁶⁶ refuerza el aspecto autorreferencial de la obra, construyendo un ente ficticio en los márgenes del libro, ente que crea un puente entre texto y extratexto, entre ficción y realidad. Este fenómeno actúa como ruptura o superación de los límites de la *ficción*, entendida como orden subordinado al orden de lo “real”. El seudónimo que se postula como ente ficticio, usurpando el lugar de la firma autorial funciona como un *vector metaléptico*⁶⁷ que se proyecta desde el lenguaje ficticio hacia el orden extratextual. El seudónimo se comporta como vehículo de la metalepsis. Este orden extratextual se presenta a ojos del lector modelo (conocedor de la naturaleza ficticia del sustituto autorial) como una realidad dislocada por la irrupción de la ficción.⁶⁸ El seudónimo, por lo tanto, *vector*

⁶⁵ Iré aclarando el significado del término “presencia” a medida que avance el análisis.

⁶⁶ Cortázar firmará asimismo con el seudónimo Julio Denis las cartas a su amiga María de las Mercedes Arias, fechadas entre octubre de 1939 y octubre de 1945, es decir, después de haber publicado su poemario. Ver: *Cartas desconocidas de Julio Cortázar 1939-1945*, de Mignon Domínguez, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992.

⁶⁷ La *metalepsis*, definida precisamente mediante un ejemplo de Julio Cortázar por Gérard Genette en *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, pp. 243-246, consiste en una inesperada comunicación entre dos órdenes diegéticos antagónicos, opuestos, o al menos, diferenciados, tal como lo son en este caso, ficción y realidad. Afirma Genette parafraseando a Borges: “Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l’extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c’est à dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit”, p. 245. Desde la perspectiva de Genette, se trata de una irrupción –que induce al efecto fantástico –realizada por el discurso o narración en un nivel diegético diferenciado del propio. En poesía, considero que esta definición no resulta precisa, puesto que el verso o el segmento metafórico no se definen habitualmente como discurso. De este modo, si bien adopto el término de Genette para aplicarlo a un poemario, al utilizar el término *metalepsis*, aludo al efecto que a éste se le atribuye y no a su naturaleza discursiva, pero sí a la ficcional. Esta diferenciación es importante puesto que considero que en poesía, y particularmente en lo que concierne a la labor intertextual, la *metalepsis* se concreta como un viaje espacial diacrónico y no sincrónico, mediante conectores lingüísticos asociativos y no directivos. El concepto de *vector metaléptico* es mío, y deriva del concepto de Genette. En mi trabajo, el *vector metaléptico* representa el elemento detonador del fenómeno intertextual. El seudónimo adopta así su estrategia irruptora, en un intento de “salir” del espacio textual original.

⁶⁸ Todorov establece la convivencia de dos órdenes en el espacio textual, el orden extratextual (el orden de la realidad) y el orden nuevo construido por el texto. Con la conclusión del texto, uno de los dos órdenes se impondrá sobre el otro. Ver: “Las categorías del relato literario”, en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970, pp. 155-192. En el caso de *Presencia*, el vector metaléptico favorecerá la imposición del orden ficticio sobre el orden extratextual.

metaléptico, actúa como puente que explosiona el margen o límite establecido entre dichos dos órdenes.

De este modo, la estrategia *metaléptica* crea un orden intermedio que ensancha la estructura existente en el edificio libro-lector-realidad. El *vector metaléptico* permite crear un espacio vacío, una nada, responsable de introducir elementos inciertos, volubles y probablemente contradictorios en el mismo concepto de *identidad*: identidad del autor, identidad del sujeto lírico, pero también identidad del lector por contaminación del espacio real. Esta relación autorreferencial que se establece creando dos órdenes ficticios colindantes, el de la firma autorial usurpada y el libro, propone, a su vez, la posibilidad de una temática autorreferencial, es decir, el tratamiento de la poesía desde el poema mismo: la Poesía –y en este espacio interregno aparece la connotación filosófica– observándose a sí misma. El fenómeno autorreferencial se verá reflejado en varias direcciones, en tanto que el universo del lector será contaminado por el concepto de ficción: la circunstancia “poesía desde la poesía”, de carácter casi tautológico,⁶⁹ permite la observación de la circunstancia del yo-poético, así como la del poeta, pero también la del lector como *vector metaléptico* del fenómeno intertextual.⁷⁰

Presencia traza un espacio en el cual se realiza una progresión que dibuja el rostro del Poeta, paralelamente al espíritu de la Poesía –que es la *presencia*, personaje abstracto en el texto–, como si esta *presencia* fuera una aparición divina. Ambos elementos, Poesía y Poeta, son las dos caras de la moneda órfica⁷¹, es decir, el poema, el cual determina una reverberación constante entre ambos sujetos. Si bien la Poesía no aparece como una trascendencia, ella se formula como el espíritu que posee al Poeta, transformándolo y guiándolo hacia la construcción de una identidad no-trascendental en el espacio de la ficción, que es el libro. En este sentido, el Poeta se conforma como un *hacedor* que enfrenta las oquedades del espacio con el trabajo de sus propias manos, valiéndose de su sangre como tinta que contiene la Noche.⁷²

⁶⁹ En resonancia con la tautología mallarmeana “Rien n’aura eu lieu que le lieu”, en “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 438-439.

⁷⁰ El lector es a su vez un *vector metaléptico*, el cruce de caminos de una red textual infinita, en cuanto vehiculiza mediante su lectura las relaciones intertextuales.

⁷¹ El crítico Daniel Mesa Gancedo identifica al poeta cortazariano con la figura órfica. Ver *La apertura órfica: Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*, op. cit.

⁷² “La noche del tintero” es la metáfora mallarmeana que evoca a la poesía en el proceso de su propia concepción. Ver “Le mystère dans les lettres”, en *Divagations*, Paris, Gallimard, 2003, p. 282.

La postulación del personaje Poeta, la temática de la Poesía como *Ser* que invade y posee al personaje lírico, la equivalencia entre Música y Poesía y la búsqueda interior llevada a cabo en el marco de la espesa y oscura Nada son características paradigmáticas de la poesía de Stéphane Mallarmé. Julio Denis / Julio Cortázar adopta en su lírica dichos elementos, mediante una estrategia intertextual compuesta, explícita e implícita, y provoca así una identificación parcial –pero fundacional–, entre la lírica cortazariana y la mallarmeana.

Dicha relación intertextual puede ser estudiada a partir de la relación de la lírica cortazariana con el simbolismo, la cual es, según Mesa Gancedo, “de una adhesión inequívoca, en el plano personal y también en el generacional. Es, por tanto, una relación mucho más implícita que explícita, algo que se incrementa cuando se refiere a las proyecciones de esa estética en el siglo XX”.⁷³ El siguiente apartado establece los elementos simbolistas identificables en la lírica cortazariana.

II.2. La lírica de Stéphane Mallarmé

II.2.1. Introducción al Simbolismo

II.2.1.1. Surgimiento y definición:

Se ha fechado el surgimiento del simbolismo francés en el año 1886, con la aparición del manifiesto del poeta Jean Moréas y su fin en 1891 con un segundo manifiesto del mismo autor cuando éste decreta el inicio de la Escuela Romana, para desaparecer finalmente en 1896.⁷⁴ Sin embargo, el Simbolismo se había ido

⁷³ En *Emergencia de la escritura: Para una poética de poesía cortazariana*, op. cit., pp. 169-170.

⁷⁴ Para esta caracterización del simbolismo me he basado en diferentes estudios que aportan, cada uno de ellos, diversas perspectivas. El estudio más abarcador es el de Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Librairie Nizet, 1947. R. Biétry realizó un análisis de las contracorrientes y divergencias poéticas en el seno del movimiento simbolista en *Les théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)*, Genève, Slatkine Reprints, 2001. Anna Elizabeth Balakian rastreó en *The Symbolist Movement*, New York University, 1977, los aspectos místicos y esotéricos del Simbolismo. En tanto que Henri Nicolas estableció la relación de Stéphane Mallarmé con el movimiento en *Mallarmé et le Symbolisme*, Paris, Librairie Larousse, 1963. Por su parte, Suzanne Bernard analizó la relación entre

conformando mucho antes, desde mediados del siglo XIX, a partir de la obra de Charles Baudelaire, y continuó ejerciendo una importante influencia a lo largo de todo el siglo XX; es dable reconocerlo como importante precursor de la vanguardia poética.

La figura de Baudelaire ha sido emblemática para los autores simbolistas pues este poeta ofreció una perspectiva innovadora para su época, divergiendo del romanticismo desde la ruptura –a ratos lúdica– de la forma, la experimentación con la prosa poética, y la revolución de las temáticas y el tono lírico. Con Baudelaire el hablante lírico en el poema dejó de configurarse como arquetipo emocional para convertirse en una voz intelectual. Si bien este poeta revolucionario continuó utilizando el soneto, forma lírica tradicional de los tres siglos anteriores, sus sonetos apelaron a una experimentación de los aspectos sonoros, metafóricos y plásticos.⁷⁵ Los simbolistas preservarán estos aspectos explorados por Baudelaire y su espíritu experimental. A su vez, algunos de ellos, introducirán en sus poéticas un espíritu místico.⁷⁶ El origen místico del espíritu simbolista parece derivar del concepto postulado por Baudelaire: *correspondencias*⁷⁷, que explicita la relación misteriosa entre el mundo sensible y el mundo espiritual; la utilización de la sinestesia permite la materialización de la idea de *correspondencia* en el poema.

El simbolismo francés deriva en gran parte del decadentismo, movimiento filosófico, que el simbolismo a menudo incluye, y que ha tomado como punto de

poesía y música que definió el simbolismo, en *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, centrándose en la obra mallarmeana.

⁷⁵ Esta experimentación resulta patente en la sinestesia, figura retórica por la cual los cinco sentidos permiten la percepción y recreación de la imagen multifacética. Dicha imagen, legado de la sinestesia, dará lugar a una imagen “hologramática” adoptada por la metáfora mallarmeana.

⁷⁶ Ver *The Symbolist Movement*, op. cit. Balakian atribuirá el espíritu místico simbolista a la onda expansiva que produjera la obra de Emanuel Swedenborg (1688-1772) a comienzos del siglo XIX, como movimiento ecléctico, consecuencia del Iluminismo y la ruptura con el imperio del racionalismo. Según Balakian, el swedenborgismo llegará hasta los simbolistas a través de Baudelaire desde una postulación implícita paradójica y ambigua. Este movimiento espiritual aunó creencias cabalísticas y herméticas diversas, no proponiendo la novedad espiritual sino –lo que yo llamaría– una lectura intertextual ecléctica de diferentes teogonías y cultos.

⁷⁷ Del poema “Correspondances” en *Les fleurs du mal. Spleen et Idéal*, Paris, Pocket, 2006, pp. 28-30: “La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers. // Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. // Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, / - Et d'autres, corrompus, riches et triomphants, // Ayant l'expansion des choses infinies, / Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens, / Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

partida el verso final del poema “Languueur” del poeta Paul Verlaine: “Je suis l’Empire à la fin de la décadence”.⁷⁸ El decadentismo –que pone en escena una melancolía extrema y desesperada y toma como emblema el crepúsculo del día– surgió a partir de 1880 como reacción al Positivismo y al Realismo. El decadentismo retorna a la pregunta acerca de la naturaleza del espíritu humano al cuestionar dichas doctrinas.⁷⁹ Sin embargo, será el simbolismo el que postule respuestas a través de poéticas novedosas, ya no reaccionarias, sino originales. El decadentismo, por lo tanto, será la proa de una visión revolucionaria de la literatura. En 1885, el periodismo parisino ataca sin tregua a los poetas decadentes. Estos reaccionan dando nacimiento al llamado simbolismo, apoyándose en el manifiesto de Moréas, y renaciendo como el Fénix de las propias cenizas decadentes.

La voz del simbolismo se escuchará fundamentalmente en varias revistas literarias, como la *Revue Wagnérienne*, *La Vogue*, la *Revue Indépendante* y *La Décadence*. El decadentismo y el simbolismo constituyen dos etapas rupturistas de un mismo fenómeno que anuncia la conclusión de una época y el comienzo de otra. La primera es la época de transición que materializa el momento de crisis, y la segunda es la época de renovación, precursora de la vanguardia poética que presenta a la poesía como búsqueda metafísica, no sólo estética.

El contexto en el que se desarrolla la escuela simbolista, por lo tanto, está impregnado de un espíritu netamente revolucionario que afecta la forma poética.⁸⁰ Gustave Khan, en 1886, publica los primeros versos libres en su poemario *Palais nomades*⁸¹, explotando de esta forma la clara delimitación entre poesía y prosa.⁸² Mallarmé, mencionando el nacimiento de una nueva forma de versificar, justifica la

⁷⁸ En *Jadis et Naguère*. Paris, Le Livre de Poche, 1966, p. 92.

⁷⁹ Estos son algunos nombres de los poetas decadentistas más destacados: Emmanuel des Esseintes, Ernest Raynaud, Paul Verlaine, Rodenbach, Mikhaël, Jules Laforgue. La época los caricaturiza en una plaqueta anónima titulada *Déliquescences, poèmes décadents, d’Adoré Floupette* de 1885. Ver *Message poétique du symbolisme*, op. cit.

⁸⁰ Jules Laforgue dirá en su poema decadente “Simple agonie” (publicado por *La Vogue* el 11 de octubre de 1886): “Aux armes, citoyens! Il n’y a plus de RAISON”, en *Poésies complètes*, Paris, Livre de Poche, 1970, p. 294.

⁸¹ Ver copia de 1887 escaneada por la Biblioteca Nacional de Francia, en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54841r.pdf>, sitio visitado el 31 de octubre del 2011.

⁸² La primicia del verso libre fue discutida por Jules Laforgue y Gustave Khan. Sin embargo, en 1886, será publicada *Illuminations* de A. Rimbaud –obra compuesta en la década anterior– con dos poemas en verso libre, publicación que contara precisamente con la participación de Gustave Khan.

eliminación de la distinción entre línea y verso aseverando que también la prosa es verso, ya que ella está regida por un ritmo;⁸³ y en *Divagations* reunirá posteriormente su prosa poética.⁸⁴

A partir de ese mismo año, 1885, y hasta el de su muerte, 1898, Mallarmé reunirá a sus discípulos todos los martes en su salón de la rue de Rome; aunque no se hacía llamar como ellos “simbolista”, era él, sin embargo, el oráculo que desencadenaba el debate innovador. Alrededor de Mallarmé, por lo tanto, se urdió el espíritu poético de la época.⁸⁵ Los poetas simbolistas eran todos extremadamente jóvenes, entre veinte y veinticinco años la mayoría, a excepción de sus mentores, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine y Villiers de l’Isle-Adam, quienes tenían más de cuarenta años.

El manifiesto: El manifiesto del simbolismo, publicado en *Le Figaro* el 18 de septiembre de 1886⁸⁶ por el griego Jean Moréas (pseudónimo de Ioannis Papadiamantopoulos), surgió como respuesta a la caricaturización de los poetas decadentistas. Moréas considera el cambio que aporta el movimiento simbolista como un eslabón imprescindible de renovación en el desarrollo estético; sin embargo, la escuela simbolista no existía hasta ese entonces como tal, y por ende, la caracterización que le da el autor del manifiesto es tentativa.⁸⁷ Moréas nombra como rasgos del simbolismo la pompa, las metáforas novedosas y extrañas, un vocabulario renovado y una armonía que combina colores y líneas, mencionando a cuatro precursores del simbolismo: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine y Théodore de Banville. La Idea, arguye – apelando al principio platónico de la teoría de las formas– debe ser revestida de

⁸³ En “La Musique et les Lettres”: “ – On a touché au vers. [...] en raison que le vers est tout, dès qu’on écrit. Style, versification s’il y a cadence et c’est pourquoi toute prose d’écrivain fastueux, soustraite à ce laisser-aller en usage, ornementale, vaut en tant qu’un vers rompu, jouant avec ces timbres et encore les rimes dissimulées; selon un thyrses plus complexe. Bien l’épanouissement de ce qui naguère obtint le titre de *poème en prose*”, en *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003, p. 370.

⁸⁴ Fue Baudelaire quien diera un lugar de importancia a la prosa poética a partir de *Les paradis artificiels* de 1860.

⁸⁵ Según Henri Nicolas, op. cit., los discípulos de Mallarmé eran: Gustave Khan, Georges Rodenbach, Saint-Pol Roux, Charles Morice, René Ghil, Ferdinand Hérold, André Fontainas, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin, Albert Mockel, Adolphe Retté. Más tarde, se suman poetas más jóvenes como Pierre Louys, André Gide y Paul Valéry.

⁸⁶ “Le symbolisme” en “Supplément littéraire”, *Le Figaro*, pp. 1-2, 18 de septiembre de 1886. Ver <http://www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm>, sitio visitado el 24 de octubre del 2011.

⁸⁷ En enero de 1886, ocho poetas simbolistas, se reunirán, gestando la “escuela”, con el fin de homenajear a Wagner mediante ocho sonetos en la *Revue Wagnérienne*. Ellos son: Mallarmé, Ghil, Verlaine, Merrill, Morice, Vigner, Wyzewa y Dujardin.

analogías que hacen directa referencia a sus correspondencias “esotéricas”.⁸⁸ Como lo hará Mallarmé en 1896, en “Le mystère dans les lettres”, Moréas responde a la acusación contra la “poesía oscura”. Dicha poesía se formula en un lenguaje rico que se alimenta de las formas del renacimiento francés, y utiliza recursos que incluyen la elipsis, el pleonasma y el anacoluto, todas éstas, figuras retóricas que favorecen la apariencia de misterio y oscuridad. Como trabajo fundamental del simbolismo, destaca la elaboración osada y moderna del ritmo con una dinámica renovada de la rima y el alejandrino, desplazando sucesivamente la cesura a lo largo del verso y utilizando el hiato sin atenerse a las reglas líricas tradicionales, cuestión que formula citando a Banville. El simbolismo configura un acto rupturista que replantea la forma del verso y revoluciona la estructura interna del soneto. En cuanto a la prosa, Moréas dará una definición de la novela simbólica que parece sugerir una visión fantástica de la realidad, sometida a la perspectiva subjetiva del protagonista, cuestión que antecede en décadas a los relatos neofantásticos del siglo XX.

En 1886, René Ghil publica su *Traité du verbe*⁸⁹, en el cual desarrolla la idea de “sinestesia”, recurso poético que permite la creación de una imagen mediante la asociación de varios sentidos.⁹⁰ En su tratado Ghil propone la “Teoría de la Instrumentación Verbal”, y con ella afirma que las artes y los sentidos deben alcanzar una comunión absoluta para acceder a la poesía más pura. La teoría de Ghil –la cual tiene pretensiones científicas y fundamentos esotéricos– alude a las supuestas correspondencias entre colores y vocales, es decir, una relación esencial entre imagen y sonido.

El tratado de René Ghil fue prologado por Stéphane Mallarmé, quien hace aquí un importante aporte a la caracterización del Simbolismo. Sin embargo, el “Avant-dire”⁹¹ de Mallarmé poco tiene en común con el texto de Ghil: Mallarmé fundamentalmente diferencia entre el lenguaje poético y el hablado, estableciendo la cualidad evocativa y

⁸⁸ En “La Musique et les Lettres”, en *Divagations*, op. cit., p. 378, Mallarmé dirá que la poesía y la música son dos caras de una misma Idea: “La Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l’obscur; scintillante là avec certitude, d’un phénomène, le seul, je l’appelai l’Idée”.

⁸⁹ *Traité du verbe: états successifs (1885-1886-1887-1888-1891-1904)*, de René Ghil; textos presentados, anotados y comentados por Tiziana Goruppi, Paris, Nizet, 1978.

⁹⁰ Precediendo una década a Ghil, el poeta Huysmans pondrá en práctica el concepto de sinestesia en su relato *Similitudes* de 1876.

⁹¹ En *Traité du verbe*, op. cit.

sugestiva de la poesía. Sólo una vez Mallarmé se refiere explícitamente al concepto de “símbolo”⁹², definiéndolo como una síntesis viva que no busca una interpretación crítica, puesto que apela a la capacidad sugestiva y asociativa del lenguaje.⁹³

Como características generales de la poesía simbolista –y ampliando la definición del manifiesto de Moréas– pueden puntualizarse:

1. La importancia del concepto de “correspondencias”, que genera una percepción metafísica de la realidad.
2. La tematización del trabajo poético: autorreferencialidad y metalirismo. En muchos casos las palabras se convierten en el objeto mismo de la poesía.
3. La centralidad de la figura del poeta, en detrimento de una búsqueda de lo divino.
4. La caracterización del poeta como intelectual en oposición a la tradición literaria.
5. Estilo y vocabulario: adopción de arcaísmos y creación de neologismos.
6. El recurso a la mitología, pero introduciendo una reinterpretación de los mitos.
7. La experimentación con la sinestesia y el encadenamiento de numerosas metáforas por asociación sonora.
8. Los ingredientes místicos y esotéricos.
9. La identificación entre música y poesía. La exacerbación del aspecto sonoro o musical del poema.
10. La experimentación con la estructura interna del verso y el soneto.

La relación entre música y poesía requiere mayor atención puesto que constituye un elemento fundamental en la concepción lírica de muchos de los poetas simbolistas como, por ejemplo, Mallarmé y Verlaine.⁹⁴ Además, la concepción musical de la

⁹² “Nommer un objet, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve. C’est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole”, en “Enquête sur l’évolution littéraire”, de Jules Huret, en *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, pp. 402-408. Suzanne Bernard dirá en *Mallarmé et la musique*, que lo sugestivo de la poesía está precisamente relacionado con su aspecto musical, op. cit., p. 13.

⁹³ Ver *Les théories poétiques à l’époque symboliste (1883-1896)*, de R. Biétry, Slatkine Reprints, Ginebra, 2001.

⁹⁴ “De la musique avant toute chose” dice Verlaine en su poema “Art poétique” en *Jadis et naguère*, op. cit., p. 25.

poesía varía de un poeta al otro. Por ejemplo, para Mallarmé el concepto de “música” obtiene connotaciones místicas, no así para Verlaine.⁹⁵

A partir de 1880, Wagner despertó una gran pasión en muchos simbolistas –aunque la identificación nunca fue absoluta–, pues Wagner fue el primero en sugerir la identidad entre música y poesía.⁹⁶ Sin embargo, para los poetas simbolistas, era la poesía la esencia de toda música, el rostro más claro de la Idea. En 1885 se materializa la relación con la música de Wagner con la fundación de la *Revue Wagnerienne*, de la cual Mallarmé será uno de los principales colaboradores, junto con sus discípulos de los martes, incluidos Dujardin y Wyzewa, siendo este último la voz teórica de los simbolistas.⁹⁷ La poesía simbolista adhiere explícitamente al campo semántico musical. Es decir, un poema era considerado por la mayoría de los simbolistas franceses como una pieza musical, al estar regido por el ritmo y la armonía⁹⁸ y al trabajar con las correspondencias entre sonido e imagen.⁹⁹

II.2.1.2. Evolución del Simbolismo:

A comienzos del siglo XX, el simbolismo aún persiste en Francia, abriendo horizontes nuevos en toda Europa, en Norteamérica y contagiando asimismo a los poetas modernistas españoles. En Francia, Paul Valéry y Paul Claudel continuarán en las vías simbolistas en busca de una “poesía pura” e irán descubriendo sus aspectos mágicos, su capacidad evocativa pero también convocadora. En este contexto el poeta desplaza al dios todopoderoso, y se manifiesta como un poeta mago. La poesía busca la

⁹⁵ Considero que en el caso de Verlaine a menudo la musicalización de la poesía resulta en detrimento del sentido, pero en el caso de Mallarmé la estrategia musical multiplica los sentidos, produciendo una reverberación de significados.

⁹⁶ Fue Wagner quien introdujo el concepto de “arte total”. Ver *Mallarmé et la musique*, op.cit..

⁹⁷ Ver el capítulo “Découverte de la musique” (pp. 321-326) del estudio de Guy Michaud, op. cit.

⁹⁸ Suzanne Bernard, op. cit., afirma: “C’est sous le signe de la musique, en effet, que les poètes Symbolistes vont combattre pour libérer la forme poétique du joug de la versification classique et chercher des formes plus souples, plus fluides, et des harmonies neuves” (p. 11). Esta crítica propone tres etapas en la relación simbolista con la música: 1. “vague verlainienne, impressionniste et anti-conceptualiste”; 2. “vague instrumentale et scientifique”; 3. “vague wagnérienne et recherche d’un « art total »” (p. 12).

⁹⁹ Uno de los trabajos que ha logrado emparentar de modo más creativo poesía y música fue *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé.

totalidad¹⁰⁰, y lo hace anteponiendo el pensamiento analógico al pensamiento lógico. Sin embargo, sólo con el surrealismo se aspirará a la totalidad por medio de la revolución poética en busca de una revolución existencial. La poesía se convierte en acción. El simbolismo francés representó el augurio de la primera vanguardia poética y su influencia no alcanzó únicamente a Julio Cortázar, en 1938, sino que continuó mucho más allá, aún operando en la actualidad.

En Hispanoamérica, el simbolismo influyó fuertemente sobre el modernismo, movimiento hispanoamericano heterogéneo liderado por el nicaragüense Rubén Darío. El modernismo derivó en una primera instancia del Parnaso francés¹⁰¹ con la publicación de *Prosas profanas* en 1896. A partir de 1905 con la publicación de *Cantos de vida y de esperanza*, el modernismo adoptó estrategias del simbolismo. Según A. J. Pérez, en *Modernismo, vanguardias, posmodernidad*¹⁰², este movimiento literario presentó la figura de un poeta decadente mediante un discurso esteticista y elevado, con un arte aparentemente distanciado de lo cotidiano. La poesía modernista subrayó su particularidad autorreferencial destacando de esta manera su valor artificial, y dando la apariencia de la preeminencia de la forma por sobre el contenido. Dice Pérez: “El Modernismo adopta la estética parnasiano-simbolista y la refleja, la *descontextualiza* y en el proceso de *implantación* la *resemantiza* con su *propio color local*, su propio exotismo”.¹⁰³ Según Pérez, este fenómeno inicia un comportamiento intertextual de suma importancia, que tiene como objetivo “resolver el problema de la *identidad* cultural poética”¹⁰⁴, pues el modernismo en Hispanoamérica supuso un paso importante en pos de una independencia cultural, la cual permitió alejarse del estatus postcolonial. Por vez primera, la literatura hispanoamericana influiría sobre la peninsular.¹⁰⁵ Con el modernismo, América Latina ajustará el objetivo de su lente

¹⁰⁰ Ver el capítulo “Destin du Symbolisme” en la obra de Michaud, op. cit, pp. 631-642.

¹⁰¹ Para la relación entre modernismo y literatura europea ver *Perspectivas sobre el modernismo hispanoamericano*, de José Ismael Gutiérrez, Madrid, Editorial Pliegos, 2007.

¹⁰² Buenos Aires, Corregidor, 1995.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 85.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 87.

¹⁰⁵ En tanto Ángel Rama comprende el modernismo como un acto de independencia cultural, en *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1970, Cathy L. Jrade, por su parte, ve al modernismo como la expresión del deseo latinoamericano de hacer entrada en la modernidad, en *Modernismo. Modernity and the development of Spanish American Literature*, Austin, University of Texas Press,

hacia Francia en lugar de España, dando el primer paso revolucionario anterior a las vanguardias. Resulta significativo destacar que esta “resemantización” de la identidad latinoamericana –como unidad multifacética y no homogénea– se dio a través del trabajo intertextual modernista. Pérez anota:

Darío absorbe en su poética procedimientos ajenos (franceses) y *refleja* este proceso por medio del *comentario directo* o la *alusión*, que acompaña muchas veces al comentario en la misma poesía. La *intertextualidad* es el procedimiento privilegiado para expresar la aguda conciencia poética de este escritor finisecular [...]. El texto modelo opera como un *paratexto modelador* en relación al texto modernista. Informa al lector sobre su “escuela” poética y crea un “entretejido” intertextual con la tradición francesa reivindicada por los parnasianos. Darío trata el paratexto modelador como un texto codificable, susceptible de ser continuado. El arte es considerado aquí un proceso social *transitivo*. El paratexto modelador siempre admite otro *tour de force* para ser llevado a un grado más alto de *estetización*: hay *dependencia* del modelo pero también *competencia* con éste. El modelo propone la *convención*. El arte modernista se presenta como arte en *proceso de socialización*. Expone voluntariamente la interrelación de la poética hispanoamericana con la poética europea, y superpone al código estético del arte, el código propio del aprendizaje que ha asumido previamente.¹⁰⁶

El trabajo intertextual modernista funcionó, por lo tanto, como búsqueda ontológica desde el ser cultural hispanoamericano. En mi opinión, Pérez limita demasiado la relación entre hipertexto e hipotexto –o texto modelo como él lo llama; considero que el hipertexto no se encuentra subordinado al hipotexto sino que propone nuevos prismas y aventurados senderos que otorgan nuevos significados.¹⁰⁷

II.2.2. Lírica de Stéphane Mallarmé: simbología, ontología y estética.

El poeta finisecular francés, Stéphane Mallarmé (1842-1898), fue identificado en un principio con el movimiento simbolista, debido a la identidad que establecía su poesía con la música, la importancia del ritmo en el poema, la rima como supremo

1998. G. Díaz-Plaja realizó un estudio comparativo entre la literatura de la Generación del '98 y el modernismo desde que se introdujera en España, en *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.

¹⁰⁶ Op. cit., p. 86.

¹⁰⁷ Me parece valioso rescatar este punto, puesto que Cortázar obrará en *Presencia* de modo semejante, identificándose en parte con el modernismo. Su trabajo intertextual constituye una búsqueda ontológica desde la propia cultura.

motor del soneto y el cambio en la concepción de la analogía. Conocida era su relación con los poetas simbolistas, entre ellos Paul Verlaine, padre del simbolismo. Sin embargo, Mallarmé no perteneció ni fundó ninguna escuela literaria, aunque fuera llamado *el Maestro*, entre otras cosas, por alcanzar un alto nivel de abstracción en sus poemas.

La primera característica de la poesía mallarmeana es la concepción particular del lenguaje, el origen de todo su reino ficticio. Desde su poesía, incluidos sus pequeños poemas en prosa, resulta que el lenguaje ocupa el espacio de la realidad; esto implica que lo nombrado en el poema adopta significaciones que aparentan ser variaciones de la realidad, pero nunca *representan* la “realidad” propiamente dicha.¹⁰⁸ El poema impone sus propios parámetros, desde el concepto de tiempo y espacio, la perspectiva visual de los objetos y la relación codificada entre significante y referente. Todo esto tendrá una repercusión verificable en la sintaxis del texto, la cual aparece bajo nuevas leyes¹⁰⁹, condicionadas a su vez, no por el orden de lo real, sino por el orden ficticio modulado por el ritmo y el sonido.

En su ensayo *La part du feu*, Maurice Blanchot analiza la concepción mallarmeana del lenguaje, distinguiendo, el lenguaje cotidiano del lenguaje lírico. En primer lugar, descubre el funcionamiento del lenguaje humano:

¹⁰⁸ El concepto de poesía mallarmeana se inscribe de esta manera en la antigua y eterna discusión acerca de la función de la poesía respecto de la “realidad”. La postura mallarmeana no encuentra equivalencia con el principio de *mimesis* platónico, pues según el poeta francés la poesía no pretende ser reflejo de la realidad, ni con el principio aristotélico, ya que tampoco es la poesía representación de la realidad. La poesía, según Mallarmé, se erige únicamente sobre el eje de la Ficción (definido por Aristóteles como independiente del eje verdad-ilusión), al punto de independizarse por completo de “lo real”, puesto que los referentes ficticios no serán ya los objetos reales sino el propio lenguaje, incluyendo su esencia musical. La poesía se torna sobre sus propios elementos constitutivos para reproducirse, componiendo una materia pura de pensamiento, de abstracción absoluta. Sin embargo, la ficción creada se agrega a la realidad, modificándola. En este sentido, la postura mallarmeana es netamente sofista (según el sofismo del filósofo Gorgias).

¹⁰⁹ Henri Meschonnic, en su artículo “Oralité, clarté de Mallarmé”, en *Stéphane Mallarmé*, Paris, Europe, 1998, pp. 3-11, explica el hermetismo de la sintaxis mallarmeana, como producto de su origen oral. Según Meschonnic, los poemas en prosa, en particular, derivan de un “decir” oral, de un pensamiento en voz alta, ritmado por la alternancia de la modulación de la palabra y el silencio que propicia al pensamiento. Por su parte, André Gide cree en la identificación de la sintaxis mallarmeana con la sintaxis latina: “Littérature d’a-prioriste, par conséquent française entre toutes, cartésienne, -mais de forme plus concise que ne le supporte d’ordinaire l’esprit un peu coureur des Français; -et d’apparence plutôt latine, par sa concision, sa syntaxe, -à ce point que certains passages de *L’Après-Midi d’un faune* ont pu nous redonner une émotion poétique très semblable à celle que nous cherchons et trouvons dans les églogues de Virgile, en *Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1999, nota de la p. 831.

Le mot n'a de sens que s'il nous débarrasse de l'objet qu'il nomme: il doit nous en épargner la présence ou «le concret rappel». Dans le langage authentique, la parole a une fonction, non seulement représentative, mais destructive. Elle fait *disparaître*, elle rend l'objet absent, elle l'annihile.¹¹⁰

Si la palabra, al nombrar un objeto, no produce únicamente un movimiento de representación, sino que también hace desaparecer al objeto, dejando una ausencia que marca un abismo entre realidad y lenguaje. El lenguaje, por lo tanto, tiene la capacidad de aniquilar al objeto que nombra –dejándolo *en ausencia*– usurpando su lugar. Mallarmé propuso como ejemplo de este fenómeno, la imagen de la flor, “l'absente de tous bouquets”¹¹¹ (puesto que la flor –objeto real–, aunque nombrada en el poema, se encuentra totalmente ausente en el lenguaje). Sin embargo, dice Blanchot, el lenguaje lírico produce un segundo movimiento, el cual constituye el acto de creación *per se*, que reemplaza aquella *ausencia* establecida por el acto de la representación por una *presencia*, definida como nueva significación: “A un premier regard, l'intérêt du langage est donc de détruire, par sa puissance abstraite, la réalité matérielle des choses, et de détruire, par la puissance d'évocation sensible des mots, cette valeur abstraite”.¹¹² Esta *presencia* es ocupada por la poesía, la cual imparte las leyes del reino ficticio. Así, en este doble movimiento (representación – ausencia hacia: poesía – presencia) el objeto real es reemplazado en el lenguaje por sonidos y figuras. Prosigue Blanchot:

Le vers, en substituant aux relations syntaxiques des rapports plus subtils, oriente le langage dans le sens d'un mouvement, d'une trajectoire rythmée, où seuls comptent le passage, la modulation, et non les points, les notes par où l'on passe. C'est ce qui rapproche poésie et musique.¹¹³

En este sentido, los objetos de la representación surgen ahora, en la ficción, como imágenes, sonidos, ritmo y música, y de su comunión nace la significación, que no tiene ya como referente un objeto de la realidad sino su propia inherencia abstracta¹¹⁴,

¹¹⁰ Paris, Gallimard, 1949, p. 37.

¹¹¹ En “Crise de vers”: “Je dis: une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets”, en *Divagations*, op. cit., p. 259.

¹¹² *Ibidem*, p. 38.

¹¹³ Op. cit., p. 41.

¹¹⁴ En *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948, Sartre explica la concepción lírica del lenguaje que halla en los poetas, (por oposición a los escritores): “Le langage tout entier est pour lui [le poète] le Miroir du monde. Du coup, d'importants changements s'opèrent dans l'économie interne du

lo cual le permite recrearse desde la Nada. Aquí surge la equivalencia fundamental entre poesía y música materializadas en un lenguaje particularmente sonoro que se mueve entre los polos de la palabra y el silencio. Este punto marcará la culminación de la obra de Mallarmé con “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” (de 1897), poema-pentagrama que alcanza un máximo nivel de abstracción y linda, sin determinar frontera alguna con la filosofía, con una ontología del lenguaje que ha logrado eliminar el sujeto de la elocución del poema.¹¹⁵ Afirma el poeta mallarmeano en “Crise de vers”: “L’œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots”.¹¹⁶ Mallarmé aboga por la muerte del sujeto en el poema, un poema, por ende, que se dice a sí mismo, otorgándole primacía a las palabras por sobre el sistema que las reúne (una estructura categórica y jerárquica). Esto constituye un nuevo orden que funda una sintaxis no determinada por la relación sujeto-predicado. En “Igitur”, por ejemplo, la voz del poeta que bucea en la marisma de la Nada explicita el proceso que sufre el lenguaje hacia lo lírico: “Je profère la parole pour la replonger dans son inanité”.¹¹⁷

La eliminación, en el poema, de la relación entre referente real y significante produce la “oscuridad de estilo” de la poesía de Stéphane Mallarmé.¹¹⁸ Blanchot lo explica de la siguiente manera:

mot. Sa sonorité, sa longueur, ses désinences masculines ou féminines, son aspect visuel lui composent un visage de chair qui *représente* la signification plutôt qu’il ne l’exprime. Inversement, comme la signification est *réalisée*, l’aspect physique du mot se reflète en elle et elle fonctionne à son tour comme image du corps verbal. Comme son signe aussi, car elle a perdu sa prééminence et, puisque les mots sont incréés, comme les choses, le poète ne décide pas si ceux-là existent pour celles-ci ou celles-ci pour ceux-là. Ainsi s’établit entre le mot et la chose un double rapport réciproque de ressemblance magique et signification” (p. 20).

¹¹⁵ Ver Julia Kristeva, “Quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d’un texte de Mallarmé : *Un coup de dés*”, en *Essais de sémiotique poétique*. Larousse, Paris, 1972, pp. 208-234.

¹¹⁶ En *Divagations*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 247-260. Debe tenerse en cuenta este posicionamiento pues a lo largo del análisis nos permitirá comprender el principio dionisiaco de la música, definido así por Nietzsche, y también el principio camaleónico que, a su vez, desordena elementos subordinados y subordinadores de la frase, provocando una ruptura ontológica que permite el ansiado *pasaje* cortazariano. En este sentido, *Presencia* se postula como el espacio textual donde se produce progresivamente la abolición del “yo” en su fusión con el espíritu de la Poesía. *Presencia* es el trabajo de transición y piedra fundamental del “yo poético” conformándose para luego desaparecer en su propia matriz lírica.

¹¹⁷ En *Igitur / Divagations / Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003, p. 36.

¹¹⁸ Ver a continuación el apartado “II.3.3. La búsqueda ontológica en el reino de la oscuridad”.

Si le propre du langage est de rendre nulle la présence qu'il signifie, transparence, clarté, lieux communs lui sont contraires, parce qu'ils contrarient sa marche vers une signification libre de toute référence concrète. Ainsi comprend-t-on pourquoi le langage essentiel accorde tant de place à ce que Valéry appelle le physique du langage. Sons, rythme, nombre, tout cela qui ne compte pas dans la parole courante, devient maintenant le plus important. C'est que les mots ont besoin d'être visibles, il leur faut une réalité propre qui puisse s'interposer entre ce qui est et ce qu'ils expriment. Leur office est d'attirer le regard sur eux-mêmes pour le détourner de la chose dont ils parlent. Seule, leur présence nous est le gage de l'absence de tout le reste.¹¹⁹

En términos de Valéry, el lenguaje, el sonido y el ritmo adquieren en el poema una consistencia física. Esto es lo que los define como cuerpos –de apariencia etérea y de consistencia concreta–, nuevos objetos evocados por la voz lírica, que vienen a substituir a los referentes reales.

Esta producción insistente de reiteradas ausencias, evocadas finalmente por una presencia lírica, alude en la poesía mallarmeana a una equivalencia con el *silencio*. Aquí, música y silencio son los dos polos de un mismo círculo (que no se cierra precisamente porque es un rizo, eslabón de una espiral interminable); el ordenamiento de palabras y sonidos en una nueva frase aparece como un acto casi geométrico que producirá en su máxima capacidad un silencio musical. Dice Mallarmé:

Evoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer: vraisemblable dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchanteur de lettres jusqu'à ce que, certes, scintille, quelque illusion égale au regard. Le vers, trait incantatoire!¹²⁰

La poesía no nombra sino que sugiere. Dibuja los contornos del objeto que evoca sin referirse a él directamente. La poesía alude al acto asociativo del lenguaje, al

¹¹⁹ Op. cit., p. 39.

¹²⁰ En "Magie", *Divagations*, op. cit., p. 311. Nótese aquí la equivalencia que propone Mallarmé entre el poder de invocación del poeta y el poder de la magia. Esta característica también será un rasgo importante de la obra futura de Julio Cortázar, por ejemplo en *Rayuela*. Pero ya desde su *Teoría del túnel* (Buenos Aires, Suma de Letras Argentina, 2004), análisis crítico-literario que aporta una visión existencialista de la literatura, Cortázar establece una relación familiar entre la literatura surrealista y la literatura existencialista y el fenómeno de la magia. Allí mantiene que el poeta es quien mediante el lenguaje establece un canal directo entre el individuo y su especie, el hombre y su entorno, por movimiento de participación con la naturaleza. De este modo, Cortázar, como Mallarmé, también sostiene la analogía entre poeta y mago: "todo poeta perpetúa en el orden espiritual la actitud mágica del primitivo. En última instancia, poesía y magia aspiran a una posesión: de ser por parte de aquella de poder por parte de ésta", nota al pie de la página 118 de *Teoría del túnel*.

considerar que no puede *definir*. La sugestión implica un silencio, puesto que aunque el objeto es evocado y convocado en el verso, su llana alusión ha sido silenciada *a priori*. La voz de la poesía, por lo tanto, es un silencio que se dice. En respuesta a una encuesta literaria, Mallarmé afirma: “Nommer un objet, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve”.¹²¹

Por lo tanto, la lírica de Mallarmé pondera la significancia¹²² por sobre el sentido¹²³; el *decir* otorga el sentido a lo dicho.¹²⁴ La circunstancia del poema era la pura Nada, dada como posibilidad infinita de creación. La Nada mallarmeana niega la posibilidad de una trascendencia divina, omnipotente y omnisapiente;¹²⁵ la existencia se postula como inmanencia de la ficción, al ser un producto del lenguaje y se desarrolla dentro de los límites del campo ficticio, lingüístico y lírico porque sólo dentro de ellos él adquiere consistencia, substancia.

La concepción mallarmeana del lenguaje parte de un principio natural que identifica objeto y signo, tal como se define el concepto de símbolo. Esto significa que la palabra está intrínsecamente relacionada al objeto que evoca, existiendo una

¹²¹ En “Enquête sur l’évolution littéraire”, de Jules Huret, en *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, pp. 402-408.

¹²² En *Le plaisir du texte*, Roland Barthes explica el término *signifiance* por él propuesto: “Qu’est-ce que la signifiance? C’est le sens *en ce qu’il est produit sensuellement*”, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 97. Es decir, la *significancia* es la manera en que se produce el texto, el estilo que por su forma determinada contiene mejor la significación.

¹²³ En su poema en prosa, “Le mystère dans les lettres”, Mallarmé cierra el ensayo sugiriendo que el estilo, cuanto más barroco, mejor imprime el sentido del texto, y es de esta forma que el estilo –en tanto que música– *ocupa* el lugar del sentido. “L’air ou chant sous le texte, conduisant la divination d’ici là, y applique son motif en fleuron et cul-de-lampe invisibles.” (En *Divagations*, Paris, Gallimard, 2003, p. 288).

¹²⁴ O expresado de otra forma, el estilo otorga el sentido del sentido.

¹²⁵ El mito meta-ficcional diseñado por Mallarmé reconoce el surgimiento de la Nada a raíz de la derrota del “plumífero Dios”. En el contexto de la Nada nace la posibilidad de la Poesía, no como una nueva trascendencia, sino como la posibilidad ultimativa del Hombre frente a la fatalidad del Azar. En el reino de la Nada –que la mano del Hombre tomará reino de la Ficción–, la Poesía implica un acto con connotaciones éticas que permite liberar al Hombre haciéndolo fundamentalmente responsable del lugar que ocupa respecto del mundo (una Nada que debe ser constantemente superada). Para una profundización de los aspectos éticos del mito mallarmeano, ver A. Stanguennec, *Mallarmé et l’éthique de la poésie*, Paris, J. Vrin, 1992, y J.P. Sartre, *La lucidité et sa face d’ombre*, Paris, Gallimard, 1986. El Libro, por su parte es el marco que abre una ventana hacia esa Nada. Mallarmé figura el libro como la tumba del alma: “Le pliage est, vis-à-vis de la feuille imprimée grande, un indice, quasi religieux; qui ne frappe pas autant que son tassement, en épaisseur, offrant le minuscule tombeau, certes, de l’âme”, en “Le Livre, instrument spirituel”, en *Divagations*, op. cit., p. 274.

proyección de la esencia del objeto hacia el sonido que lo representa.¹²⁶ He aquí otra de las características de la lírica mallarmeana. La relación entre la esencia del objeto y el sonido que lo representa tiene como principio un origen mítico que puede ser equiparado a la idea cabalista del mundo creado mediante las letras del alfabeto hebreo. Sin embargo, la concepción de Mallarmé pone el énfasis no en la letra sino en el sonido, proyección del objeto que guarda a su vez la capacidad primigenia de la creación. Es decir, existe una reciprocidad entre objeto y sonido, uno y otro se crean y recrean mutuamente en un movimiento de reverberación.

En este sentido, el reino de la ficción, construcción e hija del lenguaje, tiene en la obra de Mallarmé un origen netamente mítico, al cual el poeta se refiere directamente en una carta del 14 de Mayo de 1867, dedicada a su amigo Henri Cazalis, refiriéndose a su última crisis existencial:

J'en suis, après une synthèse suprême, à cette longue acquisition de la force –incapable tu le vois de me distraire. Mais combien plus je l'étais, il y a plusieurs mois, d'abord dans ma lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu. Mais comme cette lutte s'était passée sur son aile osseuse, qui, par une agonie plus vigoureuse que je ne l'eusse soupçonné chez lui, m'avait emporté dans des Ténèbres, je tombai, victorieux, éperdument et infiniment –jusqu'à ce qu'enfin je me sois revu un jour devant ma glace de Venise, tel que je m'étais oublié plusieurs mois auparavant."¹²⁷

¹²⁶ En su *Doctrina Cristiana*, Agustín de Hipona contrapone y analiza dos concepciones opuestas del lenguaje que determina entre los polos de *signa naturalia* y *signa data*. Desde Platón podemos encontrar esta problemática puesta en escena como pregunta de connotaciones teológicas. En su diálogo “Crátilo”, Platón plantea la problemática –sin poder resolverla– de un lenguaje fruto de convenciones sociales, frente a la alternativa de un lenguaje natural, en estrecha relación con la esencia del objeto traducido en sonido, relación que implica una conexión mística, y por la cual Platón plantea la posibilidad de un *nomothètes*, ser superior que entregara a los hombres el Lenguaje en su forma completa. La lingüística hoy en día, da una explicación evolucionista del lenguaje, que había partido de un origen naturalista y a lo largo de la historia se habría desarrollado en base a convenciones sociales, postura que ya Lucrecio propusiera, epicúreamente– en *De rerum natura*, en el siglo I a.c.

¹²⁷ En *Mallarmé. Correspondances. Lettres sur la poésie*. Edición de Bertrand Marchal. Paris, Folio Classique, 1995, pp. 342-343. Marchal anota al pie de este fragmento la semejanza entre este “mito” creado por Mallarmé y el mito que evoca la lucha entre Yaakov y el Ángel sobre el cual existe una gran discusión exegética: ¿Trátase del ángel protector de su hermano Esav o bien del mismo Dios? Al luchar, físicamente con la divinidad, Mallarmé (Yaakov) se introduce en un mundo aislado de la realidad – una interpretación del mito hebreo sugiere que se trata de un sueño–, el mundo que para Mallarmé se convertirá en el Reino de la Ficción. Destituído Dios durante la lucha nocturna, “cae, victorioso,” el poeta dentro del espacio absoluto del Lenguaje, la Nada, lugar de “Tinieblas” (véase “Igitur”), único, donde podrá erigir un nuevo reino, en soledad, metáfora existencialista sin duda, de la condición humana. (La lucha de Yaakov con el Ángel es a su vez interpretada como la experiencia más solitaria posible).

En efecto, este es el mito fundador de la poética mallarmeana que da primacía al lenguaje, el silencio y la música, creando desde la propia Nada un universo sin sujeto, desde el cual la palabra se dice a sí misma. He aquí la afirmación del poeta¹²⁸, a continuación de la misma carta a Henri Cazalis:

C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, -mais une aptitude qu'à l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi.

Fragile comme est mon apparition terrestre, je ne puis subir que les développements absolument nécessaires pour que l'Univers retrouve, en ce moi, son identité. Ainsi je viens, à l'heure de la Synthèse, de délimiter l'œuvre qui sera l'image de ce développement. Trois poèmes en vers, dont Hérodiade est l'Ouverture, mais d'une pureté que l'homme n'a pas atteinte – et n'atteindra peut-être jamais, car il se pourrait que je ne fusse le jouet que d'une illusion, et que la machine humaine ne soit pas assez parfaite pour arriver à de tels résultats. Et quatre poèmes en prose, sur la conception spirituelle du Néant.¹²⁹

Este pasaje demuestra la distancia abismal que existe entre la poesía mallarmeana y “la realidad” o “el mundo”, entendidos como conceptos positivistas. De este modo podemos afirmar que la lírica del poeta francés se mueve en el marco de una espiral metafórica *endomórfica*, de un alto grado especular, otra característica fundamental de la lírica mallarmeana. Sin embargo, esta ultra-especularidad se convierte en una espiral incesante, donde un espejo se refleja en otro que se refleja en otro que se refleja en otro, hasta el infinito. La particularidad de esta especularidad es que, en primer lugar, no se trata de una reflexión de identidades (personajes, espacios, tiempos), sino de una reverberación del lenguaje en el sonido, viceversa, del sonido en la significancia, viceversa, del estilo en la gramática, etcétera; y en segundo lugar, la particularidad consiste en que los espejos no repiten la imagen, sino que la modifican, manteniendo siempre varios aspectos de la asociación que sostienen con su arte. Ésta es la razón fundamental por la cual una lectura no es todas las lecturas. El texto mallarmeano no es un texto sino muchos, es intrínsecamente plural, multifacético, dialógico y palimpsestico¹³⁰. Cada lectura de un poema (calidoscopio) mallarmeano mostrará un

¹²⁸ Afirmación que, como se verá, constituye una de las dos piedras fundamentales de la la identidad camaleónica enarbolada por la poética cortazariana.

¹²⁹ *Ídem*. Esta crisis, aunque personal, se deja entender en este párrafo como fundamentalmente literaria.

¹³⁰ Según la definición de Gerard Genette en *Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

prisma diverso de sí-mismo, y la lectura, mediante este movimiento, se incluye en el texto como un ingrediente fundamental en la formulación del calidoscopio ficcional.

Una lectura, por lo tanto, supone una detención azarosa de la espiral de significaciones. Mallarmé ha formulado la problemática que se postula cuando la lectura pretende congelar la significación del texto en su –inacabado– cuento filosófico “Igitur” y en su poema-pentagrama “Un coup de dés”. Esta idea¹³¹ postula que una lectura se asemeja al lanzamiento **voluntario** de una pareja de dados, que en los textos mencionados dan como resultado el doble seis, los cuales simbolizan la totalidad de las posibilidades del Azar, y mediante lo cual se pretende la anulación del Azar a manos de la voluntad humana.¹³² Esta Voluntad –de connotaciones existencialistas– es la piedra fundamental de la creación del reino de la ficción. La duplicidad del número seis equivale en el mito mallarmeano a la lucha entre el poeta y Dios. La victoria sobre el Dios¹³³ implica una liberación de las leyes que diseñan la condición humana y se imponen mediante el Azar. La nueva soledad se adopta no como condición impuesta, sino como voluntad elegida. El Hombre en su Reino tiene la posibilidad de crear, ya no “a imagen y semejanza”, sino por asociación libre, abriendo su juego a la infinidad de posibilidades que ofrece la espiral existencial.¹³⁴ Es necesario destacar que el diálogo entre Azar y Juego es otra característica de esta lírica.¹³⁵

¹³¹ Se trata de una interpretación personal del texto. Al ser de una naturaleza tan prismática, la interpretación de su significación es imposible de congelar en una sola imagen. Es por esta razón que estos dos textos han recibido diversas exégesis y decodificaciones. Ver: “Assignment de l’espace”, de Jean-Luc Steinmetz, en el especial *Stéphane Mallarmé* de la revista *Europe* n° 825-826, janvier-février 1998, Paris, y *Mallarmé: La grammaire & le grimoire*, M. Ruppli y S. Thorel-Cailleteau, Genève, Droz, 2005.

¹³² Sin embargo, el acto del lanzamiento de los dados encarna una profunda ambigüedad: es la mano del hombre la que desencadena el Azar, al mismo tiempo que su voluntad intenta aniquilarlo.

¹³³ En “Préface a Mallarmé”, en 1966, Sartre comentará respecto del magnicidio mallarmeano: “Après avoir tué Dieu de ses propres mains, Mallarmé voulait encore une caution divine; il fallait que la Poésie demeurât transcendante bien qu’il eût supprimé la source de toute transcendance: Dieu mort, l’inspiration ne pouvait naître que des sources crapuleuses. Et sur quoi fonder l’exigence poétique. Mallarmé entendait la voix de Dieu mais il y discernait les clameurs vagues de la nature. [...] il reste vrai que la prose du monde n’inspire pas des poèmes; il reste vrai que le vers exige d’avoir existé déjà; il reste vrai qu’on l’entend chanter en soi avant de l’écrire. Mais c’est par une mystification: car le vers neuf qui va naître, c’est en fait un vers ancien qui veut ressusciter. Ainsi les poèmes qui prétendent monter de notre cœur à nos lèvres remontent, en vérité, de notre mémoire. L’inspiration? Des réminiscences, un point c’est tout”, en *Situations IX*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 192-193.

¹³⁴ Por estas razones, el poeta Stéphane Mallarmé puede ser considerado como uno de los precursores de la filosofía existencialista.

¹³⁵ Se ha querido utilizar los aspectos “místicos” de la poética mallarmeana para la definición de una “religión” latente o implícita en la obra del poeta. Bertrand Marchal, en *La religion de Mallarmé*,

En el contexto del reino ficticio, la forma, la rima, el ritmo¹³⁶ y la palabra requieren de una precisión absoluta puesto que dibujan un mundo de dimensiones *hologramáticas*¹³⁷, al mismo tiempo que surcan principios de autorreferencialidad reflejadas hasta el infinito en la espiral metafórica. Asimismo, rima y metáfora se espejan entre sí y son una y otra los pilares de la lírica mallarmeana.¹³⁸ La rima, por su parte, es responsable de generar el sentido¹³⁹, pues es el ritmo el que caracteriza la realidad dibujada y la letra misma, el signo que contiene el objeto.¹⁴⁰ Es ejemplar

Mayenne, José Corti, 1988, enumera las características de la perspectiva religiosa del poeta ubicándola en un detallado contexto histórico-social y resaltando la contemporaneidad de la concepción mallarmeana en el contexto de un siglo (el diecinueve) que sufriera intensos y decisivos cambios respecto de la religión y la concepción de Dios. Para Mallarmé, el aspecto religioso estaba profundamente relacionado con la construcción mítica de la tragedia de la naturaleza. Es de notar que el poeta francés produjo un trabajo interesante a lo largo de diez años, publicando finalmente una versión sumamente libre de un manual británico de mitología, *Les Dieux Antiques*. Si parte de la obra de Mallarmé es altamente “mítica”, por lo general, el poeta crea “mitos nuevos” capaces de encarnar la tragedia de la naturaleza. La idea mallarmeana del mito estaba estrechamente ligada a la concepción del drama, al modo de la Antigua Grecia. En el último capítulo de esta tesis, estableceré una comparación entre el concepto mallarmeano de la tragedia en relación al mito y su relación dialógica con el poema dramático de Julio Cortázar, *Los Reyes*.

¹³⁶ Théodore de Banville, poeta contemporáneo admirado por Mallarmé, define el ritmo estableciendo una relación cósmica entre todo movimiento y el movimiento de los elementos celestes: “Tout ce dont nous avons la perception obéit à une même loi d’ordre et de mesure, car, ainsi que les corps célestes se meuvent suivant une règle immuable qui proportionne leurs mouvements entre eux, de même les parties dont un corps est composé sont toujours, dans un corps de la même espèce, disposées dans le même ordre et de la même façon. Le Rythme est la proportion que les parties d’un temps, d’un mouvement, ou même d’un tout, ont les unes avec les autres”, en *Petit Traité de poésie française*, en 1871, citado por M. Ruppli y S. Thorel-Cailleteau, op. cit., p. 21. Mallarmé, por su parte, considera el alma como adherencia del ritmo: “le vers libre, modulation (dis-je, souvent) individuelle, parce que toute âme est un nœud rythmique”, en “La Musique et les Lettres” en *Divagations*, op. cit, p. 371, y en “Crise de vers” define el alma como melodía: “Toute âme est une mélodie, qu’il s’agit de renouer; et pour cela sont la flûte et la viole de chacun”, en *Divagations*, op. cit, p. 252.

¹³⁷ Es decir, que su significación varía según la perspectiva y/o el contexto donde se posa la palabra.

¹³⁸ El soneto para Mallarmé se imponía como la forma óptima para encorsetar y producir el pensamiento. Esto implicaba un martirio placentero para el poeta como para el lector. Así lo propone en su poema “Sonnet”: “C’est l’Eden! –pense Hassan: et je lui fais écho ! / Mais le Ciel, c’est comme moi comme à mon vieux Shakspeare / Un sonnet ! –où l’esprit jouit d’être au martyr // Comme en son fin corset le sein de Camargo ! / -Quoi ! J’ai tant bavardé ! plus qu’un vers pour te dire / Mon vœu: « Pour moi demande un à ta lyre».”, en *Poésies*, op. cit., p. 134.

¹³⁹ La rima genera el sentido porque de modo implícito o sugerente une dos palabras provocando una fusión metafórica que emana de la lectura, sin ponerse en evidencia.

¹⁴⁰ Esta característica de la lírica de Mallarmé, el signo como generador del objeto, invita nuevamente a establecer una relación con la idea cabalística de la letra como origen de mundo. En su correspondencia, el poeta menciona la ciencia cabalística con cierto recelo, sin identificarse con ella precisamente. Sin embargo, cabría hablar de un *misticismo mallarmeano* en referencia a la lucha y victoria del poeta frente al “plumífero” personaje (Dios), circunstancia que a continuación dará lugar a la revelación de la Nada, y a su vez colocará al Poeta frente a la infinita posibilidad de la Ficción. Para una comprensión de la “crisis” del poeta ver Bertrand Marchal (ed.), *Mallarmé. Correspondances et Lettres sur la Poésie*, Paris, Gallimard, 1995. La letra o la palabra que contiene el objeto que nombra se asemeja al concepto platónico expuesto por la teoría de las formas del filósofo griego en *La República VII*. Según Platón, el

paradigma de ello el *soneto alegórico de sí-mismo*, denominado así por su compositor; como bien lo indica el nombre, se trata de un meta-poema, característico de la obra mallarmeana:

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.¹⁴¹

El “soneto alegórico de sí-mismo” es un poema particular como eslabón de la poesía francesa, puesto que adopta la forma neoplatónica original del soneto, la cual proponía en total sólo dos frases gramaticales. La tradición francesa hasta Mallarmé – imitando al italiano Francesco Petrarca– había introducido una frase por cada cuarteto y terceto¹⁴² (a diferencia de los primeros sonetos¹⁴³ que desarrollaban una frase

objeto es una sombra de la Idea de la cual emana; por lo tanto, el objeto carece de verdad propia, estando su realidad subordinada a su origen ideal. La postura mallarmeana se asemeja a la concepción platónica en cuanto el signo (que ocupa el lugar de la Idea) evoca al objeto, dado que en la Ficción el signo se comporta como objeto como consecuencia de su capacidad autorreferencial; se produce de esta forma una identificación entre signo y objeto. En el reino de la Ficción, el signo se postula como objeto del lenguaje, esto implica una transformación conceptual que se acerca a la concepción aristotélica por la cual el objeto contiene en sí mismo la sustancia (Aristóteles lo define como “construcción hilemórfica”: el objeto definido de forma bipartita por su forma y su sustancia). De este modo, en el universo ficcional –expuesto por la poética mallarmeana– la esencia del objeto se encuentra en el objeto mismo que a nuestros ojos se formula como signo.

¹⁴¹ En *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992, p. 59. En *Salvo el crepúsculo*, México, Nueva imagen, p. 121, Cortázar incluyó el “Soneto” que tiene fuertes ecos del “soneto en ix” de Mallarmé, y dice en su primer cuarteto: “Esto es amor, oh caracol que aloja / la analecta sonora del pasado / y astuto en su recinto ensimismado reitera azul de mar y rosa roja”. El trabajo de traducción o paráfrasis es otro de los modos intertextuales cortazarianos que se repiten ampliamente en su obra *Imagen de John Keats*.

¹⁴² El soneto VII de Petrarca: “La gola e 'l somno et l'otïose piume / ànno del mondo ogni virtù sbandita, / ond'è dal corso suo quasi smarrita / nostra natura vinta dal costume; / et è sì spento ogni benigno lume / del ciel, per cui s'informa humana vita, / che per cosa mirabile s'addita / chi vòl far d'Elicon nascer fiume. // Qual vaghezza di lauro? qual di mirto? / «Povera et nuda vai, philosophia,» / dice la turba al vil

gramatical a lo largo de la octava que componían los dos cuartetos y una segunda y última frase a lo largo del sexteto compuesto por dos tercetos).¹⁴⁴ La poesía mallarmeana, por lo tanto, se manifiesta como precursora de la vanguardia al establecer una relación architextual de ruptura¹⁴⁵ con el soneto tradicional y jugando hasta el extremo con su rima interior.¹⁴⁶

Finalmente, la lírica de Mallarmé abandona la búsqueda del Absoluto – habiendo sido Dios vencido por el Poeta, es imposible hablar de Absoluto o de Ideal

guadagno intesa. // Pochi compagni avrai per l'altra via; / tanto ti prego più, gentile spirto, / non lassar la magnanima tua impresa”, en *Canzoniere*, Milano, Oscar Mondadori, 1985, p. 59.

¹⁴³ Un soneto de Guido Guinizzelli, del siglo XIII: “Dolente, lasso, già non m'asecuro, / ché tu m'assali, Amore, e mi combatti: / diritto al tuo rincontro in pie' non duro, / ché mantene a terra mi dibatti, // come lo trono che fere lo muro / e 'l vento li arbor' per li forti tratti. / Dice lo core agli occhi: «Per voi moro», / e li occhi dice al cor: «Tu n'ài desfatti». // Apparve luce, che rendé splendore, / che passao per li occhi e 'l cor ferío, / ond'io ne sono a tal condizìone: // ciò furo li belli occhi pien' d'amore, / che me ferìo al cor d'uno disio / come si fere augello di bolzone”, en *Rime*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2002, pp. 47-48.

¹⁴⁴ Ejemplo de un soneto de Baudelaire, “L'ennemi”, de *Les fleurs du Mal*, op. cit., p. 34: “Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage, / Traversé çà et là par de brillants soleils; / Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage, / Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils. // Voilà que j'ai touché l'automne des idées, / Et qu'il faut employer la pelle et les râteaux / Pour rassembler à neuf les terres inondées, / Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux. // Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve / Trouveront dans ce sol lavé comme une grève / Le mystique aliment qui ferait leur vigueur ? // — Ô douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie, / Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur / Du sang que nous perdons croît et se fortifie!”

¹⁴⁵ Anne Le Feuvre, en su artículo « Le sonnet chez Mallarmé », en *Stéphane Mallarmé*, Paris, Europe, 1998, pp. 104-114, describe la evolución del soneto mallarmeano. Según Le Feuvre, los sonetos de Mallarmé (sesenta en su totalidad) eran de estructura variable hasta 1876 (en lo que respecta a la rima) inspirados por la irregularidad de los sonetos baudelafricanos. Le Feuvre afirma que a partir de 1876, con excepción del poema en yx, los sonetos de Mallarmé adoptarán la forma tradicional francesa, emparentada con la forma petrarquista por la estructura de su rima abba abba ccd ede. Según la perspectiva de Le Feuvre, por lo tanto, los primeros sonetos de Mallarmé serán renovadores, en tanto que las últimas dos décadas de su creación lírica las dedicará a la aplicación de una forma de rima tradicional. A su vez, a partir del año 1887, Mallarmé compondrá algunos sonetos que él denominaba “shakespearianos”, integrados por tres cuartetos y un dístico (octosilábicos o héptasilábicos) con rimas cruzadas abab cdcd efef gg. Estas tres fases en la producción del soneto mallarmeano denotan una voluntad renovada de experimentación, que no se limitó a la estructura externa del soneto y a la relación architextual con la forma, sino también incidió en las rimas internas de los hemistiquios.

¹⁴⁶ Octavio Paz ha traducido este poema al castellano: “El de sus puras uñas onix, alto en ofrenda, / La Angustia, es medianoche, levanta, lampadóforo, / Mucho vespéral sueño quemado por el Fénix / Que ninguna recoge ánfora cineraria: // Salón sin nadie ni en las credencias conca alguna, / Espiral espirada de inanidad sonora, / (El Maestro se ha ido, llanto en la Estigia capta / Con ese solo objeto nobleza de la Nada.) // Mas cerca la ventana vacante al norte, un oro / Agoniza según tal vez rijosa fábula / De ninfa alanceada por llamas de unicornios // Y ella apenas difunta desnuda en el espejo / Que ya en las nulidades que clausura el marco / Del centellar se fija súbito el septimino”, en “El soneto en ix de Mallarmé”, *Obras Completas, tomo II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994-1996, p. 101. Su traslación –que representa un trabajo intertextual explícito– implica, sin duda, una recreación absoluta, puesto que Mallarmé inventa en él palabras y conceptos, otorgando en consecuencia múltiples posibilidades de interpretación. El poema de Octavio Paz respeta la estructura neoplatónica original (aunque no logra encarnar ni la estructura ni el efecto de la rima).

como lo ha hecho la tradición literaria francesa hasta fines del siglo diecinueve. La búsqueda del Absoluto es sustituida por la indagación en pos de la Belleza, símbolo máximo de pureza. Por esta razón, Mallarmé surcaba el verso hasta alcanzar la perfección de una simbiosis entre la metáfora, la rima y el ritmo.¹⁴⁷ El arduo trabajo que representa la construcción del poema aparece como la elaboración manual de un artefacto metapoético que adquiere dimensión física, material. La Belleza se revela gracias a un modo específico del nombrar, un decir *hologramático*. La mirada del Poeta se encuentra influida estrictamente por el lenguaje, tanto por la letra como por su sonido, en tanto la letra da la forma, el sonido define el espíritu de la cosa.¹⁴⁸

La lírica mallarmeana, entonces, se propone como una construcción musical, por su fundamental insistencia en lo que concierne al aspecto sonoro no-verbal del poema.

Conclusión:

La lírica de Stéphane Mallarmé surge en el contexto del simbolismo como una manifestación poética particular del mismo. En tal sentido, Mallarmé dialoga con la poética simbolista francesa de su época. Los ejes en los que se sostiene su estética pueden ser puntualizados del siguiente modo:

1. La concepción del lenguaje correspondiente a la captación simbolista de la palabra como objeto que habita el espacio ficticio, en el cual los sonidos se anuncian como *presencias*.
2. La dimensión del *silencio* como elemento gemelo a la música, cuestión que instala un diálogo con las perspectivas de Paul Verlaine y Richard Wagner.
3. La naturaleza *sugestiva* del lenguaje lírico que sustituye al acto de la *definición* efectuado por el lenguaje narrativo.

¹⁴⁷ Mallarmé figuró la Belleza en su personaje Hérodiade, una diosa mundana, de cabellera manantial y ojos de diamante. Definió a Hérodiade como la Belleza moderna, afirmando que a lo largo de la historia existieron dos representaciones de la Belleza: la antigua, la *Venus* de Milo y la renacentista, la *Gioconda*. En tanto las dos primeras Bellezas son fruto de una figuración material y/o visual, Hérodiade es la Belleza abstracta, fruto puro del lenguaje, tal como concebía la existencia el Poeta de la Nada.

¹⁴⁸ Aristóteles, en su *Metafísica*, asevera desde su concepción hilemórfica que cada elemento en el mundo está compuesto por forma y substancia. Aquí, el lenguaje en la lírica mallarmeana otorga forma mediante la letra y la palabra, en tanto que reparte el sentido (su substancia) mediante su sonido, razón por la cual el sonido, la música del poema, imponen el espíritu del poema. Texto consultado: Aristote. *La métaphysique*. Traduction et notes para J. Tricot. Librairie philosophique Paris, J. Vrin, 1948.

4. La eliminación del sujeto de la elocución del poema, dándole voz y espacio al silencio.
5. La sintaxis oscura que aporta un nuevo nivel de significancia.
6. Un espacio mítico que justifica y proyecta toda la estética mallarmeana.
7. La experimentación con la forma tradicional del soneto, provocando un alto grado de especularidad entre el sistema metafórico y el aparato musical del poema.
8. El *juego* como antítesis existencial a la fatalidad matemática del azar que determina la vida del hombre.
9. La búsqueda metapoética que presenta al texto como un palimpsesto o calidoscopio.
10. El destacar precursoramente la importancia de la lectura como un proceso dinámico que precisa ser considerado cual elemento incondicional del sistema literario.

Todos estos rasgos ubican a Stéphane Mallarmé como precursor de las vanguardias del siglo XX.

II. 3 El diálogo intertextual: la oscuridad como el espacio de *ontogénesis* del hablante lírico.

Introducción:

La perspectiva intertextual aporta aspectos marginales en la comprensión y valoración de los textos, márgenes que se ven iluminados únicamente mediante la perspectiva de *otras* miradas, las cuales se encuentran intrínsecas en el texto que es punto de partida –el hipotexto–, pero que sólo se activan en el hipertexto si son puestas en la labor del diálogo intertextual. Es por esta razón, que el análisis intertextual no será llevado a cabo aquí como una mera constatación comparativa. Al considerar que textos –concebidos como hipertextos– e hipotextos se encuentran en un mismo espacio ontológico, es dable pensar en un “diálogo” intertextual, un “diálogo” entre textos. Esto implica que un texto no puede “hablar” solo, sino que su lectura hermenéutica debe incluir el contexto del diálogo en el cual se inscribe. Es decir que para analizar los

efectos o resultados del diálogo intertextual entre la obra cortazariana y la obra mallarmeana debo acercarme al diálogo mismo, pues no basta con identificarlo con pinzas de anatomista. Es preciso aproximarse al diálogo en movimiento, dejando de lado la comprensión valorativa a favor de una interpretación asociativa.

Con el objetivo de comprender qué es la intertextualidad tal como la concibe Cortázar, adoptaré a continuación el método de análisis de Michael Riffaterre en su obra *Sémiotique de la poésie*. El análisis del texto que emprende Riffaterre, percibido como hipertexto, se caracteriza por la localización de semas o fragmentos textuales y la comprensión de su función y significación a partir del diálogo textual al que invitan. Riffaterre ubica las relaciones intertextuales en el espacio delimitado por las palabras y las significancias que éstas trazan en su interacción, denominando a estos semas “signos dobles”.¹⁴⁹ Estos “signos dobles” son una constante en la obra cortazariana. En una lectura lineal pueden pasar desapercibidos ya que, en su nuevo contexto, Cortázar les adjudica significaciones específicas. Sin embargo, la lectura intertextual de estos semas, es decir, su tratamiento como “signos dobles”, enriquece la interpretación del texto, otorgándole nuevos alcances. Dicho acercamiento configura el campo semántico sugerido por el signo doble, estimulando una lectura en diversas direcciones, que superan incluso la capacidad del lector modelo, e invitan al narratorio o al *aversario* a prestarse a un juego multidimensional de asociaciones.

Sin embargo, la obra cortazariana supera la noción de “signos dobles”, de allí que preferiré ampliar y modificar la terminología de Riffaterre. El texto cortazariano abunda no sólo en “signos dobles” sino, más bien, en signos múltiples que denominaré *nexos reminiscentes*. El término que propongo, *nexo reminiscente*, se justifica a partir de dos fuentes diferentes. La primera es la propuesta por Riffaterre, quien admite la necesidad de hablar de un “nodo” (“Point nodal”) o signo que *anexa* varias direcciones semánticas. La segunda fuente es el texto de Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, el cual propone el término “reminiscencia”¹⁵⁰, de connotaciones platónicas¹⁵¹, para unir

¹⁴⁹ Op. cit., en el capítulo preliminar de este trabajo.

¹⁵⁰ El narrador de Proust expone su comprensión de la reminiscencia desencadenada al degustar la magdalena embebida en su infusión : « Mais, quand d’un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l’odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque

mediante un objeto o signo espacios temporales diferenciados en la linealidad del discurso. En el ámbito de la intertextualidad, los *nexos reminiscentes* suman a las imágenes que aporta el texto en la dimensión del presente, la experiencia conjunta de imagen, emoción, plasticidad, sensaciones y pensamiento que había producido la lectura anterior de dichas palabras, metáforas o signos, en general. De esta manera, el signo textual que funciona como *nexo reminiscente* actúa como un arca de la memoria e instala al lector en un estado de *admiración*¹⁵² al experimentar la superposición de dos o más lecturas, y al enfrentarse a la *situación enigmática* que deberá resolver.

En síntesis, en este trabajo propongo la denominación de *nexo reminiscente* para aquellos semas, figuras o segmentos que actúen como vehículos intertextuales dentro de un texto, al ser capaces de anexar diversos hipotextos. A diferencia del término de Riffaterre “signos dobles”, los *nexos reminiscentes* tienen la capacidad de vehiculizar diversos textos, hipotextos y *utotextos*. Estos últimos, los *utotextos*, serán

impalpable, l'édifice immense du souvenir », en *Du côté de chez Swann*, en *A la recherche du temps perdu*, Quarto Paris, Gallimard, 1999, p. 46.

¹⁵¹ En *Menon*, Sócrates argumenta frente a Menon que el hombre nace dueño de un conocimiento latente, dado que su alma es inmortal. Se entiende con ello que el hombre no aprende sino que recuerda lo ya sabido. Esto se asemeja a la definición de intertextualidad que sostengo, puesto que opino que los signos siempre contienen en sí sus cargas pasadas, y el poeta es capaz de jugar a reordenarlas en un nuevo espacio textual, otorgándoles nuevos significados.

¹⁵² La *admiración* era el término utilizado en las poéticas renacentistas para nombrar el efecto extraordinario producido en el lector, la cual se distingue del principio retórico “*admiratio*” de Cicerón, que surgía como resultado de la elocuencia del retórico en el receptor. Para un estudio pormenorizado del concepto “*admiratio*” ver *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, de Thomas M. Greene, New Haven, Yale University Press, 1982. En la *Poética* de Aristóteles, por su parte, la *admiración* se asimila a lo “maravilloso” producido como un suceso excepcional que emana de la construcción de la fábula poética. Dice Aristóteles en el capítulo IX: “Tales incidentes tienen el máximo efecto sobre la mente cuando ocurren de manera inesperada y al mismo tiempo se suceden unos a otros; entonces resultan más maravillosos que si ellos acontecieran por sí mismos o por simple casualidad”, en <http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf>. Tomo, entonces dicho concepto que produce “maravilla” para aseverar que la “situación intertextual” produce *admiración* en el lector, alcanzando el efecto de lo maravilloso a partir de la propia construcción de la estructura dialógica. Cortázar, en *Imagen de John Keats* (op. cit., p. 1258) menciona la producción de *admiración* mediante el proceso intertextual de la poesía: “Pero este hombre que canta [el poeta] es, como el filósofo, individuo capaz de *admiración*. Tal asoma en su origen la poesía, que nace en el primitivo confundida con las restantes posibilidades de conocimiento. Si el sentir religioso principia allí donde ya no hay palabras para la admiración (o el temor que la encierra casi siempre), la admiración *por lo que puede nombrarse o aludirse* engendra la poesía, que se propondrá precisamente esa nominación –cuyas raíces de claro origen mágico-poético persisten en el lenguaje, *gran poema colectivo del hombre*”. Esta cita demuestra que Cortázar concibe el primer contacto entre lenguaje y poeta como productor de “*admiración*”, la cual influye sobre todo lo que “puede nombrarse o aludirse”. El lenguaje en sí es el “*gran poema colectivo del hombre*”, es decir que la situación intertextual, la *situación enigmática*, está dada por el lenguaje *a priori*. La poesía como metarreflexión acerca del lenguaje, concebido como ente intertextual, estaría, por lo tanto, insistiendo en la producción de *admiración*.

aquellos que posteriormente harán del hipertexto un hipotexto, puesto que el encadenamiento intertextual continúa hasta el infinito. Considero que la escritura no está dada en el eje de un tiempo lineal, sino espiral. Esto implica la certeza de que siempre habrá una escritura futura, un *utotexto*. En este sentido, Gilles Deleuze dirá en su introducción a *Mil Mesetas*: “Ecrire n’a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir”.¹⁵³ El texto que cartografía un recorrido, también predispone el texto futuro que lo precederá. Éste sería el *utotexto*.

El poemario *Presencia* se concentra en gran medida en aspectos ontológicos, en el concepto de identidad, tanto metafísico como literario. Dicho punto de partida producirá un acercamiento particular a los hipotextos mallarmeanos, dando lugar, por lo tanto, a aspectos específicos de la poética mallarmeana, sin pretender ignorar otros muchos que le son propios. La cuestión ontológica forma también un ingrediente importante de la poética mallarmeana, por lo cual será posible desarrollar el concepto de “diálogo” en lo que concierne a las relaciones entre ambas poéticas.

Julio Cortázar partirá en *Presencia* de la identificación entre poesía y música, la cual da nacimiento al silencio como un espacio ontológico predilecto para la creación. Es en este silencio ontológico en el cual el juego de las identidades entre sujetos líricos y elementos textuales ocupará un papel preponderante. En su obra posterior, y en particular en *Salvo el crepúsculo*, el concepto de silencio ontológico se materializará en geografías más concretas, tomando como símbolos la Noche y la Oscuridad, los cuales funcionan en el hipertexto como *nexos reminiscentes*. De este modo, toda la obra cortazariana, mediante diversas manifestaciones, mostrará una evolución del paradigma ontológico. Este paradigma comienza en *Presencia* en términos metafísicos y se cierra en *Salvo el Crepúsculo* en manifestaciones que materializan aquellos conceptos originarios. El concepto de “identidad”, por lo tanto, ocupará un espacio importante en el análisis que sigue, espacio que contribuirá a la definición del concepto de *camaleonismo* cortazariano.

¹⁵³ En Gilles Deleuze y Félix Guattari *Mille plateaux*, “Introduction”, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 11.

II.3.1 Poesía y música del silencio: *Presencia* y *Salvo el crepúsculo* en el diálogo intertextual.

Los elementos estudiados –estéticos y temáticos– de la lírica mallarmeana se manifiestan claramente en la lírica de Julio Cortázar fundada por su *ópera prima Presencia*. Luego de haber analizado esta obra, delinearé la forma en que la lírica mallarmeana se conjugó en el trabajo más tardío de Julio Cortázar. Por otra parte, veré también las ramificaciones de ésta en la poética cortazariana.

En primer lugar, *Presencia* establece una clara relación con el mito de la Nada mallarmeana en uno de sus primeros poemas, “Oración”, y se equipara a *Igitur* cuando asimila el concepto de la abolición de Dios a favor de una identidad lírica:

Quiebra mis huesos y húndeme en las heces
donde dice el gusano su misterio
y esboza su nacer la sementera;

quiero saber, Enigma, por qué creces,
quiero ser, en mí mismo, el cementerio
donde se pudra Dios, cuando me muera.¹⁵⁴

Es sólo a partir de la supresión de la trascendencia divina que podrá aparecer la presencia musical y abarcar la totalidad del espacio lírico. En el patente juego de la intertextualidad respecto de la obra de Stéphane Mallarmé, *Presencia* establece la equivalencia entre música y poesía. Esto se manifiesta de la siguiente manera:

1. La centralidad de la música en el universo lírico.
2. La apertura de la equivalencia entre música y poesía en un nivel ontológico en el cual se identifican música y sujetos.
3. El paradigma estético: la elección del soneto como forma musical.
4. La proyección de la relación entre música y poesía hacia el concepto de silencio ontológico.

¹⁵⁴ Op. cit., p. 52.

II.3.1.1. La centralidad de la música en el universo lírico

Presencia remite al paradigma musical de modo recurrente y explícito. En particular, sobresalen los títulos de los poemas “Música”, “Música II”, “Jazz”, “La presencia en la música”, la cuarta parte del poemario que se titula “Músicas”, los poemas “Himno matinal”, “Muerte del sol y de las músicas” y “Canto de ángeles”.

El primer soneto de *Presencia*, “Música”¹⁵⁵, anuncia con su título la música, la define como “Luz, criatura, / latente de aleluyas” e introduce de inmediato un sujeto plural que se identifica con ella: “eso somos”. El segundo soneto está dedicado “para aquellas tardes en que el horizonte tiene un color mallarmé”¹⁵⁶; *mallarmé*, sustantivo-adjetivo que signa un acercamiento intertextual singular a partir del cual el hipotexto no es aludido sino que es absorbido por el hipertexto, condensando la visión del poeta francés.

El mismo soneto se despliega en una segunda versión (“Música II”¹⁵⁷): “Música, y la medida columbrada / por detrás de los días y el espanto, / por encima de Dios y del destino, // canción cantada y libre”. La música permite sobrevolar el Todo, penetrar la Nada y “surcar el viaje hecho saeta” (“Súplica”¹⁵⁸). Se trata de una música del silencio, “es preciso encontrar el canto liso / que te diga sin ruido nuestra pena” (“Versos a la luna”¹⁵⁹), al modo en que Mallarmé en una de sus prosas poéticas (o “pequeños poemas en prosa” como él los llamaba) alude a la música como la posibilidad lírica de lo Inefable, o lo Puro, la poesía sin las palabras (“Plaisir sacré”, en *Offices*¹⁶⁰), sacralizando el lugar de la música, “la Musique s’annonce le dernier et plénier culte humain”,¹⁶¹ así también lo hace Julio Denis: “canción cantada y libre, ¡oh, saludada / deidad de rubio peplo!, puro canto / de amaranto y marfil y luz y lino!” (“Música II”¹⁶²).

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 51.

¹⁵⁶ *Ídem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 53.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 71.

¹⁵⁹ *Ibidem*, pp. 53-54.

¹⁶⁰ *Divagations*, op. cit., pp. 289-292.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 290.

¹⁶² Op. cit.

En el poema “Jazz” el sujeto lírico exige entregarse a la música: “Bébbeme, noche negra de los cantos / con tu boca de cobre y aluminio / y hazme trizas en todos tus refranes // yo quiero ser, contigo, uno de tantos / entregado a una música de minio”.¹⁶³ La voz lírica propone aquí fundirse con la música, perderse en ella.

I.3.1.2. Nivel ontológico: identificación de música y sujetos

En *Presencia* se produce una apertura de la equivalencia entre música y poesía en un nivel ontológico en el cual se identifican música y sujetos. Dos partes del poemario están dedicados a una entidad diferente: la Presencia¹⁶⁴ y el Poeta¹⁶⁵. La manifestación ontológica del poemario se hace patente constantemente a lo largo de la lectura, pues el sujeto lírico recurre a menudo al vocativo, destacando de esta manera la presencia de un interlocutor. La naturaleza del interlocutor varía aparentemente entre la presencia lírica y musical y otros interlocutores que no siempre es posible definir, algunos de ellos, sujetos femeninos; otros, indefinidos, colectivos o sin rostro determinado. Esto produce un efecto que determina la sensación de que el sujeto lírico no solamente dice, sino que también dialoga. El poema, por lo tanto, se caracteriza como iniciador o manifestación de un diálogo.¹⁶⁶ El *aversario*¹⁶⁷ se siente indefectiblemente apelado con aquél “tú”, y por ende, se identifica con los interlocutores, entre ellos, la presencia / la música (“La presencia burlona”¹⁶⁸, “Devolución”¹⁶⁹), la amada anónima (“Idilio”¹⁷⁰, poema dialogado), Dios (“Súplica”¹⁷¹), el Poeta que a ratos se confunde con la Otredad poética (“Amanecer”¹⁷², “Sonetos a mí mismo”¹⁷³), o, simplemente, la otredad implícita bañada en el anonimato

¹⁶³ *Ibidem*, p. 54.

¹⁶⁴ *Ibidem*, pp. 65-72.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pp. 81-89.

¹⁶⁶ Y este diálogo, asimismo, se amplía en diversas direcciones intertextuales con la mención directa o sugerida de otras obras y otros poetas.

¹⁶⁷ Tal como he explicado al introducir este trabajo, el *aversario* es el interlocutor del hablante lírico, equivalente al concepto de *narratario* utilizado en el análisis de la obra en prosa.

¹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 69-70.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 72.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 78.

¹⁷¹ Op. cit.

¹⁷² *Ibidem*, p. 75.

¹⁷³ *Ibidem*, pp. 81-89.

(“Voces”¹⁷⁴, “Muerte del sol y de las músicas”¹⁷⁵). Pero la identificación del *aversario* se da asimismo con el hablante lírico, cuando alguna vez utiliza el posesivo “nuestro” (“Versos a la luna”¹⁷⁶, “Campo nuestro”¹⁷⁷).

La voz lírica del primer soneto decreta la identidad entre sujetos y música: “Luz, criatura / latente de aleluyas; eso somos, / libres bajo las carnes, en asomos / de lírica, de ilímite, de altura”.¹⁷⁸ Desde un principio, se establece en *Presencia* la identidad entre el espíritu de la música, la poesía, y el sujeto hablante, que opta por contaminar de lirismo a la otredad (lectora) con “somos”. Este soneto define una relación ontológica fundamental entre obra, espíritu de la obra (la poesía) –que a su vez es tema y modo metalírico de la obra – y *aversario*.

Se define así un sujeto triangular, con partes discernibles, pero indivisibles. Este fenómeno se manifiesta como respuesta y proyección de la aseveración mallarmeana respecto a la desaparición elocutoria del poeta en el poema, aseveración tanto metafísica como estética. Tal como he mostrado al delinear la lírica mallarmeana, el sujeto lírico debe –como acto ético adoptado por el poeta– fundirse en la sintaxis del poema, produciendo una demarcación no-jerárquica del predicado en el soneto.

Presencia, mediante la apelación constante al interlocutor o interlocutores (*aversarios*), la identificación entre el yo y el tú, o el nosotros y la presencia, trabaja según el vector mallarmeano que aboga por la abolición de la individualidad lírica. Es decir, en la poesía cortazariana, la multiplicación de sujetos y su consecuente fusión produce una falta de determinación ontológica en el poemario, lo cual transgrede la percepción ontológica tradicional, que identificaría entes definidos y diferenciados unos de otros. Aquí, por lo tanto, el Sujeto se comporta según el espíritu dionisiaco despojado de definiciones precisas, diferenciadas e individuales.

Finalmente, el borronamiento del propio concepto de identidad se ve reforzado por el seudónimo que firma el poemario, Julio Denis. Tal como he mostrado en la introducción a este estudio, el seudónimo funciona como un *vector metaléptico* que destiñe el concepto de “límite” entre ficción y realidad. La manifestación metafísica

¹⁷⁴ *Ibidem*, pp. 77-78.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 79.

¹⁷⁶ Op. cit.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 58.

¹⁷⁸ Op. cit.

inhabitual que propone el poemario mediante la creación del seudónimo, por lo tanto, asiste a la propuesta ontológica que éste ejemplifica a través de la multiplicación de sujetos en los poemas. Estas dos características –naturalmente relacionadas entre sí– estarían marcando una voluntad ética. La insistencia en el aspecto ontológico del poema y del poemario invita a la focalización en el diálogo ontológico, es decir, a la revisión de las relaciones dialógicas propuestas entre diferentes entes, tanto en lo que respecta a los sujetos “personificados” como a los objetos del sistema literario (ellos son textos, voces, interlocutores ficticios y *aversarios*). La referencia a la modulación “ética” del poemario es consecuencia de la constatación de la importancia que esta poética atribuye a la definición y a la no-definición de la identidad, y asimismo a las relaciones que se producen entre estas identidades. Es decir, defino como “ética” la puesta en escena de las relaciones entre sujetos que se ordenan en una línea metonímica, no-jerárquica.

II.3.1.3. El paradigma estético: la elección del soneto como forma musical

En tanto es posible hablar de una *ontogénesis* musical, en el sentido en que la identidad lírica se construye en un espacio atravesado por el espíritu de la Música, el soneto aparece como la elección más adecuada para establecer la equivalencia entre poesía y música, su configuración como música dibujada.

Presencia se compone de cuarenta y tres sonetos¹⁷⁹ rimados en su gran mayoría por el corte ABBA, rima que coincide con la rima del soneto petrarquista. Mallarmé, por su parte, utilizó tanto la forma petrarquista como la rima ABAB, forma definida como neoplatónica. Cortázar compuso un solo soneto siguiendo la forma de rima neoplatónica, “Línea perdida”¹⁸⁰, pero en la totalidad de sus sonetos se alejó de dicha forma al exacerbar el ritmo interno del poema, pues no adopta nunca el principio de dos frases gramaticales, una componiendo los cuartetos, y la segunda, abarcando los

¹⁷⁹ En *Salvo el crepúsculo* el hablante lírico de Cortázar justifica la elección del soneto: “¿Sonetos en este tiempo de tormenta? Anacrónicos para muchos, yo los siento más bien ucrónicos. Después de todo el soneto es el agazapado incubo de la poesía en lengua castellana, y el poeta sabe que en cualquier momento asomará la Violante que le mande hacer ese soneto. Si su nombre cambia, y el color de sus ojos y el trigo de su vientre, siempre será ella esperando. Burla burlando, ya van tantos delante...”, op. cit., p. 185.

¹⁸⁰ Op. cit., pp. 55-56.

tercetos. Los sonetos cortazarianos toman a grandes rasgos el molde petrarquista español. Sin embargo, Cortázar introduce a menudo más de cuatro frases en un mismo soneto, incluso provocando numerosos encabalgamientos, característica experimental que no se encuentra ni en los primeros sonetos italianos ni en la poesía mallarmeana¹⁸¹, ni tampoco en el petrarquismo español de Garcilaso de la Vega ni de Juan Boscán. Por lo tanto, la fragmentación cortazariana del soneto constituye una ruptura con toda su tradición, así como con el concepto mismo de *soneto*.¹⁸²

La finalidad de esta ruptura es desencadenar al máximo el efecto de ritmo en el poema. Stéphane Mallarmé prefería el soneto como manifestación musical y lo consideraba la forma idónea para encorsetar el pensamiento. En *Salvo el crepúsculo*, en los poemas “In itálico modo”, Cortázar justifica la elección del soneto como óptimo juego poético: el hablante lírico-prosaico hace alusión al juego ficticio desencadenado

¹⁸¹ Es interesante el hecho de que en tanto Mallarmé elimina en gran medida la puntuación, Cortázar la exagera en *Presencia*.

¹⁸² A pesar de manifestarse como rupturistas, los poemas de *Presencia* conservan la forma del soneto. La ruptura cortazariana con el soneto tradicional produce una implosión rupturista en lugar de una explosión. Esta ruptura se diferencia de la “ruptura vanguardista” puesto que elige manifestarse solapadamente, bajo una forma aparentemente tradicional. En el poemario de Cortázar, los “Sonetos a la presencia” son los que se construyen de forma más fragmentada, es decir, se componen de un mayor número de frases gramaticales y encabalgamientos, característica que no concuerda con el formato del soneto tradicional. Este fenómeno provoca una aceleración del ritmo del soneto, cuestión que insiste en el aspecto musical del poema. Ejemplo es el poema “Carta”: “Fondo de historia reza la cubierta / que me entregan. ¡Señor, yo no he pedido / tanto de su bondad! / (Temor ardid: / el de que esta corriente acabe yerta // y que su letra alada yazca, muerta, / donde late el trasmundo no nacido.) / ¡Yo no he pedido, Dios, el bendecido / pan de una carta suya! Miga cierta // detrás de la corteza que ahora hienden / dedos de sed. Ascenden panoramas / -un cielo suyo y unas tierras tuyas // por su bondad cedidos- que trascienden / mis pobres panoramas. / -Hoy me llamas. / ¿Habrá quizá una mañana en que me huyas?”, *ibidem*, pp. 68-69. El trabajo de Cortázar, en lo que respecta a la ruptura con la forma tradicional del soneto, se ancla en el contexto de la labor de numerosos poetas hispanoamericanos que experimentan con las formas tradicionales. Es el caso, por ejemplo, del peruano Martín Adán con el juego de sus “anti-sonetos”; el de Rubén Darío, en los trece versos de “Lo fatal” y “El soneto de trece versos”, y los juegos de encabalgamiento de “Melancolía”; entre muchos otros trabajaron también en la experimentación del soneto Alfonsina Storni y los poetas que publican en la revista *Contemporáneos* de México. Sin embargo, la exacerbación de la puntuación y la segmentación del soneto son elementos que sólo he encontrado en *Presencia*. Las siguientes palabras de José Carlos Mariátegui, director de la revista *Amauta*, respecto de los anti-sonetos de Martín Adán, pueden también –eliminando lo valorativo de sus elogios–, caracterizar adecuadamente el trabajo de Julio Denis: “El soneto que no es ya soneto, sino su negación, su revés, su crítica, su renuncia. Mientras el vanguardismo se contentó con declarar la abolición del soneto en poemas cubistas, dadaístas o expresionistas, esta jornada de la nueva poesía no estaba aun totalmente vencida. No se había llegado todavía sino al derrocamiento del soneto: faltaba su ejecución. [...] Un capcioso propósito reaccionario, lo conduce a un resultado revolucionario. Lo que él nos da, sin saberlo, no es el soneto sino el anti-soneto. No bastaba atacar al soneto de fuera como los vanguardistas: había que meterse dentro de él, como Martín Adán, para comerse su entraña hasta vaciarlo. Trabajo de polilla, prolijo, secreto, escolástico. [...] Golpead ahora con los nudillos en el soneto cual si fuera un mueble del Renacimiento; está perfectamente hueco; es cáscara pura. Barroco, culterano, gongorino...”, en *Amauta*, nº 17, Lima, 1928, p. 76.

por la poesía, advirtiendo la primacía del soneto, su importancia lírico-metafísica. Por ende, juega, crea poemas en un italiano casi inventado, de ortografía castellana, y anuncia que “lo único verdadero es el soneto como forma, y el resto puro camelo, por lo cual me pareció útil poner acentos a la española para facilitar una lectura en voz alta, que aconsejo tan falsa como el resto, es decir, apasionada y vehemente”.¹⁸³ Lo “falso” aquí correspondería a “lo ficticio” que conlleva el valor apasionado y vital del lenguaje.

En *Salvo el crepúsculo*, Cortázar incluye otro poema de la época de *Presencia*. El hablante lírico lo presenta como soneto “petrarquista”, de corte idéntico a sus primeros sonetos. “No me parece vano cerrar este políptico enamorado con un soneto petrarquista de los años cuarenta, tiempo en que la abstracción y la forma bastaban para la felicidad. Que sea un soneto es casi lo menos que puede pedírsele”.¹⁸⁴

Esto es amor, oh caracol que aloja
la analecta sonora del pasado
y astuto en su recinto ensimismado¹⁸⁵
reitera azul de mar y rosa roja.

El eco, ya una flor que se deshoja
en perfume y color multiplicado—
Esto es amor, de nuevo marchitado
con la reiteración de cada hoja.

Y nunca menos solo y más seguro
por oscuro, por solo y asumido,
—fidelidad del lirio a su color—

estatua leal, de espaldas al futuro
con un nombre infinito y repetido
de piedra y sueño y nada, esto es amor.¹⁸⁶

Si bien la elección del soneto tiene diferentes connotaciones para Mallarmé y para Cortázar, ambos poetas valoraban fundamentalmente su esencia rítmica y musical. En el trabajo intertextual, por lo tanto, Cortázar adoptó un formato determinado, aceptando la intencionalidad con la que fuera producido, pero adhiriéndole sus

¹⁸³ Op. cit., p. 104.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 120.

¹⁸⁵ Este soneto mantiene una interesante relación intertextual con el “soneto alegórico de sí mismo” de Stéphane Mallarmé, al traducir o trasladar (entre otras cosas) el verso “Aboli bibelot d’inanité sonore” como “caracol que aloja / la analecta sonora del pasado”.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 121.

connotaciones particulares, que en este caso se relacionan con una búsqueda lúdica permanente.

II.3.1.4. La música como silencio ontológico

Es fundamental, entonces, la equivalencia que establece *Presencia* entre Música y Poesía¹⁸⁷, equivalencia que desemboca en un silencio ontológico. Se destacan entre sus hipotextos, en primer lugar, *Coup de dés* del poeta francés Stéphane Mallarmé, pentagrama silencioso, anunciado por diversas voces, escrito con tonos y subtonos y una metáfora sobre el espacio de la creación como la tautología que logra abrirse hacia el cosmos (“Rien n’aura eu lieu, que le lieu, exceptée peut-être une constellation”¹⁸⁸) y por ende, la única verdad absoluta a la que da paso el lenguaje: la Ficción¹⁸⁹, quedando así establecida una relación especular entre cosmos y ficción.¹⁹⁰

En segundo lugar, aparece como hipotexto de *Presencia*, “La Musique et les Lettres” que tematiza la cuestión de la identidad entre música y poesía, identidad bipartita, rostro de la “Idea”¹⁹¹ (asociada al concepto de Misterio): “Je pose à mes

¹⁸⁷ En el poema en prosa “La Musique et les Lettres”, Mallarmé metonimiza la relación de identidad entre lenguaje y música mediante la imagen del lenguaje como instrumento musical, específicamente, el piano: “le rythme, parmi les touches du clavier verbal se rend, comme sous l’interrogation d’un doigté, à l’emploi des mots, aptes, quotidiens”, en *Divagations*, op. cit., p. 376, de donde se infiere que el lenguaje interroga las palabras produciendo sonido, musicalidad.

¹⁸⁸ Op. cit.

¹⁸⁹ Paul Valéry fue el primer y privilegiado lector de la obra. En *Variétés II*, Paris, Gallimard, 1935, Valéry cuenta la experiencia de la lectura oral de Mallarmé que lo fascinara y la cual significó para él un descubrimiento sorprendente.

¹⁹⁰ Este poema de Stéphane Mallarmé, compuesto en forma de pentagrama, establece una relación de identidad absoluta entre música y poesía, sin tematizarla, sino diciendo *musicalmente*. El decir del poema y lo dicho confluyen en la realización cósmica de la música. El pentagrama cartografía una constelación, marcando en el universo las huellas de la poesía; dejando allí su palabra el Hombre impregna el espacio con su Ser mediante el espíritu del juego (es el juego de dados el que, rodando, va diseñando las palabras en la plataforma del universo, que es a su vez el espacio del Libro). En su comentario al poema, Bertrand Marchal interpreta a *Coup de dés* como una obra que, mediante la tautología, representa el desmontaje y montaje de la Ficción, produciendo su exaltación (en *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, op. cit. p. 541). Esta exaltación de la que habla B. Marchal es traducida por Mallarmé como un juego, la literatura, por el cual puede reproducirse un universo: “A quoi sert cela –/ A un jeu. / En vue qu’une attirance supérieure comme d’un vide, nous avons droit, le tirant de nous par de l’ennui à l’égard des choses si elles s’établissent solides et prépondérantes –éperdument les détache jusqu’à s’en remplir et aussi les douer de resplendissement, à travers l’espace vacant, en des fêtes à volonté solitaires”, en “La Musique et les Lettres”, op. cit., p. 375.

¹⁹¹ Kristeva, en *La révolution du langage poétique*, op. cit., pp. 534-540, identifica la Idea mallarmeana con el concepto de Idea del filósofo Hegel por el cual se supera el concepto de identidad que piensa, pues es el lenguaje quien se piensa a sí mismo.

risques esthétiquement, cette conclusion [...]: que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée".¹⁹² Es decir, el concepto mallarmeano de Poesía (y de Música) tiene un origen filosófico y metafísico. En "La urna griega en la poesía de John Keats", Cortázar señala al poema "Sainte" como hipotexto mallarmeano de "Oda a una urna griega" de Keats, e indica la relación de identidad entre música del silencio y ontología:

Ambas [la poesía de Keats y la de Mallarmé] al rescatar a la música del sonido –su adherencia sensible–, enuncian como jamás podría hacerse desde otro lenguaje la ambición final del Arte, última Thule donde las categorías del hombre caen frente a lo absoluto. Allí la música no precisa del sonido para ser, como el poema está libre de palabras.¹⁹³

El trabajo poético, por lo tanto, implica un quehacer respecto del espíritu humano, tarea sin duda de relevancia *quasi-religiosa*. En "Crise de vers"¹⁹⁴, Mallarmé define la Poesía como música del silencio:

Pas que l'un ou l'autre élément [La Musique et la Poésie] ne s'écarte, avec avantage, vers une intégrité à part triomphant, en tant que concert muet s'il n'articule et le poème, énonciateur: de leur communauté et retrempe, éclaire l'instrumentation jusqu'à l'évidence sous le voile, comme l'élocution descend au soir des sonorités. Le moderne des météores, la symphonie, au gré ou à l'insu du musicien, approche la pensée; qui ne se réclame plus seulement de l'expression courante.¹⁹⁵

Este silencio tan resaltado se encuentra en estrecha relación con la desaparición elocutoria del sujeto lírico en el poema; así como la música no surge de un *sujeto que dice*, el poema es resultado de un silencio ontológico que es el único capaz de abolir el

¹⁹² En "La Musique et les Lettres", op. cit., p. 378. En "Crise de vers", *Divagations*, op. cit., p. 254, Mallarmé menciona la relación fisisónica que se produce mediante la poesía mediante una sinestesia: "Oùir l'indiscutable rayon – comme des traits dorent et déchirent un méandre de mélodies: ou la Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie." La marcación de Wagner como ícono de la relación entre música y poesía –que en la Antigüedad se consideraba emblemática del drama–, la comparte Mallarmé con numerosos contemporáneos, especialmente Nietzsche (en el *Nacimiento de la tragedia*). El poeta francés desarrollará este tema en su poema en prosa "Richard Wagner, rêverie d'un poète français", y en su poema, "Hommage".

¹⁹³ En *Obra crítica 2*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentinas, 2004, p. 93.

¹⁹⁴ Este poema en prosa acerca de la evolución del verso en la poesía francesa es considerado un "borrador" de la "La Musique et les Lettres".

¹⁹⁵ Op. cit., p. 254.

azar. *Un Coup de dés* se cierra con la afirmación de que ningún pensamiento podrá eliminar el azar; la poesía, por el contrario, sí tiene esta capacidad:

Une ordonnance du livre de vers poind innée ou partout, élimine le hasard; encore la faut-il, pour omettre l'auteur: or, un sujet, fatal, implique, parmi les morceaux ensemble, tel accord quant à la place, dans le volume, qui correspond. Susceptibilité en raison que le cri possède un écho –des motifs de même jeu s'équilibreront, balancés, à distance, ni le sublime incohérent de la mise en page romantique ni cette unité artificielle, jadis, mesurée en bloc au livre. Tout deviens suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs.¹⁹⁶

La correspondencia entre los elementos del verso¹⁹⁷ sustituirá el sujeto de la elocución, cediendo su espacio al imperio de la Música mediante la expresión del silencio ontológico.

En su égloga, *L'après-midi d'un faune*, el poeta francés presenta la música como el preludio al erotismo inmanente a la vida; la atracción del fauno por las ninfas y el mismo acto amoroso se dan en el contexto de la música, durante el paseo del fauno con su flauta, al mismo tiempo que el juego de la música *es* la realización del acto erótico. Precisamente la conversión de la música en silencio se anuncia mediante la negación del sonido, pues la música se encuentra en el paisaje, es una presencia que se establece junto al ser erótico que atraviesa el tiempo ralentizándolo en una imagen:

Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte
Au bosquet arrosé d'accords; et le seul vent
Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant
Qu'il disperse le son dans une pluie aride,
C'est, à l'horizon pas remué d'une ride,
Le visible et serein souffle artificiel
De l'inspiration, qui regagne le ciel.¹⁹⁸

Julio Denis, por su parte, cieme el valor de la música a su dimensión más mística y, a la vez, mundana (las dos caras de la moneda del Artificio). La música

¹⁹⁶ Op. cit., p. 257.

¹⁹⁷ Unas páginas antes anota Mallarmé: "l'acte poétique consiste à voir soudain qu'une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur et à les grouper; ils riment: pour sceau extérieur, leur commune mesure qu'apparente le coup final", *ibidem*, p. 254.

¹⁹⁸ En *Poésies*, op. cit., p. 36. Nótese que se trata aquí de una alegoría erótica que produce una identificación absoluta entre música y eros.

acompaña el nacimiento del paisaje (“Música”¹⁹⁹), y la muerte: la devastación de las guerras con “Cenizas de aléluya por los suelos, / badajos fulminados”²⁰⁰ (“Paisaje de guerra”); también la máquina existe desde la música: “Canta la voz isócrona del hierro / dirigida por ritmos paralelos”²⁰¹ (“En el tren”). El poema “Voces” lo manifiesta claramente:

Soledad, terciopelo de esta gruta
que es musgo y caracol y adormidera,
cansancio de una siesta primavera,
nostalgia prematura de la ruta.

¡Voces! ¡Escucha! Pez de bajo enluta
y alta soprano asciende por la esfera,
mientras violín de hierba y luz de cera
por monedas de sol llanto permuta.

Me quedaré –acompañame²⁰²– callado,
oyendo este concierto derramado
platas de alga y de amaranto.

¡Voces en esta tarde equivocada,
en que alarde de sueño y paz de almohada
han abierto los pórticos del canto!²⁰³

Aquí la poesía se transfigura en el mundo como ingrediente de la naturaleza, es luz, viento, sonido, mirar diverso, y su espíritu es la Música.

¹⁹⁹ Op. cit.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 56.

²⁰¹ *Ibidem*, pp. 57-58.

²⁰² Nótese la interpelación al *aversario*, que aparentemente se refiere a un sujeto nombrado en el texto: “Soledad”, agujero negro de una nada que probablemente haya tragado a la pluralidad de sujetos lectores.

²⁰³ En *Presencia*, op. cit. Este poema es emblemático del diálogo intertextual establecido con la obra mallarmeana, puesto que el poeta francés ha hecho reiterado hincapié en el momento del atardecer como momento de álgido lirismo. El sol, en la lírica mallarmeana, aparece como deidad, y su cualidad áurea remite a diversos aspectos que atañen a problemáticas filosóficas, e incluso, económicas. El poeta sostiene que la economía, durante el siglo diecinueve, sustituyó el lugar central de la metafísica, la religión y la filosofía. En su pequeño poema en prosa “Or”, Mallarmé establece esta comparación entre la divinidad espiritual y la material, indicando la ineludible tarea del escritor, tarea de responsabilidades éticas, como trabajador del aspecto espiritual humano: “Aucune plainte de ma badaurie déçue par l’effacement de l’or dans les circonstances théâtrales de paraître aveuglant, clair, cynique: à part moi songeant que, sans doute, en raison du défaut de la monnaie à briller abstraitement, le don se produit, chez l’écrivain, d’amonceler la clarté radieuse avec des mots qu’il profère comme ceux de Vérité et Beauté”, en *Divagations*, op. cit, p. 304. Se han realizado numerosos estudios respecto de la figuración divina del sol y la luz en la obra del poeta francés, por ejemplo, *Mallarmé et le drame solaire: essai d’exégèse raisonnée*, de Davies Gardner, Paris, Corti, 1959. Este poema de Julio Denis / Julio Cortázar reúne dos aspectos sumamente mallarmeanos, la música y la esencia altamente lírica del atardecer en la naturaleza.

Por otra parte, en el poema de Mallarmé, “Sainte”, se produce un desplazamiento metonímico del espíritu de la Música al de la Poesía mediante la figura de la diosa de la música, Santa Cecilia. El poema emplea la identificación litúrgica de la Música con la divinidad, para elevar al mismo rango el espíritu de la Poesía:

A la fenêtre recélant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vêpre et complie:

A ce vitrage d’ostensoir
Que frôle une harpe par l’Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt, que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.²⁰⁴

Y en “Le Livre, instrument spirituel”, se confirma explícitamente esta identificación:

Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l’esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification: aucun moyen mental exaltant la symphonie, ne manquera, raréfié et c’est tout –du fait de la pensée. La Poésie, proche l’idée, est Musique, par excellence– ne consent pas d’infériorité.²⁰⁵

También en *Presencia*, la poesía es un espacio de música muda; el espíritu de la música es la poesía que por una parte observa el mundo y, por otro, emana de él. La poesía reside en el mundo y se torna voz en el poema; la música es su única expresión posible²⁰⁶, en el sonido de la rima²⁰⁷, de la sílaba y el ritmo.

²⁰⁴ *Poésies*, op. cit., p. 41.

²⁰⁵ En *Divagations*, op. cit., p. 278. Esta afirmación sería una respuesta a la postura de Richard Wagner, quien en su teoría, si bien equiparaba también música y poesía, le otorgaba a la música el lugar dominante.

²⁰⁶ Nietzsche, en *Nacimiento de la tragedia*, afirma que la verdadera poesía se encuentra en estrecha relación con la música, puesto que la música contiene, ella sola, el espíritu dionisiaco, esencia trágica de

Mucho más tarde, cerrando el círculo lírico y poético de su vida, Cortázar hizo hincapié en la relación poesía y música en su poema en prosa “Para escuchar con audífonos”, donde resalta el valor del silencio como aseveración metafísica de la interioridad musical. Allí, el hablante lírico (que se identifica como oyente) comenta la experiencia de escuchar un disco de vinilo con audífonos. Precisamente cuando el oyente se introduce líricamente en el espacio de la música, su prosa se torna verso. El poema concentra prácticamente todos los símbolos mallarmeanos –que he marcado en cursivas–, los cuales funcionan en el poema cortazariano como *nexos reminiscentes*:

Cuando entro en mi audífono
 [...]
 soy yo el que entra en mi audífono, el que asoma la cabeza
 a una *noche* diferente, a una *oscuridad*²⁰⁸ otra.
 [...]
 y ya nada es lo mismo porque el *silencio*²⁰⁹ del afuera amortiguado
 por los aros de caucho que las manos ajustan
 cede a un *silencio* diferente,
 un *silencio* interior, el *planetario* flotante de la sangre,
 la caverna del cráneo, los oídos abriéndose a otra escucha,
 y apenas puesto el disco ese *silencio* como de viva espera,
 un terciopelo de *silencio*, un tacto de *silencio*, algo que tiene
 de flotación *intergaláctica*, de *música de esferas*, un *silencio*
 que es un jadeo *silencio*, un *silencioso* frote de grillos *estelares*,
 una concentración de espera (apenas dos, cuatro segundos),
 ya la aguja
 corre por el *silencio* previo y lo concentra
 en una felpa *negra* (a veces roja o verde), un *silencio* de fosfeno
 hasta que estalla la primera *nota* o un *acorde*
 también adentro, de mi lado, la *música* en el centro del cráneo de cristal
 que vi en el British Museum, que contenía el *cosmos centelleante*²¹⁰

la naturaleza. Stéphane Mallarmé adhiere a la búsqueda del espíritu trágico de la naturaleza mediante su exploración del drama (con *Hérodiade*). Cortázar, asimismo, lo hará con su obra *Los Reyes*. Estudiaré esta línea intertextual en el último capítulo de este trabajo.

²⁰⁷ En “Crise du vers”, donde Mallarmé analiza la propagación del verso libre (o “polimorfo” según su definición en la página 251), justifica la necesidad ineludible de la correspondencia de sonidos y rimas en el verso, dado que el lenguaje atribuye sonidos inadecuados a ciertas palabras, dándole luz a lo oscuro y negritud a lo claro, por ejemplo. El verso, por lo tanto, viene a reparar estos defectos del lenguaje: “*Seulement sachons, n'existerait pas le vers: lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur*”, y eleva a un grado místico –luego de otorgarle una función filosófica– la condición del verso, nombrándolo “*arcanes étrange*”, nacido junto a la métrica en los tiempos de la Creación, en *Divagations*, op. cit., p. 253.

²⁰⁸ La Noche y la Oscuridad, personificadas en *Igitur*, de Mallarmé, representan *nexos reminiscentes* de gran importancia ya que atraviesan la totalidad de la obra cortazariana.

²⁰⁹ Silencio: en la obra mallarmeana es el reverso imprescindible de la música que se dibuja en el espacio del papel, huella de la poesía.

²¹⁰ Todos los *nexos reminiscentes* señalados en cursiva, que giran en torno a la esfera astronómica, conforman el campo semántico del poema-pentagrama *Un coup de dés*, de Mallarmé.

en lo más hondo de la transparencia, así
la *música* no viene del audífono, es como si surgiera de mí
mismo, soy mi oyente²¹¹,
*espacio puro*²¹² en el que late el *ritmo*
y urde la *melodía* su progresiva *telaraña*²¹³ en pleno centro de la
gruta *negra*.²¹⁴

Todos los términos que hacen aquí referencia a la música –”ritmo”, “nota”, “acorde”–, serán desplazados –formulando una metonimia–, al ámbito de la poesía en la siguiente frase: “Cómo no pensar, después, que de alguna manera la poesía es una palabra que se escucha con audífonos invisibles apenas el poema comienza a ejercer su encantamiento”.²¹⁵ Luego, se marcará la diferencia entre prosa y poesía:

Podemos abstraernos con un cuento o una novela, vivirlos en un plano que es más suyo que nuestro en el tiempo de lectura, pero el sistema de comunicación se mantiene ligado al de la vida circundante, la información sigue siendo información por más estética, elíptica, simbólica que se vuelva. En cambio el poema *comunica* el poema, y no quiere ni puede comunicar otra cosa. Su razón de nacer y de ser lo vuelve interiorización de una interioridad, exactamente como los audífonos que eliminan el puente de fuera hacia adentro y viceversa para crear un estado exclusivamente interno, presencia y vivencia de la música que parece venir desde lo hondo de la caverna negra.²¹⁶

A continuación, se cita un soneto de Rilke a Orfeo: “Orfeo canta. ¡Oh, alto árbol en el oído!”.²¹⁷ Continúa explicando que música y poesía provienen de la misma interioridad:

Orfeo es la música, no el poema, pero los audífonos catalizan esas “similitudes amigas” de que hablaba Valéry. Si audífonos materiales hacen llegar la música desde adentro, el poema es en sí mismo un audífono del verbo; sus impulsos pasan de la palabra impresa a los ojos y desde ahí alzan el altísimo árbol en el oído interior.²¹⁸

²¹¹ El “oyente” o el lector serán el origen de donde surjan la música y el poema, respectivamente. Esto implica, en términos mallarmeños, la muerte del sujeto elocutorio, puesto que el sujeto se torna *tú*.

²¹² El espacio puro de la Nada donde puede urdirse la Belleza es el Ideal mallarmeño, desarrollado fundamentalmente en *Hérodíade*.

²¹³ Telaraña: figura que aparece en *Igitur*, y que Cortázar retoma en *Rayuela*.

²¹⁴ En *Salvo el crepúsculo*, op. cit., pp. 36-37.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 37.

²¹⁶ *Ídem*.

²¹⁷ *Ídem*.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 38.

Se refuerza aquí la idea de que el poema es un canto que surge del silencio y que sucede *desde* el silencio, *en* el silencio de la interioridad y se concreta a partir de la lectura.

En resumen, la relación establecida por la poética de Mallarmé entre Poesía y Música se proyecta en el universo cortazariano mediante diversos *nexos reminiscentes*, manteniendo el mismo espíritu pero particularizándose en las menciones al jazz y al tango, alusiones que se manifestarán no sólo en su obra lírica, sino también en su narrativa.

II.3.2. La Presencia como rostro de la Poesía

La identificación entre poesía y música provoca ambigüedad a la hora de definir la “presencia” que se anuncia ya desde el título del poemario. La *presencia* es el modo de aparición de dicha ambigüedad. En tanto la música y la poesía son conceptos metafísicos en la obra, su *presencia* es la sombra que ellas proyectan en la materia lírica del poema. La indefinición de la palabra *presencia*, y el juego de espejos que se establece entre ésta y el hablante lírico, refuerzan el efecto del sujeto lírico como incógnita, pues se rompe así con la percepción tradicional de un sujeto individual y definido mediante los límites habituales de un “yo” frente a un “tú”. Dado que el “yo” de la *presencia* se manifiesta como pluralidad, el “tú” u otredad del hablante lírico encontrará dificultades en ceñirse a una identidad definible y singular.

La voz que impera en la obra de Cortázar es la del hablante lírico que se autodefinió como Poeta, un poeta que se crea a sí mismo, en un juego de reflejos y reverberaciones entre su ser en construcción y el Ser que lo contiene, la *presencia*. El mirar del poeta impera pero no puede ser deslindado del madrinazgo de la presencia. Su discurso siempre se desencadena bajo este dominio. Por ejemplo, en “La presencia en el paisaje” se declara esta relación:

[...] Estás, alta criatura,
en la rosa, en la alondra, en el molino.

Donde miro tú estás, sello divino
privilegiando cúspide y llanura.

No tengo ya paisajes del pasado
sólo míos. Te agregas a mis ojos
para volcar en ellos tus celajes.²¹⁹

La Presencia de la Poesía (la “alta criatura”) es ambigua. Se encuentra tanto en el objeto como en la mirada del Poeta; aquí y allá, es una totalidad, en el observador y en el objeto observado y, por ende, en la mirada misma. Es esta mirada la que torna al hablante lírico Poeta: “me desplazo en tu luz” (“La presencia burlona”²²⁰); es la visión particular del mundo la que le otorga identidad: “Se precisa tener, como yo tengo, / el eje directriz de una presencia / inamovible en el cordial concierto” (“Razón”²²¹). No es un sentir, ni un pensar determinados, sino una actitud observadora que emplaza al sujeto lírico en el espacio común, el mundo, el espacio de los objetos; esto permite que las dimensiones se multipliquen en todas las coordenadas, porque el personaje que *mira*²²² es también parte de lo *mirado*; esto conlleva una eterna actitud autorreferencial y, tratándose de un sujeto poeta, también metalírica. El Poeta no se encuentra en una atalaya –la Nada ha arrasado con todo, no hay más altura que la Poesía misma– el Poeta está y es *con* el mundo.²²³

El hipotexto mallarmeano que intuye una presencia, se impone al sujeto en el poema “L´Azur”. El hablante lírico se enfrenta a la inmensidad celeste:

²¹⁹ En *Presencia*, op. cit., pp. 67-68. La poesía como Presencia aparece fundamentalmente en la tercera parte del poemario, “Sonetos a la Presencia”.

²²⁰ *Ibidem*, pp. 69-70.

²²¹ *Ibidem*, p. 67.

²²² “Voyant”, dirá Rimbaud, en “Lettre du voyant”, en *Œuvres complètes: poésie, prose et correspondance*, ed. Pierre Brunel, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 243, refiriéndose al poeta que postula un mirar que desordena los sentidos, rompe con las reglas establecidas y se autoconstruye en su hacer: “Je dis qu’il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n’en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant ! - Car il arrive à l’inconnu ! Puisqu’il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu’aucun ! Il arrive à l’inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l’intelligence de ses visions, il les a vues !”. Julio Cortázar aludirá a esta idea para construir su *Teoría del Túnel* (ver pp. 99-114 de dicho ensayo, op. cit.).

²²³ Considero que el Poeta es incapaz de *no* mirar: esa prohibición implica una enajenación, un abandono de la identidad única posible. Esta es la razón por la cual Orfeo no pudo evitar su mirada; salvar a su amada hubiese implicado su muerte, en tanto que la muerte de la amada, ambiguamente, destina la supervivencia del Poeta al eterno nomadismo lírico. Ver *La apertura órfica: Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*, op. cit.

De l'éternel Azur la sereine ironie
Accable, belle indolemment comme les fleurs,
Le poète impuissant qui maudit son génie
A travers un désert stérile de Douleurs.²²⁴

Al expresar su impotencia se cree liberado de la presencia al atardecer: “–Le Ciel est mort.– Vers toi, j'accours ! Donne, ô matière, / L'oubli de l'Idéal cruel et du Pêché”. Pero, finalmente, renace el día, y el hablante lírico se siente perseguido y “habitado” por el infinito:

En vain! L'Azur triomphe, et je l'entends qui chante
Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus
Nous faire peur avec sa victoire méchante,
Et du métal vivant sort en bleus angelus !

Il roule par la brume, ancien et traverse
Ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr;
Où fuir dans la révolte inutile et perverse ?
*Je suis hanté. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur!*²²⁵

Este poema predispone la identidad del sujeto lírico a una fusión con la Otredad, otredad trascendente aquí, que aparece como perseguidora, que habita al “yo”²²⁶ (“*je suis hanté*”) por su condición de Absoluto. En uno de los sonetos de Mallarmé, el hablante lírico se siente visitado por una sombra misteriosa – dirá hacia el final, que la Tierra lanza sobre los siglos un insólito misterio, pero perdura la incógnita de a quién se refiere el sujeto “II”:

Quand l'ombre menaçait de la fatale loi
Tel vieux Rêve, désir et mal de mes vertèbres,
Affligé de périr sous les plafonds funèbres
Il a ployé son aile indubitable en moi.²²⁷

²²⁴ En *Poésies*, op. cit., p. 20.

²²⁵ *Ídem*.

²²⁶ Al utilizar el término “habitar” aludo a la afirmación del poeta Hölderlin que señala que el hombre habita poéticamente en el mundo: “La medida del hombre es esto. / Lleno de méritos, sin embargo poéticamente, habita / el hombre en esta tierra. Pero más pura / no es la sombra de la noche con las estrellas, / si yo pudiera decir esto, como / el hombre, que se llama una imagen de la divinidad. / ¿Hay en la tierra una medida? No hay / ninguna”, Hölderlin. Citado por Heidegger en “Hölderlin y la esencia de la poesía”, En *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 139.

²²⁷ En *Poésies*, op. cit., p. 56.

Asimismo en *Igitur*, el personaje (que es un poeta joven, un poeta en proceso de *ontogénesis*) siente la ausencia de sí mismo a través de una ambivalencia: la intuición de la presencia del mundo y la otredad ausente en él, lo cual parece dar como resultado la soledad. Dice el texto:

la contre-partie de son mal étant que les choses ambiantes lui semblent provenir de lui-même, ses facultés, etc. Car tel est son mal: l'absence de moi, selon lui. Et sa race s'incarne en ce corps qu'il ne sent pas mais qui lui apparaît parfois, tandis que la folie de cette race s'annule en son esprit filial. Quant à son moi, il est divisé entre ces deux.

Par cela même qu'il a compris cette folie, il va y mettre fin, afin que le néant en soit acte comme idée, et il compte y plonger ce moi absent: et quand à sa famille qui, s'étant crue pure, sortira de l'inconditionnel pour exister subitement, il va mêler à cette existence ce qui reste de substances, afin qu'il y ait aussi néant de ce côté-là.²²⁸

La identidad del sujeto queda, por lo tanto, en estado de oquedad, una oquedad que apela y atrae otredades que conformarán potencialmente una identidad propia, pero compartida y, por ende, siempre variable.²²⁹ A partir de la condición humana que es la soledad, la existencia desde la literatura se hace compartida. En “Solitude” afirma Mallarmé: “L'existence littéraire, hors une, vraie, qui se passe à réveiller la présence, au dedans, des accords et significations, a-t-elle lieu, avec le monde”.²³⁰ La “presencia” aquí, que en términos mallarmeños a menudo aparece desde su alteridad, la ausencia – produciendo una negación de la negación–, es una presencia de “acordes y significaciones”, música y trascendencia, lo cual integra el concepto de Poesía tal como se perfila en el poemario de Julio Denis. Esto significaría, por lo tanto, la aplicación de un *nexo reminiscente* invertido.

En efecto, en *Presencia*, la Poesía aparece como trascendencia que ocupa el espacio ausente del yo-poético, oquedad que surgió en el contexto del reino de la Nada

²²⁸ En *Igitur*, op. cit., p. 27. Más tarde dirá: “le mal que je souffre est affreux de vivre, au fond de cette confusion perverse et inconsciente des choses qui isole son absolu –il sent l'absence du moi, représentée par l'existence du Néant en substance”, *ibidem*, p. 35.

²²⁹ En el estudio *Mallarmé, la grammaire et le grimoire*, op. cit., las autoras dicen respecto del concepto de identidad mallarmeño en “Igitur”: “l'Absolu dorénavant émane de ce qui le nie, au prix de l'entrée du sujet dans l'impersonnalité. Alors le protagoniste du conte métaphysique conquiert simultanément son identité et sa dissolution, il tire sa nécessité d'être une forme où se réfléchit le monde”, p. 89. Esta definición de la identidad de *Igitur*, construida como oquedad, implica un principio fundamental en la definición de la identidad camaleónica. Insisto en esta cita que presenta al poeta como forma, identidad hueca donde se refleja el mundo.

²³⁰ En *Divagations*, op. cit., p. 318.

y va en busca de una identidad. El hablante lírico expresa su agradecimiento al espíritu de la Poesía: “Devuelvo ínfima parte, en este vaso / que destila mi vino, que presagia / tu destino de cimas y de rosas” (“Devolución”); el agradecimiento, la “devolución”, se realiza a través del poema, el soneto, el vaso.²³¹ De esta forma, se establece un sistema de alteridades y reciprocidades; en tanto la Poesía otorga el espíritu de la visión, el Poeta regala el Objeto –que en el Reino Ficticio es Signo, figura que contiene en sí la posibilidad simultánea de una infinidad de mundos–, una construcción de la Belleza, un homenaje a la Presencia y a la Pureza que de ésta emana:

Que para eruirse en el crisol donde arde
la pureza precisa de los versos
y la llama inefable de su infierno²³²

es menester haber velado tarde,
descubierto sin luz los universos,
alzado voces²³³ sabias a lo eterno.²³⁴

Es entonces cuando el Poeta habla de su búsqueda dentro de las circunstancias de la necesidad de *dar el poema*, y construir mediante el verso puro el Objeto predilecto de la Belleza. Su indagación estará representada como un periplo a través de la Oscuridad.

²³¹ La figura del vaso que *contiene* podría proceder de la Cábala aportando la metáfora del universo como vaso o vasija que *recibe* la Sabiduría divina. Aquí el vaso *contiene*, pero a la inversa, *no recibe* sino que *da* (doble función que la Cábala también contempla). Por otra parte, es posible que aquí el “vaso” funcione como *nexo reminiscente* estableciendo una relación intertextual con la “urna griega” de John Keats. El poema de Keats se dirige a una urna o vaso que es concebido por el poeta como emblema de la belleza griega. La relación que establece aquí Cortázar estaría produciendo una metonimia entre el vaso como emblema de la belleza y el soneto propuesto como signo de agradecimiento a la Poesía. De este modo, Cortázar estaría haciendo el recorrido contrario al de su hipotexto, atribuyendo el emblema de la belleza al soneto, el cual en términos keatsianos se estaría comportando como vaso. (Cortázar analiza este símbolo en “Oda a urna griega”, op. cit., e *Imagen de John Keats*, op. cit.).

²³² Sobresale el campo semántico que gira en torno a la “pureza”, y que en la poesía mallarmeana implica un vocabulario ígneo impregnado de connotaciones tortuosas, fuego que está probablemente relacionado con el color anaranjado y el origen solar del atardecer mallarmeano; pureza que puede concretarse únicamente mediante la inmersión en el trabajo de versificación.

²³³ Es importante resaltar la búsqueda de pluralidad constante del sujeto que quiere ser otros sujetos.

²³⁴ En *Presencia*, soneto IV de “Sonetos a mí mismo”, op. cit., pp. 84-85.

II.3.3. La búsqueda ontológica en el reino de la oscuridad

El hipotexto principal que se hace presente a través del *nexo reminiscente* “oscuridad”, es *Igitur*²³⁵, un cuento filosófico inconcluso de Mallarmé, en el cual un poeta congela su vida en un presente eterno; a modo de sacrificio, el poeta busca eternizar las voces de la dinastía de sus antepasados, la dinastía de los poetas muertos. Esta congelación de su voz no permite que las voces pasadas se conjuguen en él. Al contrario, éstas terminan por negarse unas a otras, cavando el espacio de una infinita nada, el silencio sepulcral en la misma tumba, recinto en el cual Igitur yace, finalmente, junto a los antepasados muertos.²³⁶

Antes de concretar el acto destinado –Igitur debe elegir entre lanzar los dados sobre la tumba de sus antepasados o tragar el brebaje que contiene la Nada– el poeta realiza una búsqueda a través de la Oscuridad, personificada en la Noche, hermana de la Nada. El protagonista atraviesa las capas densas de una noche²³⁷ que lo conduce hasta la concreción de su destino, la ineludible muerte. El espacio de la Noche es de una densidad inigualable:

Tandis que devant et derrière se prolonge le mensonge exploré de l’infini, ténèbres de toutes mes apparitions réunies, à présent que le temps a cessé et ne les divise plus, retombées en un lourde somme, massif, (lors du bruit d’abord entendu) dans le vide duquel j’entends les pulsations de mon propre cœur.²³⁸

La dificultad de la búsqueda implica un *quasi*-detenimiento del movimiento. Pero su resultado es una confirmación de la inmortalidad del ser:

²³⁵ Paris, Gallimard, 2004.

²³⁶ En *Mallarmé, la grammaire et le grimoire*, op. cit., capítulo “Igitur”, las autoras estudian el cuento en estrecha relación con “Les notes sur le langage” del mismo autor; ellas consideran que el personaje Igitur es una personificación lingüística del ser cartesiano que se hace mediante el pensamiento y la palabra.

²³⁷ La densidad de la noche es tal que es posible discernir dentro de ella entre la sombra, la oscuridad y las tinieblas. “Les portes de la Nuit se refermèrent, muettes, sur l’ombre qui, laissée à elle-même, ne perçut plus rien d’elle qu’un intervalle égal et séparé”, en *Igitur*, op. cit., p. 43. Se trata de una exploración de la Negritud, de la Nada.

²³⁸ *Ibidem*, p. 41.

Ma pensée est donc recrée, mais moi, le suis-je? Oui, je sens que ce temps versé en moi me rend ce moi, et je me vois semblable à l'onde d'un narcotique tranquille dont les cercles vibratoires venant et s'en allant font une limite infinie qui n'atteint pas le calme du milieu.²³⁹

La indagación de Igitur en la Oscuridad conduce, sin embargo, indefectiblemente, a la muerte destinada:

Salle du tombeau

Igitur secoue simplement les dés –mouvement, avant d'aller rejoindre les cendres, atomes de ses ancêtres: le mouvement qui est en lui est absous. On comprend ce qui signifie son ambiguïté.

? Il ferme le livre –souffle la bougie, - de son souffle qui contenait le hazard: et, croisant les bras, se couche sur les cendres de ses ancêtres.

Croisant les bras –l'Absolu a disparu, en pureté de sa race, car (il le faut bien, puisque le bruit cesse).²⁴⁰

En *Presencia*, la exploración en la Oscuridad del hablante lírico es reminiscencia de aquella de Igitur; ésta caracteriza la búsqueda de todo Poeta y conduce a la *devolución*, mediante el Poema.

En la obra cortazariana la búsqueda del Poeta se centra, en primer lugar, en la prosecución de un estilo (“Sonetos a mí mismo”): “puede que allí, tal vez, parapetado / detrás de los contrarios, halles eso / que llamas hoy anhelo de ser puro” (“I”).²⁴¹ Se trata de la importancia mallarmeana de la Pureza, el verso puro, surcado hasta la perfección, tallado y limado hasta alcanzar la abstracción más elevada: “Le Néant parti reste le château de la pureté”.²⁴² Este punto resulta fundamental en la comprensión estilística del poeta francés, puesto que le supuso una discusión abierta con el escritor Marcel Proust, quien, en primer término, publicó un artículo (“Contre l'obscurité”) en el cual abogaba por la claridad de la escritura, y por ende, en contra de la oscuridad del

²³⁹ *Ibidem*, p. 61.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 31. La índole y estructura inacabadas del cuento filosófico “Igitur”, compuesto por reiterados borradores que se repiten en diferentes variaciones unos en otros, producen en la lectura una intensa sensación de extrañeza y cubren con un halo de misterio la propia narración del misterio, pues de eso trataría el relato en cuestión. Podemos encontrar un espíritu similar en la novela de Julio Cortázar, *62/Modelo para armar*, donde la noche y un laberinto de habitaciones y corredores produce un intenso extrañamiento en el lector, fenómeno fundamental de la novela fantástica.

²⁴¹ En *Presencia*, *ibidem*, p. 83.

²⁴² En “Igitur”, op. cit., p. 32.

estilo, fundamentalmente la de los jóvenes simbolistas.²⁴³ Stéphane Mallarmé respondió a este artículo de Proust con otro, “Le mystère dans les lettres”²⁴⁴, en el cual desplaza el concepto de la Oscuridad hacia el del Misterio:

Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun: car, sitôt cette masse jetée vers quelque trace que c'est une réalité, existant, par exemple, sur une feuille de papier, dans tel écrit –pas en soi– cela qui est obscur: elle s'agite, ouragan jaloux d'attribuer les ténèbres à quoi que ce soit, profusément, flagramment.²⁴⁵

Mallarmé no puede concebir una escritura sin misterio²⁴⁶, y aunque lo contraria el término “oscura”, afirma que la “oscuridad” deriva de la pereza del lector y no de la escritura misma. Mallarmé se identifica con el estilo “oscuro”, puesto que el verso labrado hasta la perfección evita la verborragia de la prosa; por ende, su poesía mide el verso con cuentagotas, particularmente en el soneto.

Julio Denis / Cortázar también trabaja en esta dirección.²⁴⁷ Los “Sonetos a mí mismo” (en *Presencia*) hablan de la búsqueda de un estilo propio y de la indagación en la Oscuridad, que a ratos resulta tan ardua que el Poeta vacila frente a la tarea: “¿Por qué, alma mía, ardía tu pestaña / en la lucha sin par del imposible? / Yo te pregunto el tópico increíble / que te llevó a la tela de la araña. // Tela que cela raptó y luego saña” (“II”).²⁴⁸ Aparece aquí esta búsqueda como una trampa auto-impuesta, un callejón sin salida.²⁴⁹ Sin embargo, el Poeta acepta la condición de la Oscuridad como único pasaje hacia el estilo:

²⁴³ Artículo del 15 de Julio de 1896 de *La revue blanche*, publicado en *Essais et articles*, de Marcel Proust, editado por P. Clarac e Y. Sandre, Paris, Gallimard, 1994, pp. 86-90.

²⁴⁴ En la misma revista del mes de septiembre de 1896.

²⁴⁵ En *Divagations*, op. cit., p. 282, Mallarmé se acerca a la definición del inconsciente.

²⁴⁶ Se trata del misterio que define con la metáfora de *la Noche del Tintero* (*ibidem*, p. 282).

²⁴⁷ No lo hará así en *Salvo el crepúsculo* cuando abandone casi totalmente el soneto. En muchos de sus textos en prosa, muy labrados por cierto, elegirá la verborragia conjugándola con elementos líricos.

²⁴⁸ Op. cit., p. 83.

²⁴⁹ La metáfora de *la tela de araña* es un *topos reminisciente* que dialoga con aquella de la obra de Stéphane Mallarmé, *Igitur*, y en ella se dibuja como efecto de la intromisión de la luz entre las sombras (op. cit., p. 44), como un elemento extraño. Unas páginas más tarde, la tela de araña metonímicamente alude por antítesis a la trampa como expresión de sospecha: “il n'y avait sur les parois luisantes aucune trame, à laquelle pussent s'attacher les pattes arachnéennes du *souçon*: tout était luisant et propre” (*ibidem*, p. 47). Este fenómeno intertextual es de interés puesto que años más tarde, Cortázar, en *Rayuela*, utilizará y pondrá en escena (capítulo 56) una gran tela de araña de hilos y piolines tejida por Oliveira para alejar la *sospechada* venganza de su amigo Traveler y preparar su posible suicidio: “Casi

Que para eruirse en el crisol donde arde
la pureza precisa de los versos
y la llama inefable de su infierno

es menester haber velado tarde,
descubierto sin luz los universos,
alzado voces sabias hacia lo eterno.²⁵⁰

Sin embargo, la voz aclara también que la Oscuridad es densa y la exploración, un trabajo interminable:

Siempre queda algo más, que en agujeros
de sombra se te pierde, ay, en vitrales
[...]

Siempre queda algo más, y no te vale
alzar jaculatorias del ingenio
a todo aquello que se queda afuera;

nace de sí, tan sólo de sí sale
y está en ti mismo o no lo está, ese genio
que habrá de transmutar tu vida entera.²⁵¹

La Oscuridad, entonces, se revela como una condición íntima y la indagación se desarrolla en la Noche del Poeta, su espíritu, su alma, y/o su inconsciente, según se interprete. El soneto VI indaga en la misma Oscuridad: “En un principio cabe el desconcierto / si detrás de la sombra no hay fanales / y al nacer siguen sombras vesperales / y al lado del desierto hay más desierto”.²⁵² Y explora la impresión desoladora que deja en el Poeta: “y ya no es cierto aquello que era cierto, / y entra la

en la oscuridad, porque había envuelto la lámpara del escritorio con un pulóver verde que se iba chamuscando poco a poco, era raro hacerse la araña yendo de un lado al otro con los hilos, de la cama a la puerta, del lavatorio al ropero, tendiendo cada vez cinco o seis hilos y retrocediendo con mucho cuidado para no pisar los rulemanes”, op. cit., p. 339. Y más tarde: “Los hilos, por ejemplo, a Traveler le iban a producir una impresión terrible cuando avanzara en la oscuridad y sintiera crecer como una sutil resistencia contra su cara, en los brazos y en las piernas, y le naciera ese asco insuperable del hombre que se enreda en una tela de araña” (*ibidem*, p. 340). También existe un capítulo excluido por Cortázar con el nombre de “La araña” el cual relata el intento simbólico de Traveler de retener a Talita, lo que finalmente resulta una trampa para la pareja puesto que Talita queda atrapada y acribillada por el cristal destrozado de los caireles de la araña (la araña de la lámpara). (Nótese que en este capítulo los nombres de los personajes han sido borrados y se trata de adivinar o sugerir los nombres propios correspondientes). En *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*, editado y comentado por Ana María Barrenechea, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1983.

²⁵⁰ Soneto “IV” de “Sonetos a mí mismo” de *Presencia*, op. cit., pp. 84-85.

²⁵¹ Soneto “V”, *ibidem*, p. 85.

²⁵² Op. cit., p. 86.

noche por los ventanales / abiertos al dominio de lo incierto.”²⁵³ El siguiente soneto quiebra la desolación –introduciendo el tópico de la luz que es ajeno a la noche mallarmeana– y conlleva una esperanza: “Búscala, está. No todas son tinieblas / en el cristal teñido de tus nieblas, / y quizá fuegos hay donde mirarnos”. Tanto el dolor y el amor pueden funcionar como candelas “en la lustral tarea de guiarnos”.²⁵⁴ Es de importancia el uso del plural “guiarnos”, que incluye las voces de *los* Poetas o la pluralidad de sujetos que componen el poemario, tanto como las presencias imperceptibles de los lectores y *aversarios*.

II.3.4. La prolongación de la Noche como abolición de los márgenes atribuidos al concepto de identidad.

Con el tiempo, la Oscuridad y la Noche fueron absorbidas como inmanencias de la obra cortazariana. En 1945, Cortázar compuso un poema alabando la noche e interpeándola:

Oh noche, asiste

Oh noche, asiste a tus estrellas solitarias
cuando parecen caer de tu árbol infinito
como heridas naranjas que remonta el otoño inclemente
y arde el estío en incendios de rosa y cigarra.

Ven desde tus sombrías órbitas sin pupilas,
desde tu oscura soledad alterna
con la lira sumida en ofertorios,
en extremo delirio de un cántico sin pausa.

Reconócelas, madre de cosas antiguas, presérvalas de olvido
que azota con un látigo invisible los caballos del sol a mediodía
cuando en el lugar de cada estrella se encabritan los delfines azules
y una mentida luz nos niega el cielo verdadero donde estás
sentada y lloras.

Rescátalas del día, de la cárdena luna,
de los nombres que el tiempo les inscribe en los mapas

²⁵³ *Idem.*

²⁵⁴ Soneto VII, *ibidem*, pp. 86-87.

-¡oh Aldebarán, oh Rigel, desnuda Casiopea!
¡haz que maduren lentas para el hombre lejano
que cantará algún día sin tan tristes palabras!

Alza más firme tu árbol
para anidar sus sueños cadenciosos y verdes.
¡Oh mariposa magna, ten contigo
tanta estrella cayendo con luces paulatinas!
Tenlas allá, retén sus naranjas celestes
que hasta mi ardida cara declinan un aroma
de soledad ansiosa,
¡oh llamarada ciega de la noche!²⁵⁵

El poema admite la Noche como madre de todas las cosas, un infinito, un absoluto que reina sobre el hombre. El hablante lírico aparece en los últimos versos, situando su rostro frente a la infinita oscuridad. Esta confrontación destaca el abismo de la soledad del hombre, quien implora a la Noche que impregne con la luz oscura su oquedad.

Pero la Noche cortazariana aparece en su obra lírica bajo otras facetas, particularmente como Negritud. En su poema “Negro el 10”, la Oscuridad es la que determina la condición ontológica. Surgen como sinónimos de la Noche, los términos de la noche mallarmeana, (el caos) y la nada.²⁵⁶

EMPIEZA por no ser. Por ser no. El Caos es negro.
Como es negra la nada.

NACE la claridad, su gallo triza el cielo,
se esponjan los colores vanidosos.

Pero el negro se ahínca primigenio. Toda luz
en el carbón se abisma, en el basalto.²⁵⁷

Leído desde el hipotexto mallarmeano, la Nada es el origen, el caos, la verdad primigenia²⁵⁸, materia que el hombre tiene que labrar mediante su quehacer en el

²⁵⁵ Este poema permanecerá inédito hasta 2005 con la publicación de la recopilación de la poesía de Julio Cortázar en *Poesía y poética. Obras completas IV*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 632-633.

²⁵⁶ En la Teogonía Órfica [atribuida a Orfeo cuando participaba de una competencia lírica] de Eudemos, discípulo de Aristóteles, el origen de todas las cosas es la Noche. De un huevo de la Noche nace el Eros. Esta sería la “explicación órfica de la Tierra” mallarmeana y cortazariana. Ver *Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World*, Hubert Cancik and Helmuth Schneider (eds.), Leiden, Brill Academic Publishers, 2002-2011. Otra teogonía antigua posible es la que propone al Caos como origen del mundo.

²⁵⁷ En *Poesía y poética*, op. cit., p. 447.

mundo. La Oscuridad es el espacio metafísico donde todo se refleja antes de *ser*, pues antes del *ser* el hombre es una negación.²⁵⁹ El poema continúa con una relación intertextual shakesperiana:

SOCAVÓN en la sangre, en la memoria,
lo negro sube a la palabra, es la tormenta
rabiosa de los odios y los celos:
Othelo el *blackmoor*, de moro negro
siempre, para el lívido Yago.

PADRE profundo, pez abisal de los orígenes,
retorno a qué comienzo,
estigia contra el sol, y sus espejos,
término de los cambios,
última estela de las mutaciones,

palabra del silencio.²⁶⁰

Y en ese espacio negro, donde reina el silencio, la palabra cumple una función fundamental, la palabra es el intermediario entre el Hombre y la Nada. Cortázar, en este poema, relaciona estrechamente el origen, la Nada, con el ámbito del imaginario y el sueño humano:

SU PALACIO nocturno: el sueño, el párpado
sedosa guillotina del diurno pavorreal²⁶¹
para que sólo las similitudes
desplieguen sus tapices de morado, de púrpura y de óxidos,
harem del negro, esperma de los sueños.²⁶²

SE DIRÍA que le gusta que lo aplanen, lo espatulen, lo tiendan
en lisas superficies, como se hace aquí. Se diría que ama ser el
trampolín desde donde saltan los colores, su callado sostén.
Todo es más contra el negro, todo es menos cuando falta.²⁶³

²⁵⁸ El poema “Notre-Dame la nuit” cierra con dos versos muy pertinentes: “No hay otro amor que el que de hueco se alimenta / no hay más mirar que el que en la nada alza su imagen elegida”, en *Salvo el crepúsculo*, op. cit., pp. 299-301. La Nada, aquí también es el origen de todo, y potencialmente todo lo contiene.

²⁵⁹ Es importante aclarar que la interpretación intertextual no pretende eliminar otro tipo de interpretaciones, pero sí considero que el elemento intertextual ilumina una dimensión del texto que habitualmente no puede obtenerse con otro tipo de lectura.

²⁶⁰ Op. cit., p. 447.

²⁶¹ Nótese la metáfora que sugiere el colorido del iris sin nombrarlo.

²⁶² Este *degradé* dentro de la coloración negra es tal vez una reminiscencia de los oscuros símiles que hemos visto en *Igitur*, donde la oscuridad, la nada, la negritud, las tinieblas y las sombras representan variaciones dentro de un mismo elemento que es el que reina en la totalidad del texto.

²⁶³ *Ibidem*, p. 448.

Aquí, la Negritud aparece como el origen de todos los colores, y estos están incluidos en su entraña; es necesario desmenuzar el color primigenio para rescatar la paleta de luces, porque el origen lo contiene todo en sí mismo, de forma latente. El verbo “ser” está relacionado intrínsecamente al color negro, y a lo que éste representa: la Nada. Y precisamente esta Nada aparece como la posibilidad de una totalidad porque no implica un vacío, sino una oquedad:

CEDES a estas metamorfosis que una mano enamorada cumple
en ti, te llenas de ritmos, hendiduras²⁶⁴, te vuelves tablero,
reloj de luna, muralla de aspilleras abiertas a lo que acecha
siempre del otro lado, máquina de contar cifras fuera de las
cifras, astrolabio y portulano para tierras nunca abordadas,
mar petrificado en el que resbala el pez de la mirada.²⁶⁵

Es importante recalcar el concepto de “metamorfosis” aquí, puesto que en la teo-poética cortazariana éste juega un papel preponderante en cuanto se refiere a la ontología del pasaje de una identidad a otra, en una transformación al infinito, a modo del camaleón. La metamorfosis en la poética cortazariana es un fenómeno reiterado y extremadamente recurrente. Éste sucede de forma de espiral, desde los términos del retorno se reproduce al infinito, para crear finalmente un espacio nuevo:

CABALLO negro de las pesadillas, hacha del sacrificio, tinta de
la palabra escrita, pulmón del que diseña, serigrafía de la
noche, negro el diez: ruleta de la muerte, que se juega viviendo.²⁶⁶

Es importante recalcar el campo semántico utilizado aquí, que por un lado une muerte y vida y, por otro, lo hace resaltando el medio que permite experimentar dentro del Azar: el juego, la rueda de la fortuna. La Negritud, por lo tanto, es la *presencia* implícita que nunca desaparece:

TU SOMBRA espera tras de toda luz.²⁶⁷

²⁶⁴ Nótese la relación inseparable entre la Negritud y el trabajo de la mano del Hombre, y en el espacio intermedio la música ocupa un sitio preferencial.

²⁶⁵ *Ídem.*

²⁶⁶ *Ídem.*

²⁶⁷ *Ídem.*

En la novela *62/Modelo para armar*, la noche y la oscuridad son el escenario de fondo de la acción, puesto que predisponen el ámbito bizarro de la novela, situado entre el universo neo-fantástico y el sueño. La “Ciudad” sufre una suerte de personificación o, al menos, de protagonismo en la acción. Sin embargo, la Ciudad ocupa un lugar crucial precisamente desde sus horas oscuras, y *se aparece* en las horas del sueño.²⁶⁸ La novela desarrolla estos momentos particularmente a través de un poema extenso:

Entro de noche a mi ciudad, yo bajo a mi ciudad
donde me esperan o me eluden, donde tengo que huir
[...]

Entro sin saber cómo en mi ciudad, a veces otras noches
salgo a calles o casas y sé que no es en mi ciudad,
mi ciudad la conozco por una expectativa agazapada,
algo que no es el miedo todavía pero tiene su forma y su perro y cuando es
mi ciudad
sé que primero habrá el mercado con portales y con tiendas de frutas
los rieles relucientes de un tranvía que se pierde hacia un rumbo
[...]

mi ciudad es hoteles infinitos y siempre el mismo hotel,
verandas tropicales de cañas y persianas y vagos mosquiteros y un olor a
canela y azafrán,
habitaciones que se siguen con sus empapelados claros, sus sillones de
mimbre
y los ventiladores en un cielo rosa, con puertas que no dan a nada,
que dan a otras habitaciones donde hay ventiladores y más puertas
[...]

o contigo estaré, amor mío, porque contigo yo he bajado alguna vez a mi
ciudad
y en un tranvía espeso de ajenos pasajeros sin figura he comprendido
que la abominación se aproximaba, que iba a ocurrir el Perro, y he querido
tenerte contra mí, guardarte del espanto,
pero nos separaban tantos cuerpos, y cuando te obligaban a bajar entre un
confuso movimiento
no he podido seguirte, he luchado con la goma insidiosa de solapas y caras,
con un guarda impasible y la velocidad y campanillas,
hasta arrancarme en una esquina y saltar y estar solo en una plaza del
crepúsculo²⁶⁹

²⁶⁸ Daniel González Dueñas argumenta en la nota 42 de *Las figuras de Julio Cortázar*, México D.F., Editorial Aldus, 2002: “para Cortázar la ciudad soñada, antes que una especie de pesadilla recurrente narrada con angustia sobria pero irresoluble, es un territorio mágico de *reunión* (la Figura trasciende la individualidad no anulándola –como cree el discurso binario del pensamiento occidental– sino dándole otro sentido, más abierto, primigenio)...”, p. 99.

²⁶⁹ *62/Modelo para armar*, Madrid, Suma de Letras, 2004, pp. 40-45. Nótese que el poema se cierra afirmando que el espacio en sí es el crepúsculo, es decir, el tránsito de la luz hacia la oscuridad.

La voz de este poema habla desde un intersticio, un no-lugar, entre el sueño y la vigilia, entre el verso y la prosa, desde el yo hacia el tú. En “Traslado” en el álbum *Territorios*, el narrador asevera que dicho espacio intersticial corresponde a la “Realidad”:

En algún lugar del que quisiera acordarme cité una estrofa de un poema metafísico indio, el *Vijñana Bhairava*, donde está dicho: *En el momento en que se perciben dos cosas, tomando conciencia del intervalo entre ellas, hay que ahincarse en ese intervalo. Si se eliminan simultáneamente las dos cosas, entonces, en ese intervalo, resplandece la Realidad.*²⁷⁰

La repetición en el poema de la conjunción “o”, que pretende dar diversas versiones de un mismo sueño, pero no *en lugar de*, sino *simultáneamente*, ubica la escenografía visualizada en el poema en este espacio movable e indeterminable que podríamos llamar el *espacio de lo indecible*. Se trata precisamente del espacio de la Nada donde los sueños son los que van componiendo la realidad y donde el lenguaje referencial aún no ha impuesto un orden; un espacio caótico donde fundamentalmente las relaciones de causa y efecto no rigen –principio rector que podemos encontrar tanto en el surrealismo como en la literatura neo-fantástica. Una Ciudad donde todo es posible se incluye precisamente en el territorio de la Nada, donde todo está por hacerse. El texto lo sostiene más adelante: “tal vez sea en la ciudad donde realmente va a ocurrir lo que aquí les parece abominable o imposible o never more”.²⁷¹

En *Salvo el Crepúsculo*, el campo semántico y el motivo de la Noche sirven como introducción para la presentación de la poesía y la lírica de Julio Cortázar. En efecto, “Background”, poema en prosa en las primeras páginas del póstumo álbum de Julio Cortázar, funciona como una suerte de prólogo fundacional, en el cual la Noche es la figura central que proyecta como un mandala²⁷² la luz oscura de donde emana la

²⁷⁰ *Territorios*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires y México D.F., 2002, p. 103.

²⁷¹ En *62/Modelo para armar*, op. cit., p. 116. En 1972, en *Prosa del observatorio*, Cortázar instalará la Noche como símbolo de la sabiduría de la naturaleza que encierra un misterio al que todo hombre, despojado del bastón de la ciencia, puede y debe anhelar. En *Salvo el crepúsculo*, se ahondará esta misma idea.

²⁷² La mención del mandala forma parte de la poética cortazariana desde su inclusión en la novela *Rayuela*. En el capítulo 82 de esta novela, el narrador, probablemente Morelli, afirma que escribe desde el “ritmo” y no desde el pensamiento, posibilidad que en la poética cortazariana se inscribe desde la

poesía.²⁷³ En Cortázar, este *topos* tan mallarmeano derivará en un principio que se fusionará con el surrealismo: “Todo vino siempre de la noche, *background* inescapable, madre de mis criaturas diurnas”.²⁷⁴ La noche en la obra cortazariana es el origen, el origen de las figuras y, asimismo, el origen de la luz, porque el insomnio implica el deambular o *sonambular* del espíritu entre los recovecos de las ciudades imaginarias –como en *62/Modelo para armar*–, los pasadizos secretos de los recuerdos y las figuras y rostros de los libros (aquella Otredad cortazariana). El hablante de “Background” presenta esta capacidad nocturna como su mandala y relata la experiencia del encuentro sin previa búsqueda:

Tal vez no merecía mi mandala, tal vez por eso tardó en llegar. No lo busqué jamás, cómo buscar otro vacío en el vacío; no fue parte de mis lúgubres juegos de defensa, vino como vienen los pájaros a una ventana²⁷⁵, una noche estuvo ahí y hubo una pausa irónica, un decirme que entre dos figuras de exhumación o nostalgia se interponía una amable construcción geométrica, otro recuerdo por una vez inofensivo, diagrama regresando de viejas lecturas místicas, de grimorios²⁷⁶ medievales, de un tantrismo de aficionado, de alguna alfombra iniciática vista en los mercados de Jaipur o de Benarés.²⁷⁷

Esta descripción adopta connotaciones místicas, un vocabulario que alude al misterio, aunque siempre un tanto transversalmente, como sin querer decir lo que sí sugiere. Y

poesía, y no desde la prosa: “¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra. Hay primero una situación confusa, de esa **penumbra** parto [...]. Así por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro –sea lo que sea. Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar una purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon”, *Rayuela*, op.cit., p. 405. La **negrita** es mía.

²⁷³ Cito una carta de Mallarmé (28 de Julio de 1866) que revela una curiosa cercanía al concepto del mandala cortazariano en su relación a la poesía, a la vez que acerca las figuras del mandala cortazariano y la tela de araña mallarmeana: “J’ai voulu te dire simplement que je venais de jeter le plan de mon Œuvre entier, après avoir trouvé la clef de moi-même, -clef de voûte, ou centre, si tu veux, pour ne pas nous brouiller de métaphores,- centre de moi-même, où je me tiens comme une araignée sacrée, sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit, et à l’aide desquels je tisserai *aux points de rencontre* de merveilleuses dentelles, que je devine, et qui existent déjà dans le sein de la Beauté”, en *Correspondance. Lettres sur la poésie*, op. cit., pp. 315-316.

²⁷⁴ *Salvo el crepúsculo*, op. cit., p. 18.

²⁷⁵ Reminiscencia del cuervo de Poe.

²⁷⁶ Término que reverbera desde la lírica mallarmeana en estrecha relación con la literatura, la gramática y la ortografía: “Avec l’ingenuité de notre fonds, ce legs, l’orthographe, des antiques grimoires, isole, en tant que Littérature, spontanément elle, une façon de noter. Moyen, que plus! principe”, en “La Musique et les Lettres”, *Divagations*, op. cit., p. 374.

²⁷⁷ “Background”, op. cit., p. 19.

es que la Noche es el gran imperio de las revelaciones, el espacio en el cual los tiempos se cruzan en la mente y la confusión se nombra nueva posibilidad, divergencia singular, patafísica naciente, *por ende*, literatura o arte en su momento previo a la construcción.²⁷⁸

El poema en prosa, “Orden del día” –en diálogo con la poesía baudeleriana y mallarmeana– publicado en la obra póstuma cortazariana *Papeles inesperados*, está dedicado a la Noche. El poema ha sido marcado con la cifra XLI, probablemente señalando el año 1941 y firmado con el seudónimo Julio Denis. Señalo este poema porque me parece un sugerente preludio a “Background”, el cual fuera compuesto decenas de años más tarde. Cito:

A qué viene la noche si no es buscando pájaros. Sobre la profundidad que abraza mi balcón, asisto sin palabras a la marea ciega y astuta, sus lápices infatigables, el pausado latido concéntrico de su corazón. Por eso he abandonado el sueño, saliendo de sus manos por un infinito estudio y una segura consecración. Ahora estoy enteramente en la actitud nocturna que las horas más graves exigen. Huyo de los relojes, establezco distancias invariables de mi cuerpo al llamado de timbres y campanas. Sostenido en mi balcón por una paciencia osada, miro llenarse la calle de topacios, en una sorda batalla de sustituciones, hasta que las aristas de toda construcción son arrastradas por la marea de lo que viene y las aguas de la sombra ascienden, con aspirados torbellinos silenciosos, hasta mi refugio. A qué viene la noche si no es buscando pájaros. Cuando está junto a mí, abro los brazos, la bebo profundamente y me dejo ir, ya olvidado de resistencias, como un halcón fulminado o una construcción gótica.²⁷⁹

En este poema, la oscuridad se apodera del hablante, el sujeto se ve poseído, superado por la Noche, y su identidad se disuelve en la negritud del espacio. Es pertinente, entonces, citar nuevamente a Rimbaud: “Je est un autre”.²⁸⁰

²⁷⁸ La aparición del mandala funciona como una *visitación*. Este es un concepto de Emmanuel Levinas que describe el fenómeno de la mostración de la Otredad frente al yo en *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972. El Otro *visita* al yo mediante un rostro que no es físico sino una desfiguración y desconceptualización del ente alterno. Esta aparición conlleva sin duda una capacidad mágica, al aportar una revelación a-temporal que imprime en el yo un recuerdo / sensación / emoción / certeza de su propio existir *a través* del Otro. Es de importancia que el aporte de Levinas sea tomado en cuenta a lo largo de todo el análisis puesto que será una figura argumentativa clave en lo que concierne al fenómeno literario, la intertextualidad y la Otredad literaria. Analizaré dicha relación en detalle en el apartado “III.1.2.4. Participación y *visitación*”, del tercer capítulo.

²⁷⁹ Buenos Aires, Alfaguara, 2009, p. 427.

²⁸⁰ En la “Lettre du voyant”, op. cit, p. 242.

La aparición del mandala en “Background” acaece precisamente en el instante de *no-voluntad*, y su desaparición, inversamente, implica la vuelta a la razón, el orden, la conciencia: “puedo alejar a mi mandala con una simple flexión de la voluntad, o convocar una imagen elegida por mí contra la voluntad de la noche”.²⁸¹ Pero el estado de *dejarse ser*²⁸² insiste en su permanencia, es una *presencia* ineludible: “me bastará la primera señal del contraataque, el deslizamiento de lo elegido hacia lo impuesto para que mi mandala vuelva a tenderse entre el asedio de la noche y mi recinto invulnerable”.²⁸³ El mandala y el poeta conforman un espacio único de intimidad²⁸⁴; su comunión desata los sueños: “nos quedaremos así, seremos eso, y el sueño llegará desde su puerta invisible, borrándonos en ese instante que nadie ha podido nunca conocer”.²⁸⁵ Y así como el mandala sólo constituye una aparición / una *visitación*, la comunión del poeta y su mandala acaba con la desaparición del yo, del individuo físico y particular, pues el sueño difumina los límites de lo cognoscible y el poeta se confunde con el mundo desde el punto de la observación del mandala, en el cual no hay centro y periferia, sino espiral camaleónica, escalera mágica que transforma el mismo paso apenas pisa:

Es entonces cuando empezará la verdadera sumersión, la que acato porque la sé de veras mía. [...] La noche onírica es mi verdadera noche [...] y si lo llamo mandala es por eso, porque toda entrega a un mandala abre paso a una totalidad sin mediaciones, nos entrega a nosotros mismos, nos devuelve a lo que no alcanzamos a ser antes o después.²⁸⁶

²⁸¹ Op. cit., p. 21.

²⁸² El estado del “dejarse ser” corresponde a la actitud camaleónica.

²⁸³ *Ídem*.

²⁸⁴ Mario Benedetti, en su artículo “Cortázar by night”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XVIII, n° 35, Lima, pp. 33-39, afirma: “Es como si en la noche, en cada noche, el poeta se reencontrara, se remontara a sí mismo. [...] El sueño es para Cortázar algo así como su verdadera religión, la más profunda comunicación consigo mismo, con el Más Allá y con el Más Acá. El sueño se instala en su noche como una revelación pero también como un tamiz, un tamiz que no sólo filtra sino que transforma”, p. 34.

²⁸⁵ Op. cit., p. 21. En su poemario *Pameos y meopas* en *Obras completas IV.*, op. cit., un pequeño poema resalta el aspecto de la otredad que es uno mismo *visitándose* desde la noche (p. 369):

El sueño

El sueño, esa nieve dulce
que besa el rostro, lo roe hasta encontrar
debajo, sostenido por hilos musicales,
el otro que despierta.

²⁸⁶ Op. cit., p. 21.

Según esta definición, ser “nosotros mismos” –nuevamente el hablante incluye al *aversario*– paradójicamente significa *ser aquello que no somos*, es decir, *ser lo Otro*, fenómeno identificado en la *ontogénesis* de Igitur. Ser poeta (tanto como hablante lírico, y también lector/*aversario*) es ser un ente-camaleón. Este principio representa la apertura hacia la ficción, tal como lo comprendieran Stéphane Mallarmé y Julio Cortázar. En *Salvo el crepúsculo* el Poeta se define como camaleón, un *no-yo* o *yo-con-lo-otro*, *yo-hacia-lo-Otro*, un yo en movimiento, mutable, transparente, un yo en construcción, siempre bajo la mirada del *aversario* y mediante el vaso que transmite, y da: el poema.²⁸⁷

La *visitación* del mandala impone la necesidad del acto comunicativo: “Si hablo de eso es porque al despertar arrastro conmigo jirones de sueños pidiendo escritura”.²⁸⁸ Dicha *visitación* implica en sí la justificación del Libro: “Así ha ido naciendo todo esto”.²⁸⁹ *Esto* es el objeto dado, el vaso que desde este mismo espacio de escritura da de beber el brebaje multifacético del azar.

Precisamente en este punto es donde se advierte la fusión de las dos líricas que más han marcado la poesía de Cortázar: la lírica de Mallarmé y la lírica camaleónica de John Keats, y esto es a través de la Noche y el Mandala, lo cual permite la operación inter-subjetiva de *un ser a otro*, de un tiempo a otro, admitiendo superposiciones momentáneas que provocan el cortazariano *pasaje*.

Más adelante, en *Salvo el crepúsculo*²⁹⁰, la noche será el espacio donde sucede no sólo el misterio y el trabajo de la escritura sino también el evento erótico. Las

²⁸⁷ En este sentido, veo una diferencia importante en la literatura cortazariana respecto de su precursor, Mallarmé. En el nivel ontológico la poesía mallarmeana no logra salir del círculo de su propia Nada; si bien el Poeta mallarmeano vacía su identidad para ir en busca de otras y el sujeto de la evocación ha sido anulado, el pasaje a la otredad sucede únicamente desde categorías teóricas. Por el contrario, la obra cortazariana jugará constantemente en el pasaje óptico, aquel donde la desaparición del “yo” permite descubrir el mundo alterno, el Otro, la Literatura, el Mundo, estableciendo un diálogo, creando una red intertextual que asegura la Existencia. El trabajo intertextual, por lo tanto, permite la superación de la Nada. En tanto que en la obra mallarmeana la Nada debe superarse una y otra vez porque es un agujero negro que deglute todos los elementos creados por la ficción, la obra cortazariana ha hecho de esa Nada una Totalidad, que se deconstruye a través de los textos, siempre Otros Textos en un movimiento que recicla renovadamente sus elementos.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 22.

²⁸⁹ *Ídem*.

²⁹⁰ El título de este álbum es un verso del poeta japonés Basho, que en un acto puramente intertextual ha sido extraído como costilla al haikú.

escenas eróticas en los poemas de este almanaque lírico evocan encuentros entre el hablante lírico y su amante:

Todo se cumple en un reflejo de crepúsculo
tu pelo tu perfume tu saliva.
Y allí del otro lado te poseo
mientras tú juegas con tu amiga
los juegos de la noche.²⁹¹

La evocación se hace desde la perspectiva del yo, pero también desde una tercera persona, un *voyeur* que sueña o vislumbra el encuentro entre varias mujeres. La noche da el marco donde el amor puede suceder desde el ámbito del sueño:

Una de las mujeres que habrían de jugar este juego me trajo del Japón un cuaderno de suavísimo papel y tapas de seda amarilla. Lo guardé virgen mucho tiempo, no me animaba a escribir en esas páginas de una intimidante pureza. Hasta una noche de soledad en la rue de l'Éperon, cuando al término de vaya saber cuántos discos y cuántos tragos vi nacer otra noche en la que yo no estaba porque no era mi noche, vi a las amigas reales e imaginarias, a las muertas y a las vivas encontrándose en un salón de aire denso, de almohadones y alfombras y cuidado desorden un poco *belle époque*, lámparas en el suelo, humo de *haschisch*, vasos y ropas mezclándose con libros abiertos y bibelots acariciados y abandonados, la noche de las amigas entrevista desde mi atalaya solitaria, mirón de mi propia linterna mágica, de mis marionetas reales o convocada por un exorcismo de novelas y poemas, todas ellas dándose al juego de la noche, midiéndose y hablándose y queriéndose y burlándose, todo tan lesbiano sin serlo y siéndolo, todo tan de ellas como las había conocido o querido o solamente imaginado por una foto, un poema o un libro en los que había entrado como ahora entraría con una pluma de fieltro en el cuaderno de papel Japón.²⁹²

Aquí la labor de la escritura y el evento erótico se mezclan en el tópico de la noche cortazariana, donde todo sucede a media luz y, lo más importante, desde un visillo particular, cerrados los ojos, a medias entre el crepúsculo y el amanecer, donde la luz

²⁹¹ 1. de "POEMAS PARA CRIS", en *Salvo el crepúsculo*, op. cit., p. 91.

²⁹² En *Salvo el crepúsculo*, op. cit., p. 265. Este poema en prosa establece una relación de empatía entre lector y personajes evocados. Dicha relación implica un movimiento erótico entre lector y texto, cuestión que se traduce reflexivamente en otra relación de tensión erótica, la del autor y el texto. El último fragmento de la frase resulta en un *topos reminisciente* patente respecto del texto mallarmeano que citaré más extensamente en el siguiente capítulo: "Le repliement vierge du livre, encore, prête à un sacrifice dont saigna la tranche rouge des anciens tomes; l'introduction d'une arme, ou coupe-papier, pour établir la prise de possession", en "Le Livre, instrument spirituel", *Divagations*, op. cit., p. 278. En ambos textos aparece la idea de la virginidad del papel; en tanto el acto de la posesión en el texto mallarmeano se hace mediante el cortapapeles que facilita la lectura, en el texto cortazariano, el acto de posesión se lleva a cabo por la acción de la escritura sobre el papel con la pluma de fieltro.

es nebulosa y la noche, la metáfora desde la cual todo puede suceder, lo increíble y lo vedado, lo bizarro y lo indefinible.²⁹³

II.3.5. Un *nexo reminiscente* en metamorfosis: el cisne (figura y símbolo).

Allí, junto con lágrimas, por el propio dolor entonadas,
unas palabras de sonido tenue afligida derramaba, como en otro tiempo
sus canciones ya muriendo canta, exequiales, el cisne.
Ovidio, *Las metamorfosis*, Libro XIV, vv. 428/430.

Desde la fundación de la obra de Julio Cortázar/Denis, que se postula claramente como una fundación esencialmente intertextual, aparece la figura del cisne como símbolo lírico. Tomaré el paradigma intertextual de la figura del cisne como emblema de la labor intertextual que da lugar finalmente al poema cortazariano. A continuación, el análisis del diálogo intertextual se llevará a cabo mediante una lectura dirigida. Haré uso de las notas a pie de página para ir enlazando los diversos poemas tal como, a mi parecer, se encadenan en el diálogo que culminará en la obra cortazariana.

La figura del cisne se vislumbra en la obra lírica cortazariana desenfocada, cubista, mediante una focalización de imágenes sinecdóquicas y metonímicas. Esto implica que en *Presencia* se destaca su plumaje blanco (“de pluma rompe hielos”²⁹⁴), un ala o la carne alada²⁹⁵, el vuelo²⁹⁶, el lago²⁹⁷ (junto con la simbolización de la metonimia, el reflejo / el espejo²⁹⁸), y el canto²⁹⁹. Sólo una vez se dejará ver el ave

²⁹³ Es interesante que los poemas que seguirán a la prosa citada han sido publicados en manuscrito, de puño y letra del autor. Se trata de poemas que parecen acotaciones teatrales porque dibujan un espacio con personajes interactuando en cámara lenta. Dicen por ejemplo: “Topología: aquí. / Cronología: ahora. / Tipología: esta manera / de mirarlas”, *ibidem*, p. 268, o bien: “Setting II. // Sobre todo preguntas, / un decorado de preguntas. / Si se contesta es a la vez / y todo se confunde, ya no importa // Importan las preguntas // tijeras / azagayas”, *ibidem*, p. 275.

²⁹⁴ Poema “El lago” en *Presencia*, op. cit., p. 77.

²⁹⁵ En “Amanecer”, *ibidem*, p. 75.

²⁹⁶ “el viaje alado”, en el soneto “Récit”, *ibidem*, p. 52.

²⁹⁷ “¡Lago! Fecundo endriago de mudanza / antaño de poetas” y “lago de ciencia, nicho, estela ruda”, en “El lago”, op. cit., pp. 77.

²⁹⁸ “Incendio cristalino, cuando el lago / rompe espejos al paso de sus aves”, en “Récit”, op. cit.

²⁹⁹ “Fábula ilimitada, donde avanza / barca de nieve, de clarín, de llano / donde el canto litúrgico es encanto”, en “El lago”, op. cit. El canto del cisne se confunde con el del poeta y mediante una

misma, bajo los rayos nacies del alba como un *cisne de cera* (“Amanecer”, *Presencia*):

Doblan ritos nocturnos, a la espera
de la espada naranja –derramada
sin fin, adelfa sobre carne alada–
y juegan lirios a la primavera.

Niegan –niégate tú– cisnes de cera
la caricia rendida por la espada;
ellos van –vete tú– norte a la nada³⁰⁰
nadando espuma³⁰¹ hasta que el sol se muera.³⁰²

Esta aparición modificada implica *per se* un acto de oposición al canon lírico, el cual funciona como hipotexto del texto de Julio Denis. Como es sabido el hipotexto principal de los poemas del cisne es el mito de Orfeo reencarnándose en la aristocrática figura.³⁰³ Un hipotexto secundario sería el mito de Zeus transformándose en cisne para

formulación metonímica convierte al lago en el espacio emblemático del canto lírico. La imagen del cisne como “barca” o nave se repite en diferentes poemas.

³⁰⁰ Dos veces en la misma estrofa se concatena el “tú” al “ellos / los cisnes”, produciendo una identificación del sujeto singular con el plural. Ese “tú” es una interpelación a un interlocutor que aunque pareciera ser el *aversario*, en el contexto de *Presencia* –en el que se construye la identidad del hablante lírico– es, a mi parecer, el propio poeta como figura ficticia.

³⁰¹ “Quiero escribir pero me sale espuma”, dice César Vallejo en “Intensidad y altura” (*Poemas humanos*, soneto compuesto en 1937). Ver *Obra poética completa*, Lima, Francisco Moncloa Editores, 1968, p. 347. Es la espuma un elemento hueco, sin sentido pero significativo. También Mallarmé acude a ella para poner en relación la imagen de la espuma con la vacuidad, “Rien, cette écume, vierge vers” (poema “Salut”), en *Poésies*, op. cit., p. 3.

³⁰² Op. cit., p. 75.

³⁰³ Este mito fue mencionado por Platón en la *República X, 10, 620a*: “Y así, narraba Er cómo había visto el alma de Orfeo escoger la vida de un cisne, llevada del odio al sexo femenino y porque no quería ser engendrado en una mujer”, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1969, p. 843. También retoma el mito la Oda II, 20 de Horacio: el poeta se transforma progresivamente en cisne a la hora de su muerte: “En alas no vulgares ni débiles seré llevado, poeta biforme a través del transparente éter. No habitaré durante largo tiempo sobre la tierra y, despreciando la envidia, / dejaré atrás las ciudades. No. Yo, descendiente de padres menesterosos y convidado comensal tuyo, Mecenas querido, no pereceré, y las aguas de la Estigia no me tendrán prisionero. / He aquí que ya sobre mis piernas las arrugas hacen áspera la piel que se encoge; mi cabeza se cambia por la de un cisne; ligeras alas brotan de mis dedos y de mis brazos; / ved que voy más rápido que Ícaro, el hijo de Dédalo, a recorrer, ave armoniosa, las orillas del Bósforo rugiente, las Sirtes gétulas y las llanuras hiperbóreas. / Me conocerá la Cólquida y la Dacia que finge no temer a las cohortes marsas; me conocerán los Gelones al fin del mundo; aprenderán de mí los iberos y los que beben las aguas del Ródano. / Lejos los cantos fúnebres de mis vanas exequias, los feos lamentos y los gemidos. Reprime, Mecenas, los lloros y abandona los honores superfluos del sepulcro”, Traducción de José Torrens Béjar, *Odas y sátiras*, Barcelona, Obras maestras, 1957, p. 75.

violar a Leda;³⁰⁴ ambos mitos aparecen respectivamente en la obra mallarmeana, ya sea explícita o implícitamente.

El cisne, símbolo de la Belleza, aparece en la literatura francesa del siglo XIX bajo diferentes enfoques. Elegiré esta línea intertextual para decodificar el hipotexto que precede a la poesía de Stéphane Mallarmé.³⁰⁵ En 1831, en su libro *Notre-Dame de Paris (IX, 4)*³⁰⁶, el autor romántico Victor Hugo establece, mediante un poema, la equivalencia simbólica entre la figura del cisne blanco y la Belleza:

Ne regarde pas la figure.
Jeune fille, regarde le cœur.
Le cœur d'un beau jeune homme est souvent difforme.
Il y a des cœurs où l'amour ne se conserve pas.

Jeune fille, le sapin n'est pas beau.
N'est pas beau comme le peuplier.
Mais il garde son feuillage l'hiver.

Hélas ! à quoi bon dire cela ?
Ce qui n'est pas beau a tort d'être;
La beauté n'aime que la beauté.
Avril tourne le dos à janvier.

La beauté est parfaite.
La beauté peut tout.
La beauté est la seule chose qui n'existe pas à demi.

³⁰⁴ Boccaccio, en su obra *Genealogia deorum*, reúne las diversas versiones (de Homero y Eurípides entre otros) del mito de Zeus (Júpiter) y Leda: “Como a Júpiter le agradase Leda, la esposa del rey Tíndaro, él mismo convertido en cisne comenzó a cantar, canto con el que atrajo a aquella no sólo para que lo oyera sino para que lo tomara. Después de ser tomado por ella él mismo la agarró y la sedujo y dicen que de esta unión nacieron Cástor y Pólux y Helena. Pero otros sostienen que sólo Pólux y Helena y que Cástor fue mortal e hijo de Tíndaro. Algunos, entre los cuales está Paulo, dicen que de aquella unión nacieron dos huevos, de uno de los cuales nacieron Cástor y Pólux, del otro Helena y Clitemnestra”, traducción tomada de <http://www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N180/apertura.shtml>, sitio visitado el 1 de febrero del 2009. Ver traducción impresa de la versión de María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias del Centro de Lingüística Aplicada Atenea, Madrid, 2008.

³⁰⁵ La elección de este paradigma francés no es azarosa, aunque el análisis intertextual puede llevarse a cabo desde diferentes literaturas, el siglo diecinueve francés muestra un desarrollo particular de la figura del cisne. Por otra parte, es necesario recortar con precisión el paradigma, puesto que de otro modo, debido a la amplia red intertextual que recorre la figura del cisne en la literatura universal, el análisis resultaría inabordable. Pero sí es fundamental realizar una lectura que revele el aspecto dialógico de la imagen que conducirá a la creación de la poesía de Julio Cortázar. El paradigma de los poemas del cisne ha sido adoptado, parcialmente, de “El cisne, leit-motiv de la poesía parnasiana, simbolista y modernista”, de J. Martínez Cuadrado, en *Anales de Filología Francesa*, nº10, 2001-2002, Universidad de Murcia, pp. 83-100, ver en línea en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2011650>, sitio visitado el 27 de octubre del 2011. He tomado algunos poemas propuestos en este artículo, anteponiendo el poema de Víctor Hugo y yuxtaponiendo poemas de Rubén Darío y los sonetos de Cortázar.

³⁰⁶ Paris, Union générale d'éditions, 1962, p. 334.

Le corbeau ne vole que le jour.
Le hibou ne vole que la nuit.
Le cygne vole la nuit et le jour.

La Belleza es aquí un absoluto, y el cisne es una de sus metáforas predilectas. El poema aclara, sin embargo, que la belleza del cisne no se encuentra en su figura sino en la capacidad de volar noche y día: “Ne regarde pas la figure. / Jeune fille, regarde le cœur”. Y también: “Le cygne vole la nuit et le jour”. La Belleza surge de la acción y no de la imagen.

La escuela parnasiana, por su parte, hizo del culto de la Belleza un culto despojado de connotaciones éticas. El cisne parnasiano, por lo tanto, se opone precisamente a la postura romántica de Víctor Hugo en la cual se rechaza la idea de imagen o figura vacía de significaciones. Para los parnasianos como Théophile Gautier, Leconte de Lisle y Sully Prudhomme, la imagen desterraba la metáfora, vaciándola de significación, de dinamismo, de movimiento creativo. En el poema de Prudhomme por ejemplo, “Le cygne”³⁰⁷, el cisne aparece como una figura expuesta con el único objetivo de ser contemplada, en una actitud narcisista del cisne consciente de su propia belleza:

Sans bruit, sous le miroir des lacs profonds et calmes,
Le cygne chasse l'onde avec ses larges palmes,
Et glisse. Le duvet de ses flancs est pareil
A des neiges d'avril qui croulent³⁰⁸ au soleil;
Mais, ferme et d'un blanc mat, vibrant sous le zéphire,
Sa grande aile l'entraîne ainsi qu'un lent navire.³⁰⁹
Il dresse son beau col au-dessus des roseaux,
Le plonge, le promène allongé sur les eaux,
Le courbe gracieux comme un profil d'acanthé,
Et cache son bec noir dans sa gorge éclatante.
Tantôt le long des pins, séjour d'ombre et de paix,
Il serpente, et, laissant les herbages épais
Traîner derrière lui comme une chevelure,
Il va d'une tardive et languissante allure.

³⁰⁷ El poema compone la obra *Les solitudes*. La cita pertenece a la antología *Choix de poésies*, Paris, Librairie Alphonse Lemerre, 1943, p. 90.

³⁰⁸ “Las nieves de abril” es el *nexo reminiscente*, imagen metonímica que aparece como “espuma” en el poema de Julio Denis.

³⁰⁹ Nótese que aquí el cisne es comparado con un velero, siendo su cuello el mástil y su gran ala, la blanca vela llevada por el céfiro. Ésta última palabra designa tanto la brisa que empuja como la tela de la vela. El soneto de Cortázar “El lago” también alude al cisne como “barca de nieve”, op. cit., pp. 77.

La grotte où le poète écoute ce qu'il sent,
 Et la source qui pleure un éternel absent,
 Lui plaisent: il y rôde; une feuille de saule
 En silence tombée effleure son épaule.
 Tantôt il pousse au large, et, loin du bois obscur,
 Superbe, gouvernant du côté de l'azur,
 Il choisit, pour fêter sa blancheur qu'il admire,
 La place éblouissante où le soleil se mire.
 Puis, quand les bords de l'eau ne se distinguent plus,
 A l'heure où toute forme est un spectre confus,
 Où l'horizon brunit rayé d'un long trait rouge,
 Alors que pas un jonc, pas un glaïeul ne bouge,
 Que les rainettes font dans l'air serein leur bruit,
 Et que la luciole au clair de lune luit,
 L'oiseau, dans le lac sombre où sous lui se reflète
 La splendeur d'une nuit lactée et violette,
 Comme un vase³¹⁰ d'argent parmi des diamants,
 Dort, la tête sous l'aile, entre deux firmaments.³¹¹

En el poema aún pervive la diferenciación entre cisne y poeta, ya que el cisne se pavonea, se expone, frente al poeta, quien, encerrado en su gruta, pinta la Belleza.³¹² El cisne aparece como un mannequin (versos 15-22): “La grotte où le poète écoute ce qu’il sent / Et la source qui pleure un éternel absent, / Lui plaisent: il y rôde; une feuille de saule / En silence tombée effleure son épaule. / Tantôt il pousse au large, et, loin du bois obscur, / Superbe, gouvernant du côté de l'azur, / Il choisit, pour fêter sa blancheur qu’il admire, / La place éblouissante où le soleil se mire”. Se trata aquí de un arte consciente de sí mismo en el cual la imagen y la figura se acoplan en una unidad cerrada que expulsa la posibilidad hermenéutica, trocándola por el absoluto de la contemplación narcisista. Es así como el ser queda atrapado en la imagen, no posee connotaciones fuera de ella. No hay nada detrás de la máscara; en realidad la máscara lo es todo, es imposible removerla.³¹³

³¹⁰ Este verso anuncia el vaso o recipiente cortazariano que contiene la Belleza como ofrenda.

³¹¹ Nótese cómo se sugiere la naturaleza espectral del agua del lago, sin nombrarla.

³¹² Sin embargo, se intuye ya la relación de identidad entre cisne y poeta. En estos versos en que coinciden ambas figuras, y particularmente en el verso 17, alternan ambos sujetos sin especificarse en la frase la identidad del que verba, de este modo, la alteridad se especula dando como resultado una identidad ambigua, recíproca, hologramada.

³¹³ Tomo en cuenta el concepto de “persona”, del griego, *máscara*, detrás de ella se encuentra la Nada. Pero en este caso, sin embargo, la Nada no obtiene lugar siquiera, es imposible llegar a ella. Esto implica la total abolición de las significaciones.

Charles Baudelaire destruye el principio parnasiano con la materialización del cisne en una descripción realista del ave³¹⁴, fuera del agua, sucio de polvo, ya no sublime ni inmaculado, sino por el contrario, humanizado. Ésta fue la condición que le permitió unir en un mismo símbolo, cisne y poeta:

[...]
Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec
Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal:
«Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?»
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,
Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide
Comme s'il adressait des reproches à Dieu!³¹⁵

En este poema el cisne urbano emerge de una jaula (probablemente metáfora de la imagen parnasiana del cisne mitificado): “Un cygne qui s'était évadé de sa cage”. El poema le otorga voz al cisne para que cante su súplica y revele su miseria, su patetismo. En este poema, se contraponen la figura mítica del cisne con la del animal real (“bête”)³¹⁶: “Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal”. Es decir, el cisne en el verso de Baudelaire adquiere connotaciones en varios niveles semánticos y se opone, por consiguiente, a la imagen parnasiana y al imaginario clásico. Simultáneamente, el cisne adquiere características humanas cuando se lo compara a un hombre: “Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide, / Vers le ciel ironique et cruellement bleu, / Sur son cou convulsif tendant sa tête avide / Comme s'il adressait des reproches à

³¹⁴ El poema de Baudelaire es anterior (1861) al de Prudhomme (1864). Sin embargo, debe tomarse en cuenta que ambas estéticas, la baudelairiana y la parnasiana, surgen paralelamente –aunque tangencialmente diversas– como reacción al Romanticismo, creando en su tiempo un diálogo que este estudio quiere resaltar. Aunque el poema de Baudelaire no haya surgido como reacción directa al poema de Prudhomme, puesto que éste le precede, sí aparece como forma que busca diferenciarse de la estética de Théophile Gautier, romántico y parnasiano sucesivamente.

³¹⁵ Extracto del poema “Le Cygne”, en “Tableaux parisiens”, *Les fleurs du mal*, op. cit., pp. 115-117. El poema está dedicado a Victor Hugo, exiliado en el momento de su publicación. De forma que por una relación extratextual se refuerza el principio de identificación entre poeta y cisne, ambos exiliados.

³¹⁶ Se produce una personificación del cisne exiliado, fuera de su reino, dando voces al origen, reclamando su espacio perdido.

Dieu!”.³¹⁷ El poema impone a Dios como interlocutor del cisne/hombre. Aquí la belleza sí tiene connotaciones éticas puesto que, por una parte, el paisaje circundante adquiere características “cruels”, y por otra, se muestra la voluntad de establecer un diálogo.³¹⁸ Si bien el poema de Baudelaire aún no propone una construcción simbólica del cisne como poeta, sí postula que *este cisne es un poeta*.

La transformación de la figura del cisne en un símbolo sucede finalmente en la poesía de Stéphane Mallarmé y particularmente en el siguiente soneto de 1887:

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.³¹⁹

En este poema, Mallarmé conjuga las imágenes parnasianas contraponiéndolas al cisne exiliado baudelairiano. Si el cisne es incapaz de vivir fuera del agua, su condición multifacética le impide quedar atado al lago. Una y otra condición excluyentes implican la destrucción del cisne. El cisne, en la lírica de Mallarmé, desplaza el

³¹⁷ *Ibidem*, p. 116.

³¹⁸ He mencionado anteriormente que considero “ético” todo elemento que se atenga a las relaciones entre alteridades. El diálogo, por lo tanto, es *per se*, una situación que constituye una ética.

³¹⁹ En *Poésies*, op. cit., p. 57. En *Presencia* encontramos un poema de alusiva relación intertextual con dicho soneto, se trata de “El lago”, op. cit.: “Fábula ilimitada, donde avanza / barca de nieve, de clarín, de llanto, / donde el canto litúrgico es encanto / que abre lirios de sueño, de esperanza. // ¡Lago! Fecundo endriago de mudanza / antaño de poetas, cuyo manto / era alfombra tendida para un canto / taraceado de amor, de cruz, de lanza. // Aguas siempre parejas, nada os muda / mientras zumba el zumbel, mientras voltea / el capricho fugaz de nuestra esencia; // lago de ciencia, nicho, estela ruda / de pluma rompe hielos, cabrilla... / Es siempre virgen, alta, tu paciencia.

referente simbólico del poeta por el de la poesía.³²⁰ La Poesía, como el cisne, muere en una formulación estática, tal como lo postulara el Parnaso francés.³²¹ Mallarmé sugiere que la Poesía es justamente aquel fenómeno multifacético señalado por Hugo: el ser que vuela tanto de día como de noche, por ende, la metáfora que tiene la capacidad de recorrer agua, tierra y aire, la metáfora libre, dinámica, despojada de ataduras ontológicas preestablecidas. La capacidad simbólica de la poesía le permite precisamente trasladarse metonímicamente, modificarse, mutar y ganarse el nombre mayúsculo: “Cygne”³²². Finalmente el cisne se convierte en Palabra.³²³

Ha sido de suma importancia trazar este marco hipotextual dentro del cual nace la figura del cisne cortazariano, presentado en un principio sólo a retazos, siendo a continuación nombrado de modo directo, para transformarse finalmente en la obra cortazariana en otras figuras aladas, mutantes por definición, es decir, camaleónicas.

No obstante, es necesario tomar en cuenta para completar el paradigma intertextual otro hipotexto fundamental en la construcción cortazariana de la figura del cisne y las figuras que derivarán de su metamorfosis. Se trata de los poemas de Rubén

³²⁰ Véase mi ensayo “La barca de los gurúes o un primer esbozo de la teoría del espiral”, en la revista *Observaciones filosóficas*, nº 6, 1er Semestre, Universidad de Valparaíso, <http://www.observacionesfilosoficas.net/labarcadelosgurues.htm>, particularmente pp. 5-7.

³²¹ El cisne es uno de los símbolos que acompañan a Apolo. Según el mito, el cisne se encuentra en el momento del nacimiento del dios griego. Una versión del mito de Orfeo alude a que Apolo es su padre, y es Apolo quien le ofrece la Lira obsequiada por Hermes. Desde la perspectiva de Nietzsche en *Nacimiento de la tragedia*, Apolo es el dios de las Artes plásticas, de las apariencias y la individualidad, lo cual, a diferencia de Dionisos, personifica la desconexión entre el hombre, producto cultural, y las fuerzas de la Naturaleza. Considero que la intencionalidad textual de este poema apoya dicha perspectiva: al considerar al cisne parnasiano como símbolo de la poesía se conserva la apariencia del cisne en su pose física, lo cual actúa en detrimento de su significancia. Esto minimiza el valor ontológico del cisne y obnubila la fuerza dionisiaca que le otorgó *pathos* en el poema de Baudelaire. Precisamente, el poeta simbolista Viélé-Griffin, en su artículo “La désespérance du Parnasse”, aparecido en marzo de 1899 en el *Mercure de France* (citado por Suzanne Bernard, op. cit., p. 12), haciendo hincapié en dicha perspectiva, afirma: “L’esthétique parnassienne, rigoureuse et immuable, n’avait pas la souplesse et l’abondante variété qu’il faut à l’expression de la Vie, incessamment changeante”. El Simbolismo, con Mallarmé a la cabeza, introduce una visión rupturista de la forma poética hasta la transformación del propio concepto de Símbolo, pues el símbolo no es un fenómeno estático sino una apertura, un pasaje de propiedades asociativas que multiplican la imagen en diversas direcciones. El Cisne, por lo tanto, deberá ser transformado, liberado de su jaula mitificante; así lo harán los poemas del cisne de Julio Cortázar.

³²² Nótese que a lo largo del poema el cisne es nombrado en letra minúscula, pero el último verso del poema se cierra con su proyección simbólica hologramada mayúsculamente en el “Cygne”. La poesía sugiere que el parónimo “Signe”, Signo, otorga espíritu al Ser.

³²³ Como he dicho anteriormente, la Palabra en la lírica mallarmeana contiene en sí misma el *Ser* de lo que prefigura. Luego se verá cómo en la lírica camaleónica, el Ser es siempre un ente multifacético mutante, y verbo gerundio.

Darío que apelan a la imagen del cisne y la erigen en símbolo modernista.³²⁴ El *nexo reminiscente* que relaciona aquí hipertexto e hipotexto es un *nexo fonético*: la rima lago / halago, utilizada por Julio Denis y que tiene origen en el poema de Darío, “Los cisnes”:³²⁵

³²⁴ En otra dirección existe una relación adyacente con el modernismo entre la búsqueda formal que se da en *Presencia* y el poema de Rubén Darío, “Yo persigo una forma” (de *Prosas profanas*), que establece directamente la búsqueda estética en un plano intertextual al elegir la figura del cisne como símbolo de esta búsqueda: “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo, / botón de pensamiento que busca ser la rosa; / se anuncia con un beso que en mis labios se posa / al abrazo imposible de la Venus de Milo. // Adornan verdes palmas el blanco peristilo; / los astros me han predicho la visión de la Diosa; / y en mi alma reposa la luz como reposa / el ave de la luna sobre un lago tranquilo. // Y no hallo sino la palabra que huye, / la iniciación melódica que de la flauta fluye / y la barca del sueño que en el espacio boga; // y bajo la ventana de mi Bella Durmiente, / el sollozo continuo del chorro de la fuente / y el cuello del gran cisne blanco que me interroga”, en *Antología*, Colección Austral, Compañía Editora Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1993, p. 108. Esta búsqueda de la forma funcionará como directriz en la obra poética de Cortázar. Los poemas del cisne cortazariano buscarán una forma en la no-forma, apelando a la imagen cubista. Como último hipotexto del poemario cortazariano, es conveniente mencionar el soneto de 1911 del vanguardista mexicano Enrique González Martínez, quien impone una ruptura respecto de la figura del cisne trocándola por aquella del búho: “Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje / que da su nota blanca al azul de la fuente; / él pasea su gracia no más, pero no siente / el alma de las cosas ni la voz del paisaje. // Huye de toda forma y de todo lenguaje / que no vayan acordes con el ritmo latente / de la vida profunda... y adora intensamente la vida, / y que la vida comprenda tu homenaje. // Mira al sapiente búho cómo tiende las alas / desde el Olimpo, deja el regazo de Palas / y posa en aquel árbol el vuelo taciturno... // Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta / pupila, que se clava en la sombra, interpreta / el misterioso libro del silencio nocturno”, en *Enrique González Martínez. Antología de su obra poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 49-50. Cortázar citará el primer verso del poema de Enrique González Martínez en *Rayuela*, capítulo 36 y Oliveira recordará estos versos hacia el final de la primera parte de la novela. Según el artículo de C.L. Jade, “El significado de un vínculo textual inesperado: *Rayuela*. «Tuércele el cuello al cisne»”, en *Revista iberoamericana XLVII*, 1981, números 116-117, pp. 145-154, la búsqueda cortazariana coincide con la modernista en cuanto presupone un factor místico u oscuro oculto tras el lenguaje. La cita del poema vanguardista de Enrique González Martínez es la reflexión en torno a esta problemática.

³²⁵ También el poema “Blasón” de Darío (*Prosas profanas*, 1896) expone la imagen del cisne resumiendo sus habituales atributos y, simultáneamente, recordando tanto el mito de Leda como su identificación con la personalidad del Poeta (que es el resultado metonímico del mito de Orfeo convertido en cisne): “El olímpico cisne de nieve / con el ágata rosa del pico / lustra el ala eucarística y breve / que abre al sol como un casto abanico. // En la forma de un brazo de lira / y del asa de un ánfora griega / es su cándido cuello que inspira / como prora ideal que navega. // Es el cisne, de stirpe sagrada, / cuyo beso, por campos de seda, / ascendió hasta la cima rosada / de las dulces colinas de Leda. // Blanco rey de la fuente Castalia, / su victoria ilumina el Danubio; / Vinci fue su varón en Italia; / Lohengrín es su príncipe rubio. // Su blancura es hermana del lino, / del botón de los blancos rosales / y del albo toisón diamantino / de los tiernos corderos pascuales. / Rimador de ideal florilegio, / es de armiño su lírico manto, / y es el mágico pájaro regio / que al morir rima el alma en un canto. // El alado aristócrata muestra / lises albos en campo de azul, / y ha sentido en sus plumas la diestra / de la amable y gentil Pompadour. // Boga y boga en el lago sonoro / donde el sueño de los tristes espera, / donde aguarda una góndola de oro / a la novia de Luis de Baviera. // Dad, Marquesa, a los cisnes cariño, / dioses son de un país halagüeño / y hechos son de perfume, de armiño, / de luz alba, de seda y de sueño”, en *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. 188-189.

¿Qué signo haces, oh Cisne³²⁶, con tu encorvado cuello
al paso de los tristes y errantes soñadores?
¿Por qué tan silencioso de ser blanco y ser bello,
tiránico a las aguas e impasible a las flores?³²⁷

Yo te saludo ahora como en versos latinos
te saludara antaño Publio Ovidio Nasón³²⁸.
Los mismos ruiseñores cantan los mismos trinos,
y en diferentes lenguas es la misma canción.

A vosotros mi lengua no debe ser extraña.
A Garcilaso visteis, acaso, alguna vez...
Soy un hijo de América, soy un nieto de España...
Quevedo pudo hablaros en verso en Aranjuez...

Cisnes, los abanicos de vuestras alas frescas³²⁹
den a las frentes pálidas sus caricias más puras
y alejen vuestras blancas figuras pintorescas
de nuestras mentes tristes las ideas oscuras.

Brumas septentrionales nos llenan de tristezas,
se mueren nuestras rosas, se agotan nuestras palmas³³⁰,
casi no hay ilusiones para nuestras cabezas,
y somos los mendigos de nuestras pobres almas.

Nos predicán la guerra con águilas feroces,
gerifaltes de antaño revienen a los puños,
mas no brillan las glorias de las antiguas hoces,
ni hay Rodrigos ni Jaimes, ni hay Alfonsos ni Nuños.

³²⁶ Nótese la mayúscula de “Cisne”, del último verso del poema de Mallarmé: “Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne”, op. cit. De este modo, el cisne en el poema de Darío se manifiesta como un símbolo. Posiblemente es el mismo símbolo que representa al Poeta, quien adopta la caracterización cuestionadora del cisne en el mismo verso que lo expone mediante una pregunta.

³²⁷ En estos dos últimos versos resuena el poema parnasiano de Prudhomme, que describe al cisne como a un soberano que en su lago se pasea, altivamente, despreciando olas y flores.

³²⁸ Se refiere al mito de Leda y Júpiter (o Zeus). Darío hizo referencia al mismo mito en el poema “El Cisne” conjugando parnasianismo y simbolismo: “Fue en una hora divina para el género humano. / El Cisne antes cantaba sólo para morir. / Cuando se oyó el acento del Cisne wagneriano / fue en medio de una aurora, fue para revivir. // Sobre las tempestades del humano océano / se oye el canto del Cisne; no se cesa de oír, / dominando el martillo del viejo Thor germano / o las trompas que cantan la espada de Angantir. // ¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena / del huevo azul de Leda brotó de gracia llena, / siendo de la Hermosura la princesa inmortal, // bajo tus blancas alas la nueva Poesía / concibe en una gloria de luz y de armonía / la Helena eterna y pura que encarna el ideal”, en *Poesía*, op. cit., p. 213. En la versión del mito expuesto por Mallarmé en el poema “Læda”, sin embargo, tal violación no ocurre sino que se detalla un encuentro erótico entre el dios metamorfoseado en cisne y Leda, quien sufre de soledad: “Sortant des verts rosaux / Un col flexible et blanc se courbe et plonge en l'onde... / La fleur que la fraîcheur, comme au matin, inonde / Pare le bec d'un cygne et vogue sur les eaux. [...] Sous son aile il dépose // La nymphe frémissante: ils ne forment qu'un corps. / Læda se renversa, la paupière mi-close, / Ses lèvres s'entrouvrant... sourit dans cette pose... / -Et la nuit tomba noire et voilà leurs transports”, en *Poésies*, op. cit., pp. 111-112.

³²⁹ Esta metáfora continúa metonímicamente la isotopía del ala del cisne, representada en el poema parnasiano de Prudhomme como una palma: “Le cygne chasse l'onde avec ses larges palmes”.

³³⁰ “La palma fiel y el ejemplar jacinto”, dirá Julio Denis en su poema “Tombeau de Mallarmé”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo II, op. cit., 2004, p. 111.

Faltos del alimento que dan las grandes cosas,
¿qué haremos los poetas sino buscar tus **lagos**?³³¹
A falta de laureles son muy dulces las rosas,
y a falta de victorias busquemos los **halagos**.

La América española como la España entera
fija está en el Oriente de su fatal destino;
yo interrogo a la Esfinge que el porvenir espera
con la interrogación de tu cuello divino.³³²

¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?
¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros?
¿Callaremos ahora para llorar después?

He lanzado mi grito, Cisnes³³³, entre vosotros
que habéis sido los fieles en la desilusión,
mientras siento una fuga de americanos potros
y el estertor postrero de un caduco león...

...Y un cisne negro dijo: «La noche anuncia el día».³³⁴
Y uno blanco: «¡La aurora es inmortal! ¡La aurora
es inmortal!»³³⁵ ¡Oh tierras de sol y de armonía,
aún guarda la Esperanza la caja de Pandora!

Como se ha señalado ya, la rima lago / halago sugiere el hipotexto modernista, al mismo tiempo que lo conjuga con el hipotexto mallarmeano. Dice el soneto de Julio Denis “Récit”.³³⁶

Para aquellas tardes en que el horizonte
tiene un color mallarmé.

Todo, en consigna de alentada espera
describe aurora y nimbo de premura
iluminada frente de blancura³³⁷
poética, estival, pensada afuera.

Decir de este brillar de enredadera
que ha vestido la antigua vestidura,

³³¹ Aquí el lago, como metáfora metonímica del cisne, presenta al bello y altivo pájaro blanco como símbolo de la Belleza (al modo parnasiano). Sin embargo, la dupla cisne-poeta es inseparable.

³³² Baudelaire también establece una relación similar entre esfinge y cisne a través de la isotopía de la blancura, en el poema “La Beauté”: “Je trône dans l’azur comme un sphinx incompris; / J’unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes”, en *Les fleurs du mal*, op. cit., p. 40.

³³³ En este verso la referencia se multiplica hacia los Poetas, cristalizándose en “Cisnes”.

³³⁴ Esta estrofa recuerda el verso de Victor Hugo, “Le cygne vole la nuit et le jour”.

³³⁵ Varios de los poetas que he citado han mostrado al cisne en el contexto del amanecer: Julio Denis lo hace en su poema “Amanecer”, op. cit., p. 75.

³³⁶ En *Presencia*, op. cit., pp. 51-52.

³³⁷ La blancura es el *nexo reminiscente* múltiple que emparenta a todos los poemas del cisne estudiados, elemento que busca debatir en torno a la relación entre poesía y pureza.

¡ay, la tarde es tan breve!
Y la escultura³³⁸
mueve una mano aquí y otra en la hoguera.

Incendio cristalino, cuando el **lago**
rompe espejos³³⁹ al paso de sus aves
ansiosas de horizonte denegado³⁴⁰

y el lago ya no es lago sino **halago**³⁴¹
de plumas despedidas en las naves³⁴²
que van a preludiar el viaje alado³⁴³.

Este poema, que sugiere la presencia del cisne, sin nombrarlo, conjuga todos los hipotextos antes presentados. La rima “denegado / alado” alude al poema de Mallarmé, centrándose en la situación del cisne que no ha podido abrir sus alas, atado al hielo, deseando el vuelo, incapaz de elevarse y de materializar su ontología.

La imagen de “la escultura” exalta simultáneamente dos hipotextos opuestos. En primer lugar, hace referencia a la construcción metafórica parnasiana que postula la imagen del cisne como un elemento estático y a-significante, y por otro lado, alude al trabajo de escritura descrito por los simbolistas como el labrado exhaustivo del verso, mencionado anteriormente. Es decir que no sólo la imagen en efecto significa, sino que también el verso lo hace; la propia construcción sintagmática significa (mediante su música interna), y la significación, mediante la relación intertextual, es anterior a la imagen metafórica. De este modo, esta rima, aparentemente simple, postula dos caras antagónicas de un fenómeno que se construye mediante superposiciones que no tienen como objetivo la negación una de la otra, sino la suma irrestricta y espiral de sus posibilidades connotativas y sugestivas.

Simultáneamente, el poema de Julio Denis retorna al poema fundacional de Victor Hugo, devolviendo el vuelo al ave, liberando al cisne de la atadura presentada

³³⁸ La escultura hace referencia al cisne como imagen petrificada, muerta.

³³⁹ La imagen especular es *nexo reminisciente* del poema citado de Prudhomme.

³⁴⁰ El imperativo del ave en busca de su libertad es *topos reminisciente* del poema citado de Baudelaire.

³⁴¹ Esta rima lago / halago es el *nexo reminisciente* fonético que une el poema de Julio Denis con el de Rubén Darío, “Los cisnes”.

³⁴² La nave es también otro *nexo reminisciente* que hace referencia a la metáfora del cisne como velero en el poema de Prudhomme.

³⁴³ Mallarmé denunciaba el viaje alado como imposible desde una visión crítica de la postura parnasiana.

(y denunciada) por los poemas de Baudelaire y Mallarmé.³⁴⁴ Julio Denis logra deshacer el nudo de los hipotextos presentados, no únicamente de modo narrativo, sino, mediante la eliminación del sujeto –el cisne (/ poeta / poesía)–, como fenómeno estático. El cisne cortazariano no recibe su nombre original, sino que para alzar el vuelo apela (en un eterno retorno modificante) a su condición alada, su identidad primigenia, la cual de modo inherente contiene la posibilidad de la transformación de la identidad. El vuelo, en este caso –en el que insistió Hugo–, es el símbolo del cambio por excelencia, la transformación, el pasaje a la *otredad* latente en cada sujeto. Es por esta razón que es dable hablar del sujeto en la lírica cortazariana como un ser “enteléquico”, un ser que siempre está proyectándose fuera de sí.

Por lo tanto, la circunstancia del poema de Julio Denis, que alude explícitamente al hipotexto mallarmeano mediante el epígrafe, facilita una síntesis de la poesía simbólica y la poesía modernista (incluyendo a través de ellos sus hipotextos anteriores), y permite establecer un vector de la lírica cortazariana que irá construyéndose a lo largo de la escritura y la lectura.

Este ejemplo demuestra el funcionamiento de la espiral intertextual que transmite mediante el lenguaje y la metáfora la propia significación del fenómeno lírico, puesto que la espiral, en último término, se enrosca, reflejándose a sí misma.

Stéphane Mallarmé, en su poema “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui”, introduce y denuncia la imagen del cisne agonizante, la metáfora estática, la poesía muerta. La propuesta del simbolismo permite la apertura ontológica hasta la disolución del propio concepto. La imagen simbólica convoca dos identidades, las fusiona sin confundirlas, les otorga la posibilidad de *no ser siendo otra*. La identidad expuesta en la imagen simbólica recupera su capacidad verbal –se torna gerundio–, actúa, muta, se transforma. Se trata tal vez de un *anti*-concepto de la identidad, de una comprensión no-ontológica del Ser, diferente de la concebida por la filosofía occidental.³⁴⁵ Es

³⁴⁴ En el poema de Cortázar “Eventail pour Stéphane”, el hablante lírico dice: “Pues sin cesar me persigue / la destrucción de los cisnes”, en *Salvo el crepúsculo*, op. cit., p. 204. El Poeta cortazariano ha querido acabar el ciclo de la destrucción de la Belleza agonizante. Su lírica, por lo tanto, estará marcada por esta búsqueda: ¿Dónde y cómo reestablecer el Reino de la Belleza? Veremos a continuación que la respuesta se encontrará en la identidad que verba los poemas. La Belleza consistirá en *compartir el Ser* o, dicho de otro modo, *ser-con-los-otros*.

³⁴⁵ Tal como lo exigía Heidegger en su ruptura con la Metafísica tradicional, cuestión que se verá en el tercer capítulo de este trabajo.

necesario destacar que la estrategia simbolista e intertextual adoptada por Julio Denis / Cortázar desde su primera obra ha sido la piedra fundacional para la construcción de la lírica camaleónica que florecerá a lo largo de la lírica cortazariana y se filtrará también en su narrativa.

Según se ha corroborado hasta aquí, Cortázar destruye la simbología del cisne, la invalida, pero deja que el pájaro se transforme, porque el *ser* en la lírica cortazariana no muere, sino que muta. De este modo, *el vuelo* siempre tendrá en la lírica cortazariana la connotación del cambio / el pasaje de una identidad a otra. Es decir, es posible identificar una continuación del trabajo intertextual cortazariano a su elaboración intratextual. Así es que en *Salvo el crepúsculo*, se define claramente esta lírica: “Nunca quise mariposas clavadas en un cartón; busco una ecología poética³⁴⁶, atisbarme y a veces reconocirme desde mundos diferentes”.³⁴⁷ La imagen de la mariposa es, tal vez, la contracara del cisne. La mariposa simboliza la metamorfosis: de larva a oruga, de oruga a crisálida, de crisálida a lepidóptera; su naturaleza implica la capacidad de mutación y de transformación, el pasaje de una forma y una identidad a otra. En la mitología latina, precisamente, *el alma* (Psyche) es representada como una mariposa. De este modo, desde la etimología de la palabra *Psyche* se define el alma como el ser que se metamorfosea. La lírica cortazariana apela a este principio para definirse, puesto que se declara como una “ecología poética”, sin más, una lírica que deje intacta la naturaleza mutante del *Ser*. La mariposa en su inevitable transformación deja su rastro en el polvo y la palabra, ingrediente místico del Poeta y el mundo.

³⁴⁶ El *topos reminiscente* de la metamorfosis en la literatura cortazariana es una constante que atraviesa diferentes dimensiones. La metamorfosis aparece en ella no sólo como tema, sino también como forma operativa de la ontología del hablante lírico, en el nivel genérico y atañe asimismo la experiencia del lector que se fusiona en el texto, tal como lo señala Ana Martínez Santa en su artículo “Julio Cortázar y John Keats: Hacia una ecología poética”, op. cit.: “Y para cambiar el mundo hay primero que saber *ser* otro [...]. La obra de Cortázar comienza por transmitir al lector la necesidad de camaleonizarse, de no pertenecer a esa clase de lectores que –como decía Unamuno– «no saben comerse libros ni salirse de sí mismos». Camaleonismo también para la literatura, a la que sacude las muchas capas de quintina que los mejores románticos ya empezaron a horadar: fragmentarismo, impureza, géneros híbridos contra preceptivas”, pp. 208-209.

³⁴⁷ Op. cit., p. 62.

Conclusión:

Este capítulo se ha centrado en la lectura hermenéutica de la poesía de Julio Cortázar a través de su relación de intertextualidad con la lírica de Stéphane Mallarmé. Esta perspectiva ha revelado una búsqueda meta-lírica del yo-poético conceptualizada en términos de creación y oquedad, Nada y Belleza, Oscuridad y existencia.

Tras el análisis poético de la obra de Stéphane Mallarmé, la elección del seudónimo Julio Denis –que he definido como *vector metaléptico*–, no tiene como única función el juego y la ampliación y/o borronamiento de los límites de la ficción. El seudónimo pretende también rebautizar al Poeta produciendo la apariencia de una nueva identidad, pues utiliza una máscara que oculta tras sí la Nada (*persona*). Sin embargo, al analizar el fenómeno bajo la luz de la percepción mallarmeana del concepto de autor, encontraremos que el seudónimo no actúa en pos de un renombramiento o enmascaramiento, sino hacia una difuminación ontológica del ser individual. Afirmando, entonces, que la consecuencia de la inclusión del seudónimo como firma autorial deriva en una búsqueda de anonimato, pues la identidad que verba se encontrará en la letra y en el verso y no en el autor del texto. De este modo, la estrategia de enmascaramiento cortazariana adoptada produjo un vaciamiento ontológico que permitió que la Poesía se revista con su mayúscula tomando el timón del libro que la construye, convirtiéndose en una *omnipresencia*.

La estrategia literaria que escoge el “anonimato”, por lo tanto, deriva de una concepción dialógica del lenguaje que se dice a sí mismo, que dialoga desde sí mismo, difuminando el concepto de identidad, eliminando el concepto de frontera entre sujetos, individuos, otredades confrontadas, y objetos frente a sujetos. Al instalarse una presencia anónima en el cuerpo del texto como vector que conduce las significaciones, se produce una superación del principio de alteridad, por lo cual se funden los conceptos de texto y escritura. No habiendo una intencionalidad externa al texto, la lectura se manifiesta como su elemento intrínseco, y escritura y lectura se confunden en una misma manifestación hermenéutica.

En resumen, el poemario *Presencia* se postula como un homenaje metapoético a la poesía, cuestión que permite que el lector forme parte del fenómeno literario, pues no necesita del concepto de “autor” para recurrir a la interpretación del texto.

La obra de Julio Cortázar fue iniciada, entonces, con una estrategia que busca la satisfacción de una “ansiedad óptica”, de este modo, su lírica aporta connotaciones fuertemente filosóficas. Las primeras obras de este poeta otorgan el pilar para una lírica que nunca acabará de cerrarse en su viaje espiral y utópico; asentada en el No-Lugar; su experiencia será dinámica, móvil, y mágica, puesto que nombrará precisamente desde la oquedad del lenguaje y no desde su cara y superficie. En este sentido, será multifacética y mutante, mezclará identidades y rostros, roles, espacios, lenguas, prosa y verso, trastocará géneros y buscará precisamente las oquedades y los silencios. Allí donde es preciso *no ser*, será *en otros*. Todo este trabajo se dará desde una conciencia existencialista, adoptando imposiciones éticas que aparecen como ineludibles, postulando la literatura, y en particular, la poesía, como una llave al mundo.

Este capítulo ha intentado un acercamiento a la fenomenología ontológica de la poesía cortazariana desde su *ópera prima* hasta su poemario póstumo. Cortázar construyó a lo largo de su poesía, una ética, que si bien se manifiesta literariamente, se propone como modelo dialógico. Sus acercamientos metafísicos no son meros saltos al vacío sino que buscan materializarse en una filosofía para el mundo, proponiendo un modo operativo o cooperativo entre sujetos que les permitirá comportarse conjuntamente no como un “yo” frente a un “tú” sino como un *nosotros*.

Tal identificación ocurre, según la perspectiva cortazariana, desde la poesía, líricamente. Es por esta razón que Cortázar estableció en *Presencia* la identidad entre música y poesía en primer lugar, y luego entre música y sujetos, pues la poesía se manifiesta musicalmente en el mundo. Y la existencia de los sujetos es anotada como arpegio musical. Este principio explica la necesidad de proyectarse en una forma bien determinada: el soneto. Con el tiempo, Cortázar trastocará esta forma por la imposición del verso libre y la prosa poética que dicen musicalmente. Es mediante la música que se produce en el mundo un silencio ontológico, el cual será el espacio de *ontogénesis* de los sujetos líricos. Este espacio creativo aparece en la obra cortazariana en términos

de negritud y oscuridad. La Noche permite modificar el concepto tradicional de “identidad” borrando los límites que definen a los sujetos como individuos en pos de una integración del *ser-con-el-otro*. Por esta razón, las identidades aparecen como oquedades, capaces de absorber la otredad, prestándose al juego musical de la comunicación. Esta concepción ontológica aboga por un *no-ser* para ser más allá del *uno*, en conjunción con la idea del ser camaleónico que Cortázar adopta de John Keats y que declara a la poesía como el espacio en donde el *ser* es infinito, es decir, contiene todas las posibilidades.

Por último, el paradigma de la figura del cisne en el diálogo intertextual, en contrapartida de la búsqueda cortazariana de una “ecología poética”, ha permitido observar las manifestaciones del fenómeno de la metamorfosis en la obra cortazariana. Dicho fenómeno nutre la poética camaleónica que la produce y se manifestará en su obra neo-fantástica y en la exploración de los géneros poéticos. La labor intertextual continuará, por lo tanto, dejando sus rastros en el desarrollo intratextual de la poética cortazariana.

III. Construcción dialógica de la teoría poética cortazariana

¿Para qué sirve un escritor sino es para destruir la literatura?

Rayuela, cap. 99.

Introducción:

Este capítulo tiene como objetivo recorrer algunos vectores teóricos de la poética cortazariana a partir de lo analizado hasta aquí respecto de la poesía de Julio Denis / Julio Cortázar. En el presente análisis serán incluidos los ensayos poéticos del autor. Dado que esta etapa del trabajo no abarca la totalidad de la obra cortazariana, la cual incluye su amplia obra cuentística y novelesca, las conclusiones ofrecidas aportarán nuevos aspectos respecto de su poética pero no una teoría que pretenda determinar “la” poética cortazariana. De este modo, el análisis se centrará en las particularidades de determinados textos que invitan a un estudio intertextual abarcador. Más aún, la aseveración de que existe *una* única poética cortazariana no es aquí una hipótesis de trabajo, pues dada la infinidad de direcciones que el análisis intertextual permitirá vislumbrar, la fijación de un sistema poético definitivo implicaría desatender gran parte de los alcances de la obra cortazariana, particularmente fundados en su propuesta pronunciadamente intertextual, ambigua y multifacética.

Los textos teóricos de Julio Cortázar, como es el caso de *Teoría del túnel*³⁴⁸, objeto de análisis de este capítulo, denotan un marcado interés por el fenómeno de la intertextualidad, al concebir la literatura como diálogo dinámico entre textos. En este capítulo, analizaré como ejemplo paradigmático un “signo doble” cortazariano que resultará en “signo triple” o tal vez “cuádruple”, pues alude simultáneamente a hipotextos diferentes. Se trata del término y concepto de “participación” del que Cortázar hará uso en diversos textos, como *Teoría del túnel* (1947), “Para una poética” (1954), *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Salvo el crepúsculo* (1984). Optaré, como he dicho, por la utilización del término *nexo reminiscente* en lugar de

³⁴⁸ En *Obra Crítica I*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentina, 2004.

“signo doble”, del cual el concepto de “participación” es un ejemplo interesante, además de conformar una faceta importante de la poética cortazariana. En el segundo apartado del capítulo demostraré cómo el concepto “participación” funciona en la lírica cortazariana como marco ontológico.

Teoría del túnel estima la intertextualidad como un fenómeno atemporal, pues las distancias entre textos se miden mediante las significaciones de estos y no a partir de parámetros cronológicos. La intertextualidad hilvana una geometría no visualizable, capaz de trazar cartografías insólitas. La dinámica intertextual sugiere, mediante un simple signo, la unión de mundos textuales alejados en el plano espacial y temporal. Esta dinámica del intertexto tampoco se deja guiar por una perspectiva racionalista del lenguaje, pues no funciona como una ciencia sino como una patafísica, creando y reinventando las leyes de su comportamiento a medida que avanza en la conformación de su recorrido. A menudo, incluso, prosigue a contrapelo, atravesando lo lineal mediante lo diagonal. Es posible hablar de este fenómeno como comportamiento rizomático –adoptando la definición de Deleuze y Guattari respecto del “rizoma”:

...à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple.[...] Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités.³⁴⁹

Me permito emparentar con esta definición un fragmento cortazariano, perteneciente al ensayo “Irracionalismo y eficacia”, en el cual el autor ofrece una definición tácita del fenómeno intertextual utilizando la metáfora vegetal y demostrando a través de ésta que la filiación hipertextual no implica una coincidencia semántica entre textos:

Me ayuda una interior imagen botánica para recordar aquí que la flor, la hoja y la espina proceden igualmente del tronco sin que su valor funcional (aparte de los otros valores) pueda ser en absoluto confundido. El tronco interesa menos que el proceso por el cual una sustancia común deviene flor en un punto y tiempo dados, o llega a ser hoja o espina. Máxime cuando en nuestro

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 31.

caso el tronco irracional no se expande en ramas sin que la razón intervenga con una cuota de mayor o menor importancia; comparable a veces a la estaca que da cierta dirección a la planta, a veces apenas vigilancia estética o ética que ayuda a completar flor y fruto. En las raíces humanas lo importante y definitivo yace en los accidentes y las influencias que condicionan el ascenso de los principios vitales, y en el dopaje y la calidad de estos últimos. *Tronco común*, no quiere decir nada, por común y por tronco.³⁵⁰

Dicho comportamiento rizomático será el utilizado por Julio Cortázar en el trazado de la textualidad dialógica de sus escritos. En la obra cortazariana, será difícil deslindar el hipotexto del hipertexto, ya que el diálogo intertextual observable en sus obras pone de manifiesto una textualidad nueva. Es por esta razón también que el establecimiento de un “orden” textual resulta inoperante para la obra cortazariana. La mayor parte de sus textos, y en particular *Teoría del túnel*, pero también sin duda, *Rayuela* y *Salvo el Crepúsculo*, se “desordenan” a partir de la excentricidad, es decir no teniendo un centro ni un inicio. El hipotexto podrá ser hipertexto o *utotexto* según se instale, espacialmente, en la cartografía diseñada por las diversas decodificaciones del lector. Deleuze y Guatarri incluyen este aspecto en la definición del rizoma:

Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe «être», mais le rhizome a pour tissu la conjonction «et... et... et... ». Il y a dans cette conjonction assez de force. Pour secouer et déraciner le verbe être. Où allez-vous? d'où partez-vous? où voulez-vous en venir? sont des questions bien inutiles. Faire table rase, partir ou repartir à zéro, chercher un commencement, ou un fondement, impliquent une fausse conception du voyage et du mouvement (méthodique, pédagogique, initiatique, symbolique...).

[...] c'est la littérature américaine, et déjà anglaise, qui ont manifesté ce sens rhizomatique, ont su se mouvoir entre les choses, instaurer une logique du ET, renverser l'ontologie, destituer le fondement, annuler fin et commencement. Ils ont su faire une pragmatique. C'est que le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse. *Entre* les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu.³⁵¹

Por lo tanto, el *nexo reminiscente* permite la simultaneidad de los textos y es portador no sólo del hipotexto (y el *utotexto*) sino que también es capaz de volver a proyectar la experiencia de la lectura hipotextual con todas sus implicaciones

³⁵⁰ En “Irracionalismo y eficacia”, *Obra crítica 2*, op.cit., p. 263-264.

³⁵¹ Op. cit., pp. 36-37.

sensoriales e intelectuales. Es decir, el *nexo reminisciente* está cargado de memoria en dos niveles diferentes: un nivel puramente referencial y un nivel existencial. Esto significa que el *hiperlector*³⁵² –el lector conocedor de hipertexto e hipotextos– al toparse con un *nexo reminisciente* “recordará” el referente hipotextual en primer lugar, pero también experimentará desde la distancia temporal de su lectura presente, el contexto de aquella primera lectura así como sus efectos.

Es interesante destacar que los *nexos reminiscientes* no sólo proyectan direcciones semánticas diversas sino que producen nuevos significados y significancias al generar la mencionada superposición semántica. Por ende, los *nexos reminiscientes* cumplirán una función meta-lingüística respecto de los hipotextos –al definir nuevas significaciones en el hipertexto– y en un segundo nivel, una función meta-poética en el hipertexto –al reflexionar acerca de la significancia introducida en oposición, continuación o diálogo con el hipotexto.

Seguidamente, analizaré el diálogo poético que establece Cortázar con la meta-poética de Mallarmé, haciendo mención en mi análisis a otros referentes, como la obra de Lévy-Bruhl y un concepto particular de Emmanuel Levinas; mostraré también cómo el *nexo reminisciente* “participación” funciona en la lírica cortazariana como marco ontológico, eliminando precisamente la idea concebida de “ontología”. En la segunda parte del capítulo, me referiré a cómo esta construcción poética y metapoética dialoga con el existencialismo, estableciendo, como consecuencia de este diálogo, el imperativo ético de la literatura.

III.1. El Libro, instrumento espiritual para una teoría del túnel

III.1.1. Los fundamentos teóricos

III.1.1.1. Hipertexto, hipotexto versus contexto

³⁵² En este caso escojo este término como un derivado de la terminología establecida por Genette quien habla de “hipertextualidad”. El *hiperlector* sería un lector que se encuentra por encima del lector modelo pues comprende el texto más allá de los límites del libro.

En este primer apartado, analizaré el comportamiento intertextual presente en *Teoría del túnel*, el ensayo lírico y crítico de Julio Cortázar de 1947.³⁵³ *Teoría del túnel* es el primer ensayo cortazariano publicado en formato libro. El estudio intertextual de un ensayo lírico difiere y debe diferenciarse del estudio de un poema o poemario, dado que en el ensayo lírico ocurren, a mi parecer, dos operaciones simultáneas en lo que concierne a la estructura semántica: la operación narrativa, que es de amplificación, y la lírica, que es de naturaleza constrictiva y aglutinante. En un ensayo de este tipo, por consiguiente, sus particularidades líricas (elipsis, metáforas, alusiones) provocarán una amplia concatenación de *nexos reminiscentes*. Es decir, la simultaneidad de lo narrativo y lo lírico conlleva una densidad semántica. En mi opinión, la dinámica del ensayo, a falta de las pausas proporcionadas por el corte de los versos, tampoco invita a la detención en cada uno de los *nexos*, lo cual reduce la respuesta intelectual del hiperlector en lo que respecta a los hipotextos aludidos.

Teoría del túnel se postula como un manifiesto poético que propone un proyecto novelístico anticipado, construyéndose mediante el análisis y la crítica de la novela de las primeras décadas del siglo XX y de la literatura en general. En su “Presentación” de la *Teoría*, Saúl Yurkievich caracteriza el estilo de este ensayo de Cortázar con las siguientes palabras:

Consiste a la vez en el análisis genético de un nuevo modelo de novela y un alegato en su favor. Posee la doble condición de crítica analítica y de manifiesto literario. Tiene ese carácter potencial, proyectivo o programático de toma de posición, ese lado condenatorio, conminatorio, prosélito, propio de la enunciación manifiestaria. Preconiza una transformación radical de los modos novelescos; revisa la historia reciente del género descalificándola para exigir la instauración de una estética transgresiva, redispone o remodela el pasado en función de proposiciones innovadoras y adopta una enunciación a menudo vehemente, compulsiva, con algo de imperativo categórico. El locutor de este pronunciamiento no vacila y cuando se acalora es contundente. Sin duda, su alegato presenta las características de un manifiesto literario.

³⁵³ Antes de *Teoría del túnel* y luego del poemario *Presencia*, Julio Cortázar publica únicamente un artículo académico “La urna griega en la poesía de John Keats”, en *Revista de Estudios Clásicos*, Universidad de Cuyo, Mendoza, año 2, 49-61, 1946, pp. 45-91. Anteriormente, Cortázar había colaborado con las revistas *Huella* y *Canto*. En 1946, publicará también “Casa tomada”, en la revista *Anales de Buenos Aires*, año I, nº 11.

Delinea una concepción literaria que en última instancia pretende liquidar a la literatura.³⁵⁴

Y agrega respecto del espíritu metafísico que lo inspira:

Cortázar subordina la estética (o mejor dicho el arte verbal) a una pretensión que la trasciende, poniéndola al servicio de una búsqueda integral del hombre. Proclama la rebelión del arte poético contra el enunciativo, que no obstante predomina en su *Teoría del túnel*; considera al escritor como enemigo del gramático; patrocina una poética antropológica o una antropología poética que haga de la palabra la manifestadora de la totalidad del hombre. Aspira ya a esa mostración que en *Rayuela* llamará «antropofanía». Se sirve del surrealismo y del existencialismo conjugados para fundar (como el mismo Jean-Paul Sartre lo predica) un nuevo humanismo que procure el nuevo ejercicio de todas las facultades y posibilidades humanas.³⁵⁵

El ensayo de Cortázar, ya firmado con el nombre del autor y no con el seudónimo del poemario *Presencia*, se ubica en una década marcada por la Segunda Guerra Mundial y el auge del fenómeno existencialista, como intento metafísico de sobreponerse al horror bélico. A nivel nacional, a partir de 1946, se confirma una literatura que busca discernirse de la “cultura peronista” que ha comenzado a introducirse en sectores de la “Cultura” (con mayúscula). La obra de Cortázar, sin determinar si se trató de un acto intencional o incidental, se instala en un diálogo puramente europeo, al hacer referencia casi únicamente a la literatura francesa, alemana, inglesa (y norteamericana). En este aspecto, por lo tanto, el ensayo es excéntrico, puesto que ubica su centro de interés fuera del contexto nacional. El corpus hipotextual de dicho ensayo cortazariano es, en su mayoría, extranjero, precisamente en el momento en el que la realidad social y cultural argentina se hallaba inmersa en una dinámica nacionalista. Este hecho puede leerse como una anticipación del exilio de Julio Cortázar, cuatro años más tarde.

³⁵⁴ *Teoría del túnel*, op. cit., pp. 14-15.

³⁵⁵ *Ídem*.

En el ámbito literario, es posible ubicar a Cortázar en la generación del '40, según el crítico Daniel Mesa Gancedo en su obra *La emergencia de la escritura: Para una poética de la poesía cortazariana*.³⁵⁶ Mesa Gancedo afirma que dicha generación puede definirse según parámetros cronológicos y sociopolíticos tanto como por parámetros poéticos. Las características poéticas generacionales incluirían la oposición al ultraísmo y la recuperación de la herencia simbolista³⁵⁷, junto a la profusión del género lírico en sus diversas formas clásicas y la relación con las metafísicas líricas de Hölderlin, Heidegger y Rilke, sumando a ello un *pathos* neorromántico y la curiosidad por la metáfora surrealista.³⁵⁸ Muy profusa fue también la tarea de traducción realizada por la generación del '40. Sin embargo, señala Mesa Gancedo, la denominación y caracterización de dicha generación fue un trabajo concebido *a posteriori*, principalmente con la fundación de la revista *El 40, Revista literaria de una generación*,³⁵⁹ entre 1951 y 1953 y la publicación de la antología generacional *Poesía argentina 1940-1949*, editada por David Martínez, en 1950.³⁶⁰ No obstante, es preciso mencionar que la obra de Cortázar no fue incluida en estas antologías, cuestión que indicaría tal vez la no-pertenencia del autor al “grupo” paradigmático. Este dato conjuga con la abierta voluntad individualista de varios representantes de la generación.

A mi parecer, el abanico de características de esta “generación” es tan amplio que resultaría forzado concebirla como un movimiento unitario. Lo importante es destacar que el lenguaje cortazariano no encuentra un interlocutor directo en su entorno cotidiano, por lo cual, el *aversario* cortazariano cumplirá el rol necesario de interlocutor. Considero que sería muy reductivo para la obra cortazariana –como lo sería para cualquier obra literaria valiosa– acotar su poética en un eje espacio-temporal delimitado, precisamente porque el análisis intertextual puede prescindir de este tipo de genealogías contingentes. Es dable concluir, por lo tanto, que el fenómeno intertextual restablece un orden genealógico –rizomático– individual, minimizando las

³⁵⁶ Op. cit., primera parte.

³⁵⁷ Mesa Gancedo, *ibidem*, capítulo I.

³⁵⁸ *Ibidem*, capítulo III.

³⁵⁹ *Ibidem*, capítulo II.

³⁶⁰ *Ibidem*, capítulo III.

implicaciones de un posible contexto socio-poético. Esto significa que la información para-literaria que funciona como contexto socio-poético de la obra no incidirá en el análisis intertextual que de ella se realice.

III.1.1.2. Fundamentos teóricos desde el diálogo intertextual

Teoría del túnel parte de una explícita voluntad de diálogo intertextual al abrirse con el título del poema en prosa de Stéphane Mallarmé, “Le Livre, instrument spirituel”.³⁶¹ Por lo tanto, el análisis del texto cortazariano debe iniciarse, por exigencia del hipertexto, con la referencia al hipotexto mallarmeano señalado:

1. El libro, instrumento espiritual.

Las páginas que siguen intentarán señalar cómo las implicaciones contemporáneas de la ilustre cita difieren de las que suponía en 1870, y cuál parece ser la concepción actual del Libro, esa esencia última del espíritu donde culminaba el Universo para Stéphane Mallarmé.³⁶²

La apertura del ensayo postula la necesidad de establecer una clara división de las aguas entre el concepto de “Libro” de Stéphane Mallarmé y el “nuevo” concepto de la literatura moderna, aquella que surgiera a partir de las vanguardias. Por un lado, Cortázar busca con este ensayo hacer constar una diferencia, a su parecer ya existente en la realidad literaria, y por otro, anhela proyectar este principio sobre su obra futura, a modo de manifiesto.

La prueba más tangible de esta peripecia en la historia de la literatura es, según Cortázar, la manifestación del existencialismo y el surrealismo. Por su parte, el autor quiere adherir a este último, el surrealismo. El ensayista aduce que toda escritura comprometida con el espíritu del Hombre debe inscribirse, como el surrealismo,

³⁶¹ En *Divagations*, op. cit, pp. 274-280.

³⁶² Op. cit., p. 33.

“poéticamente” y sus autores serán denominados “poetistas”. Esto conlleva dos cuestiones diferentes:

1. A nivel estético, se presenta el imperativo de una literatura netamente lírica, gracias a la cual la poesía logre provocar una fractura en la concepción de los géneros literarios:

Lo poético irrumpe en la novela porque ahora la novela será una instancia de lo poético; porque la dicotomía fondo y forma marcha hacia su anulación, *desde que la poesía es, como la música, su forma*. Hallamos ya concretamente formulado el tránsito del que hasta ahora sólo mostráramos la etapa destructora: *el orden estético cae porque el escritor no encuentra otra posibilidad de creación que la de orden poético*.³⁶³

Cortázar limitará la literatura comprometida a aquella que se adhiere al Hombre desde lo “poético”, así como Mallarmé dirá que toda literatura se inscribe en verso: “à savoir que la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature; que vers il y a sitôt que s’accentue la diction, rythme dès que style”.³⁶⁴ Y también:

Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelques fois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n’y a pas de prose : il y a l’alphabet et puis des vers plus ou moins serrés : plus ou moins diffus. Toutes les fois qu’il y a effort au style, il y a versification.³⁶⁵

2. En el nivel existencial, Cortázar exige una hermenéutica de la realidad, realizada siempre a través de la experiencia poética: “Lo que como movimiento distingue al

³⁶³ Op. cit. p. 90. Es posible que las itálicas sean palabras citadas, sin embargo, Cortázar no lo menciona. El uso de las itálicas es muy común en este ensayo y alude a una presencia abundante de intertextos. La falta de citas concretas permite suponer una operación implícita de *ósmosis intertextual*, ya que Cortázar escribía desde los textos que lo rondaban, muchas veces sin poder deslindar unos de otros. Carl Jung denominó a este fenómeno “cryptomnesia” y en su artículo homónimo da ejemplos textuales, entre ellos, uno ocurrido durante la composición de Nietzsche de *Así habló Zarathustra*. Ver “Cryptomenesia” en *The collected works of C. J. Jung*, Sir Herbert Read, Michael Fordham, Gerhard Adler (eds.), Pantheon Books, New York, 1957.

³⁶⁴ En “Crise de vers”, *Divagations*, op. cit. p. 248.

³⁶⁵ *Ídem*.

surrealismo de todos los otros que en esencia lo comparten, es su decisión de llevar al extremo las consecuencias de la formulación poética de la realidad”.³⁶⁶ En lo que concierne al estilo del ensayo cortazariano, aunque prosaico, éste materializa su argumento principal mediante un matiz lírico. La afirmación de que la literatura debe ser fiel al espíritu del Hombre se inscribe desde una postura netamente existencialista.³⁶⁷ Cortázar denominará “poetistas” a aquellos ensayistas, novelistas y cuentistas que afrontan la existencia desde una actitud “poética”, actitud activa del hombre que busca *ser-con-los-otros*:

El existencialismo no cultiva su soledad como condición auténtica del hombre, la asume para trascenderla; en eso está la lucha, y en ella la grandeza. El hombre se angustia luciferinamente porque *sabe* que le ha sido dado ser más, ser él y también ser otro, ser-en otro, escapar del solipsismo.³⁶⁸

El objetivo del “poetista” será superar la soledad mediante la acción en el marco de la literatura, siguiendo el ejemplo de Rimbaud quien “logra [...] la comunicación existencial por vía poética”.³⁶⁹

El hipotexto en cuestión, “Le Livre, instrument spirituel” de Stéphane Mallarmé, que sirve como punto de partida para el laberinto cortazariano, opone dos instancias: la del periódico y la del libro. En el periódico, la realidad se despliega; el

³⁶⁶ Op. cit., p. 114.

³⁶⁷ Cortázar aclara a qué se refiere con “existencialismo”: “Propongo el término existencialismo libre de toda implicación tópica –venga de Dinamarca, Alemania o Francia. Aludo a un estado de conciencia y sentimiento del hombre de nuestro tiempo, antes que a la sistematización filosófica de una concepción y un método. En la línea de creación verbal del siglo, la actitud profana, libre de consignas y manifestándose en fecundos antagonismos espirituales –como cabe columbrar si enumeramos uno tras otro a Gide, Malraux, D.H. Lawrence, Kafka, Valéry, Chestov, Unamuno y Sartre–, ha tenido por denominador común el cuidado, la pre-ocupación angustiosa emanante de un valeroso e implacable cateo de la condición humana”, *ibidem*, p. 124, más adelante agregará “No hay existencialismo, hay existencialistas”, *ibidem*, 129.

³⁶⁸ Op. cit., p. 126.

³⁶⁹ Op. cit., p. 103. Casi dos décadas más tarde, en *Rayuela*, Oliveira pondrá en duda esta concepción de la literatura: “Hasta hace unos veinte años había la gran respuesta: la Poesía, ñata, la Poesía. Te tapaban la boca con la gran palabra. Visión poética del mundo, conquista de una realidad poética. Pero después de la gran guerra te habrás dado cuenta de que se acabó. Quedan poetas, nadie lo niega, pero no los lee nadie.”, op. cit., cap. 99, p. 444.

lector se dispersa en la lectura de una página marcada hasta el último recoveco. El periódico no deja lugar para el silencio ni la proyección del lector en una reflexión del pensamiento: “Un journal reste le point de départ; la littérature s’y décharge à souhait”.³⁷⁰ La palabra cotidiana comunica mediante reducciones semánticas, en tanto que el Libro posibilita una exacerbación de significados y significancias. Los conceptos de “*parole*” (habla) y *lengua* se encuentran aquí opuestos:

Journal, la feuille étalée, pleine, emprunte à l’impression un résultat indu, de simple maculature: nul doute que l’éclatant et vulgaire avantage soit, au vu de tous, la multiplication de l’exemplaire et, gise dans le tirage. Un miracle prime ce bienfait, au sens haut où les mots, originellement se réduisent à l’emploi, doué d’infinité jusqu’à sacrer une langue, des quelque vingt lettres –leur devenir, tout y rentre pour tantôt sourdre, principe–
approchant d’un rite la composition typographique.³⁷¹

En tanto que la “*parole*” no puede superar el espacio y el tiempo a los que se ve constreñida, el Libro, por el contrario, encierra el Ser en su silencio, en el dibujo de las líneas y los espacios en blanco.³⁷² Una página es un siempre posible pentagrama, abierto hasta el infinito, pues está habitada por voces diversas y en ella reina el espíritu del Hombre. La lectura tiene la capacidad de desdibujar la hermenéutica de aquellas

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 275.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 277.

³⁷² Para Mallarmé, el espacio en blanco en el texto es la materialización de la metáfora del silencio, que significa los atributos filosóficos, éticos y metafísicos latentes en el texto, sugeridos pero nunca explícitos: “Je révère l’opinion de Poe, nul vestige d’une philosophie, l’éthique ou la métaphysique, ne transparaîtra; j’ajoute qu’il la faut, incluse et latente. [...] L’armature intellectuelle du poème se dissimule et tient –a lieu– dans l’espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier : significatif silence qu’il n’est pas moins beau de composer, que les vers”, en “Sur la philosophie dans la poésie”, en *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit, p. 410. Pero también el negro de la tinta, en contraste con el blanco del fondo, es el que aporta significaciones que, sobre aquél, se imprimen como absolutos. El crítico Jacques Scherer, en su libro *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1977, lo expresa de la siguiente forma: “Si le noir est symbole d’obscurité, ceux qui écrivent pour être clairs ont tort. Mallarmé leur pose leur attitude à celle du vrai poète, qui veut écrire en noir [...]. L’obscurité est, au sens propre, le noir, c’est-à-dire ce qui signifie. // Le noir et le blanc forment donc un couple, uni par des relations aussi réciproques que celles qui existent entre livre et journal. Il faut peser avec une délicatesse infinie leur répartition dans l’écriture, et Mallarmé a donné tout ses soins à la technique des blancs et des noirs dans la mise en page. Le « blanc vierge » n’est pas un support amorphe : il prend sa valeur, il vibre, en fonction du noir qui s’imprime sur lui. Le crayon, moins noir que l’encre, convient à ce qui est moins affirmé, plus secret. [...] // Dans les livres imprimés, le rapport juste du noir et du blanc est pour Mallarmé un élément essentiel de la valeur littéraire” (pp. 51-52).

voces múltiples. En el libro el espacio en blanco se asoma como una mariposa y la obra se concibe como el reino del imaginario: “Attribuons à des songes, avant la lecture, dans un parterre, l’attention que sollicite quelque papillon blanc, celui-ci à la fois partout, nulle part, il s’évanouit”.³⁷³ La mariposa que esboza Mallarmé sería tanto el sujeto mismo del imaginario como el sujeto lector revoloteando en su propia sorpresa, desapareciendo y reapareciendo al ritmo de su lectura.

Mallarmé diseña allí las instancias opuestas de realidad y literatura. La realidad es siempre un presente; la literatura, el rechazo de *ser-en-el-tiempo* en pos de la búsqueda del Lugar, el espacio blanco surcado por las oquedades de la escritura y la oscuridad; un espacio que no existe sino desde el poema, como promete el poeta francés: el Libro.³⁷⁴

El proyecto “incompleto” más grande de Stéphane Mallarmé fue su muy anunciado “Libro”, obra que menciona a menudo en sus cartas:

J’ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d’alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre. Quoi ? c’est difficile à dire : un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses... J’irai plus loin, je dirai : le Livre persuadé qu’au fond il n’y en a qu’un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L’explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode.³⁷⁵

A continuación, en la misma carta, Mallarmé define este Libro como una gran idea de la cual se han materializado algunos extractos, pero aclara que esta idea supera la capacidad de acción del individuo que la piensa:

Je réussirai peut-être ; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela !) mais à en montrer un fragment d’exécuté, à en faire scintiller par une place l’authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. Prouver par les

³⁷³ “Le livre, instrument spirituel”, op. cit., p. 280.

³⁷⁴ Este concepto del Libro –que estudiaré a continuación– será tomado por Cortázar a la hora de soñar su Obra Total, materializada en *Rayuela* y en el concepto de “Álbum”.

³⁷⁵ Carta a Paul Verlaine, 16 de noviembre 1885, en *Correspondance : Lettres sur la poésie*, op. cit.

portions faites que ce livre existe, et que j'ai connu ce que je n'aurai pu accomplir.³⁷⁶

Al parecer, el poeta vislumbraba una obra total³⁷⁷ –aunque aclara la imposibilidad de reproducirla o materializarla por completo. Dicha obra no se dio a conocer hasta mucho después de su muerte; de ella se han encontrado manuscritos muy fragmentados, notas que no permiten componer un todo definido.³⁷⁸ Es posible que al mencionar el “Libro”, el autor se refiriera metafóricamente a su intención de delinear la teoría poética de una obra que incluyera poesía, drama y música, géneros que él consideraba superiores en cuanto pueden formular la tragedia de la Naturaleza. Le Feuvre afirma al respecto:

C'est à se demander si l'importance du Livre ne serait pas à la mesure de son absence. Car ses merveilleuses petites « cartes de visite » [los sonetos, denominados así por Mallarmé en su carta del 16 de noviembre de 1885 a Paul Verlaine] se définissent et s'écrivent par opposition au livre dont elles dessinent, en creux, l'ineffable présence.³⁷⁹

³⁷⁶ *Idem.*

³⁷⁷ Esta idea proviene del primer Romanticismo alemán (1790-1810), el grupo constituido en torno de la revista *Athenäum*, movimiento que buscó inventar una identidad nacional a través de la creación de una mitología autóctona, teniendo como punto de partida nostálgico la cultura griega perdida: “...Tenemos que tener una nueva mitología. Esta mitología, sin embargo, debe estar al servicio de las ideas, debe ser una mitología de la *razón*. Antes de que las ideas se hagan estéticas, es decir, mitológicas, éstas no tendrán ningún interés para el *pueblo* y, a la inversa, antes de que la mitología se haga racional, el filósofo debe avergonzarse de ellas. Por eso, el ilustrado y el que no lo es deberán darse la mano, y la mitología deberá hacerse filosófica para que el pueblo se convierta en racional al tiempo que la filosofía deberá ser mitológica para que los filósofos se hagan sensibles. Entonces dominará la unidad eterna entre nosotros. [...] Entonces dominarán una libertad universal y una igualdad de los espíritus. Un espíritu superior enviado por el cielo fundará entre nosotros esa nueva religión, que será la última, la máxima obra de la humanidad.” De “El más antiguo programa sistemático del idealismo alemán” en http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronimus/pdf/01/01_117.pdf, edición de Hieronimus Complutensis Núm° 1, con comentario de Miguel Ángel Vega.

Si bien el autor es anónimo, el texto es atribuido a los intelectuales alemanes Hölderlin, Schelling y Hegel. Tal como indica la cita, dicho movimiento profetizó la llegada de un autor multifacético, capaz de concebir la “obra total”. A partir del siglo XIX muchos verían aquella profecía materializada en la figura de Richard Wagner.

³⁷⁸ El Libro posee las señas del plano de una arquitectura lírica. Se trata de fragmentos, a menudo, aparentemente desligados unos de los otros. Algunos son muy explícitos, otros sugerentes y otros se deshacen en ecuaciones numéricas. Esta diversidad ordena las bases de un verdadero “misterio”, tal como Mallarmé denominara al género de su drama lírico *Hérodíade*.

³⁷⁹ Op. cit, p. 110.

Es decir que el Libro, tan anunciado por Mallarmé y nunca compuesto o desconocido, encontraba su esencia precisamente en la oquedad que dejaron los poemas al anticipar la ausencia del gran libro y la desaparición de su propio locutor. ¿Pero esa oquedad que deja el libro deseado, no es acaso la metáfora de un libro, que borgeanamente, no puede ser compuesto, pero sí soñado? Sin embargo, al publicarse los manuscritos del “Libro” –unos 202 folios–, en París, en 1957 –Cortázar reside allí desde 1951–, el antologador de la obra, Jacques Scherer, configura en base a los manuscritos una obra crítica que intenta delinear y explicar aquella obra invisible. Escribe Scherer en la edición de 1977:

Mallarmé a tenté d’écrire un “Livre” absolu. L’immensité de son ambition a pu faire sourire ou douter. La réalité est néanmoins attestée par le manuscrit abondant, allusif certes, mais structuré, qu’il a laissé. Il devait s’agir du Livre Total, aboutissement de toute littérature et de toute réalité, comme un livre sacré. Le monde, déclarait-il, existe pour aboutir à un livre. Ce livre, éprouvé, vérifié, proclamé par une cérémonie dont l’ordonnance est minutieusement prévue, introduit donc à une représentation, qui se voulait preuve autant que communion, et dont le contenu social légitime le recours au théâtre.³⁸⁰

Este libro absoluto, por oposición a la palabra periodística, contiene, latentes, todas las posibilidades del decir. El Libro es concebido como un juego instalado en el territorio de la Ficción, un juego que reúne significados diversos precisamente como sucede en el juego intertextual: “Le livre, expansion totale de la lettre, doit d’elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer, un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction”.³⁸¹

Dichas *correspondencias*³⁸² surgen mediante el juego de la lectura de los espacios desaparecidos del decir, o en otras palabras, mediante la decodificación de las relaciones intertextuales: hablan los textos, *se dicen* conjuntamente desde el espacio

³⁸⁰ *Le “Livre” de Mallarmé*, Paris, Gallimard, p. 383.

³⁸¹ En “Le Livre, instrument spirituel”, op. cit., p. 277.

³⁸² Sugiero nuevamente las “correspondencias” baudelarianas que unen lo físico con lo metafísico, según lo he mostrado en la sección de este trabajo “Introducción al Simbolismo”.

silencioso. Aquí, el espacio del libro aparece como el lugar de pasaje, donde encontrándose las letras, en los surcos cavados por el lenguaje, se unen y bifurcan voces que poseen el poder de dibujar en la materia oscura, donde el decir es el juego de la ficción y la lectura reconstruye las voces que se dicen; a punta de dedo se materializa el acto físico de la literatura. La hoja es el espaciopreciado, campo de batalla del Hombre, donde reina la Nada y a la cual hay que desafiar con la letra.

El fragmento que abre *Teoría del túnel*, citado arriba, propone jugar con este concepto del Libro. Allí, Cortázar lo utiliza como punto de referencia al que la literatura moderna debe oponerse pues –aduce más tarde en una carta-ensayo a Fernández Retamar–, el Libro deberá modificar la realidad. Este argumento constata la existencia de una dinámica ineludible entre literatura y realidad, realidad y literatura. La aseveración unidireccional que propone Cortázar al iniciar su ensayo quedará invalidada, en mi opinión, por la propia argumentación desarrollada a lo largo de su análisis poético.

III.1.2. Un *nexo reminiscente*: paradigma intertextual

III.1.2.1. El hipotexto mallarmeano: primera disolución de la ontología

Si bien la apertura de *Teoría del túnel* amenaza romper con la herencia mallarmeana, a continuación se verá cómo la concepción del Libro de dicha poética es transmitida a los textos cortazarianos mediante *nexos reminiscentes*. Me propongo tratar en este apartado uno de ellos. Estos *nexos reminiscentes* serán los responsables de asegurar la filiación poética de un hipotexto hacia los *utotextos*.

En “Le Livre, instrument spirituel”, Mallarmé pone el énfasis en la materialidad que implican los actos de la escritura y de la lectura, instancias que en su discurso se mezclan hasta tornarse indiscernibles. El lector posee el libro, deslinda sus páginas en

un acto *quasi-erótico*, forma parte de la ecuación de su forma en un ademán de *participación*:

Le repliement vierge du livre, encore, prête à un sacrifice dont saigna la tranche rouge des anciens tomes; l'introduction d'une arme, ou coupe-papier, pour établir la prise de possession. Combien personnelle plus avant, la conscience, sans ce simulacre barbare: quand elle se fera **participation**³⁸³, au livre pris d'ici, de là, varié en airs, deviné comme une énigme –presque refait par soi.³⁸⁴

Este fragmento define la relación entre el yo de la conciencia lectora “personal” y el Libro que surge como un “enigma”, pues aparece como un objeto multifacético que invita a un prisma hermenéutico. Se trata de una relación dual en la cual el sujeto definido intenta poseer al objeto indefinido. La “posesión” implicaría la definición, la supresión del enigma. Sin embargo, este enigma es sugerido como infinito e inaprensible, pues el lector debe “adivinarlo”. El intento de aprehensión del texto obligará a un proceso hermenéutico que no modificará el Libro en sí, sino la percepción que el lector tenga de él. De este modo, el contacto erótico entre lector y Libro –que por momentos aparece como el “simulacro bárbaro” de una violación– da a luz un tercer elemento, el hermenéutico, pero éste no modifica al objeto enigmático, aunque sí implica una labor, un “rehacer” del yo lector.

El texto de Cortázar parece contestar al fragmento citado de Mallarmé; partiendo de la comprensión de Emmanuel Kant por la cual la realidad no puede ser concebida más allá de la propia proyección mental de quien la piensa, dirá:

[El novelista] advierte entonces lo que advirtieron los filósofos a partir de Kant: [...] inclinado sobre sí mismo, comprende que está solo con su riqueza

³⁸³ De aquí en adelante resaltaré en negritas el término “participación” en cada uno de los textos citados.

³⁸⁴ En “Le Livre, instrument spirituel”, *Divagations*, op. cit., p. 278. Aparece aquí la lectura como reescritura desde el Eros.

interior; que no posee nada fuera de él porque no *conoce* nada, y lo desconocido es una falsa posesión.³⁸⁵

Cortázar entonces reniega de una literatura vampírica³⁸⁶ determinada por una ontología en la cual los sujetos (locutor, narratario, texto, metáfora, diégesis) *poseen* a otros sujetos, los someten, transformándolos de este modo en objetos. Cortázar, en su poética lírica, por el contrario, busca una literatura camaleónica, en la cual el lector y el texto son sujetos que *participan* mediante la lectura y el proceso hermenéutico. Esta *participación* es infinita pues todo sujeto es inabarcable, nunca muere y nunca aniquila al otro. La *participación* cortazariana conduce entonces a una pragmática ética.

El término *participación* aparece sucesivas veces en la obra cortazariana y funciona como *nexo reminiscente*. Su primera mención, en “La urna griega en la poesía de John Keats”³⁸⁷ no explicita sus connotaciones intertextuales; su significado será descubierto mediante una lectura intratextual a partir de su segunda aparición en *Teoría del túnel*, donde el autor esboza y determina los pasos de su poética, entendida desde entonces como esencialmente lírica. En dicho ensayo, el autor mencionará la *participación* posible que se da entre la obra existencialista y el lector, entre la realidad y la ficción:

Y si Sartre que indaga ante todo los actos íntimos y casi diríamos egoístas y antropocéntricos del hombre, halla en la novela su excipiente satisfactorio, ¿cómo no esperarlo de los existencialistas volcados hacia la integración social del hombre, los Lawrence y los Malraux? Las formas de la acción se dan en ellos con magnífica violencia, y sus novelas incorporan a la experiencia del hombre **participaciones** no ya separables de la vida que a cada uno toca vivir. Entre la muerte de Emma Bovary y su lector se interpone la Literatura; de la muerte de Kyo nos separa una menor distancia, apenas ya la distancia de un hombre a otro.³⁸⁸

³⁸⁵ Op. cit. p. 130.

³⁸⁶ Ver “Introducción a la lírica cortazariana” en este trabajo.

³⁸⁷ Citaré el fragmento en el capítulo IV de este trabajo, en el apartado “La teoría cortazariana entorno al género trágico”.

³⁸⁸ Op. cit., p. 136.

Aquí Cortázar hace referencia a *la relación participativa* entre la obra de ficción y la realidad, en tanto Mallarmé aludía a la *participación* entre conciencia y texto o *enigma*. Es decir, ambos autores detectan un comportamiento de “participación” en lo que concierne al hecho literario. La diferencia reside en la concepción ontológica del sujeto de cada uno de estos dos poetas. En tanto Mallarmé analiza el acto de la lectura en un eje inter-personal entre un sujeto definido y un objeto intertextual –la conciencia del lector frente al texto rizomático–, Cortázar alude a ambos sujetos como entes complejos y difusos, pues ambos están atravesados por el infinito intertextual. El sujeto, concebido por la obra cortazariana, tal como lo señalado en el segundo capítulo de este trabajo, es un *ser en construcción*, un ente dinámico, visto –desde el discurso existencialista de este ensayo– como una multiplicidad de “experiencias” enriquecidas por las “participaciones” que éstas proveen. Cortázar lo explica en palabras de otro autor:

Waldimir Weidlé lo ha visto con claridad cuando escribe: «La personalidad se expresa y se revela no en la contemplación del núcleo íntimo sino en los actos dirigidos fuera del yo; es por intermedio de esos actos que se lleva a cabo la construcción misma de toda personalidad viviente y completa».³⁸⁹

Además, al provenir algunas “experiencias participativas” del Libro, se produce una identificación entre lector y texto, tornándose más difícil deslindar un sujeto de otro. La demarcación ontológica en el acto de la lectura será, por lo tanto, únicamente artificial, gramatical:

De manera general, el paso a la acción es *la síntesis misma*, la liquidación del hiato por el puente del hombre que no es ya subjetividad, y la realidad exterior a él que no es ya objetividad, sino superrealidad que involucra ambas instancias en el acto por el cual hombre y mundo *se integran*.³⁹⁰

³⁸⁹ Op. cit., p. 131.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 132.

De esta manera, el texto considera obsoleto al mismo concepto de “ontología”. Al ser eliminado el concepto de subjetividad, no es posible hablar de una poética que no implique, de modo inmanente, una ética, dado que, desde la poética camaleónica, la mención de un “yo” siempre alude a la inclusión de “otros”. El sujeto ya no se instala frente a la otredad, sino que ambos conforman círculos y espirales dentro de los cuales las “identidades” difusas se contaminan mutuamente, tal como lo hace el camaleón al atravesar nuevos espacios.

Por su parte, Mallarmé centra la atención en la revelación de la escritura frente a un lector anónimo –el *aversario* que se “rehace” en el contacto con el texto–, mientras que Cortázar observa el fenómeno de la lectura como acto que devuelve el libro al mundo, en la intersección de otredades concomitantes, siendo cada sujeto –lector y texto– una intersección particular de intertextos. Esto implica que para Cortázar el lector es siempre un *hiperlector*, no una conciencia pura e individual, sino una *otredad multitextual*, atravesada por cientos de voces³⁹¹ que componen un ente particular. Desde la perspectiva cortazariana, por lo tanto, el acto de la lectura produce una fusión extrema entre ficción y realidad, lo cual permite la implosión del diálogo en todas direcciones.

Este diálogo nos introduce en el ámbito de la ética, componente inherente tanto de la poética mallarmeana³⁹² como de la cortazariana. Es importante recalcar la coincidencia y similitud del pensamiento ético de ambos autores. Desde la perspectiva de Mallarmé³⁹³, el Libro –otorgado al hombre luego de haber vencido al plumífero Dios–, es el espacio donde se instala una oquedad. El Libro, como espacio de esa Nada, exige la acción del hombre –como poeta–, una acción libre y responsable, que posibilite la reconstrucción del mundo mediante la palabra humana, ya no la divina.

³⁹¹ El siguiente pasaje deja muy clara esta perspectiva respecto del lector como ente hipertextual: “La facilidad intrínseca de lo literario, los atavismos folclóricos, la vida gregaria y el desarrollo técnico de la propaganda, la radio, los eslóganes, crearán en él [el joven escritor] un repertorio expresivo, un acopio verbal que se revelará espontáneamente eficaz y aprovechable apenas un despertar existencial lo angustie, apenas se plantee la primera instancia del problema de su ser y de su existir” (op. cit., p. 57).

³⁹² Acerca de la ética mallarmeana véase: A. Stanguennec, op. cit.

³⁹³ Ver segundo capítulo de este trabajo, apartado “La lírica de Stéphane Mallarmé”.

Esto se explica porque para Mallarmé, la toma de posesión de la Letra y del Libro, tanto la escritura como la lectura, son actos responsables, acciones en el mundo que definen una ética en lo que concierne a la relación del poeta y del lector respecto de la Otredad.³⁹⁴

Desde la perspectiva cortazariana, el Libro representa un acto ético en sí porque la escritura implica una acción, más allá del contenido de la obra. Cortázar afirma que una de las marcas del siglo XX es el hecho de que, habiéndose superado la concepción del Libro como objeto fetiche, los escritores incipientes no se dejan vencer por las torres del marfil literario y la práctica de la escritura se torna popular, ya no exquisita. Cortázar asevera que dichos escritores “continúan escribiendo porque escribir es en ellos una manera de actuar, de autorrealizarse al margen de todo logro estético o con el logro estético, y la expresión de orden literario les resulta más inmediata y más cómoda”.³⁹⁵ Es decir que lo que interesa de la literatura en dicho siglo es la oportunidad existencial de actuar mediante la palabra. Luego agrega:

[Muchos escritores del siglo] se embarcan en la nave de las letras sin ningún respeto hacia su bandera; la barrenarán y la hundirán si con ello pueden alcanzar un resultado que les interesa; y no es difícil sospechar entonces que este resultado nada tiene que ver con la literatura, y que un nuevo caballo de Troya entra en la fortaleza literaria con su carga solapada y sin cuartel.³⁹⁶

Este fenómeno se suma a la caracterización que Cortázar hace del Libro, y paradigmático de este último, el poema surge como un vaso que se ofrece a la Otredad (*Presencia*) y que implica, por lo tanto, no sólo expresión y comunicación, sino también movimiento, acción.

Por ende, para ambos poetas, el Libro o poema como acción superan el valor que puede tener la palabra oral en un discurso retórico, pues son esas palabras que se lleva el viento, tal como lo indica Mallarmé en el poema-ensayo “Le Livre, instrument spirituel”. La obra, en cambio, impone una *participación* entre ficción y realidad y paralelamente, entre “sujetos”: el escritor y el lector, el hablante lírico y el

³⁹⁴ Dicha Otredad puede ser el mundo, el texto, el lenguaje.

³⁹⁵ *Teoría del túnel*, op. cit., p. 61.

³⁹⁶ Op. cit., p. 61.

aversario.³⁹⁷ Afirma Mallarmé : “tout, au monde, existe pour aboutir à un livre”³⁹⁸; y en un acto explícitamente intertextual, Cortázar alegará en su carta-ensayo al intelectual cubano Fernández Retamar: “De la Argentina, se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad”.³⁹⁹

De esta forma, el escritor argentino marca el fundamento ético de la literatura en lo que concierne a la relación texto y Otredad Lectora. Cortázar no concibe una literatura que no esté comprometida, mediante el diálogo intertextual, con la realidad, pero, también viceversa. Esto coincide con la búsqueda de la totalidad en la obra de Cortázar, quien en este texto centra su interés en el hombre que logra realizarse por medio de la totalidad de sus capacidades intelectuales y humanas:

Nuestro escritor advierte en sí mismo, en la problematicidad que le impone su tiempo, que su condición humana *no es reductible estéticamente* [...]. Y se inclina con temerosa maravilla ante esos escritores del pasado donde asoma, proféticamente, la conciencia del *hombre total*, del hombre que sólo conviene en órdenes estéticos cuando los halla coincidentes con su *libre impulso*, y que a veces los crea para sí mismo como Rimbaud o Picasso. Hombre con conciencia clara de que debe elegir antes de aceptar, que la tradición literaria, social o religiosa no pueden ser libertad si se las acepta y continúa pasivamente, *lampadofóricamente*.⁴⁰⁰

En resumen, para ambos poetas, poesía y ética son las dos caras de una misma moneda: una es su manifestación estética y la otra su manifestación ontológica, pues la ética propuesta por el poema se manifiesta siempre como construcción de un *ser* compartido, el del poema frente al lector, el del hablante frente al *aversario*, y / o el del lenguaje con la otredad. Ambas manifestaciones, la poesía y la ética, se definen como tales dada su intrínseca relación con la Otredad. La *participación* cortazariana derivada

³⁹⁷ La analogía participativa no se da únicamente entre sujetos, sino entre entes de otro tipo, por ejemplo, entre poema y *aversario*, como así también entre signo y referente, metáfora y objeto representado.

³⁹⁸ *Divagations*, op. cit., p. 274.

³⁹⁹ Ver “Carta a Roberto Fernández Retamar”, en *Obra Crítica 3*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentina, 2004, p. 49.

⁴⁰⁰ Op. cit., p. 63. “Lampadofóricamente” funciona aquí como *nexo reminiscente* al remitir al “soneto en yx” de Mallarmé (en *Poésies*, op. cit., p. 59) : “Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx, / L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore, / Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix / Que ne recueille pas de cinéraire amphore”.

del diálogo con la mallarmeana incluye al Libro como modo predilecto del *ser-con-los-otros*, concepto que define a la identidad camaleónica ideada por John Keats.

III.1.2.2. El hipotexto de Lévy-Bruhl: la “participación” ontológica como *ósmosis* intertextual.

Uno de los hipotextos importantes de *Teoría del túnel*, es, por consiguiente, el texto de Mallarmé, “Le Livre, instrument spirituel”. Ha sido posible constatarlo explícitamente con el inicio del ensayo cortazariano, pero también a través del *nexo reminiscente* “participación”.

Este *nexo reminiscente* se remonta a *hipotextos cardinales* en la tradición del pensamiento occidental:

1. El término “participación” se halla presente en la Teoría de las Formas de Platón.⁴⁰¹ Según el filósofo griego, las sombras/objetos participan de las Ideas al materializarlas en el mundo.
2. También el teólogo Tomás de Aquino hizo uso del concepto para pensar la “participación” de la divinidad en las criaturas del mundo.⁴⁰² Dice Tomás de Aquino:

La criatura racional se encuentra sometida a la divina providencia como tal, y es providente por sí misma y para las demás cosas. Por lo mismo, hay también en ella una participación de la razón eterna en virtud de la cual se encuentra naturalmente inclinada a actos y fines debidos. Y esta participación de la ley eterna en la criatura racional es lo que se llama ley natural.⁴⁰³

3. En su libro *Entre nous*, en el capítulo “Lévy-Bruhl et la philosophie contemporaine”⁴⁰⁴, Emmanuel Levinas analiza el concepto “participación” propuesto

⁴⁰¹ La Teoría de las Formas no fue presentada por Platón de modo sistemático. Se la menciona y explica en los diálogos *La República*, *Fedón* y *Fedro*.

⁴⁰² Ver *Participación y causalidad según Tomás de Aquino*, de Cornelio Fabro, Editorial EUNSA, 2009. Fabro analiza la relación del concepto tomista con su apropiación por parte de existencialistas del siglo XX.

⁴⁰³ Tomás de Aquino, *Suma de Teología I-II*, cuestión 91, artículo 2.

⁴⁰⁴ Levinas, E. *Entre nous: essais sur le penser à l'autre*. Paris, B. Grasset, 1991, pp. 53-67.

por el antropólogo Lévy-Bruhl, a quien Cortázar había traducido.⁴⁰⁵ Es de notar que Levinas explica el fenómeno de la “participación” desde una concepción existencialista, haciendo uso de los términos “existencia”, “experiencia”, y “esencia”, tal como lo realiza Cortázar en *Teoría del túnel*:

Il ne faudrait pas prendre pour accordé « que les êtres sont *donnés* d’abord, et ensuite entrent dans des **participations**. Pour qu’ils soient donnés, pour qu’ils existent, il faut déjà des **participations**. Une **participation** n’est pas seulement une fusion, mystérieuse et inexplicable, d’êtres qui perdent et conservent à la fois leur identité... Sans **participation**, ils ne seraient pas *donnés* dans leur expérience : ils n’existeraient pas... » Pour l’individu, la **participation** « est une *condition de son existence*, peut-être la plus importante, la plus essentielle... Pour cette mentalité, exister c’est **participer** à une force, à une essence, à une réalité mystique ». ⁴⁰⁶

En efecto, Cortázar, en su ensayo de 1954, “Para una poética”⁴⁰⁷, citará este hipotexto al utilizar el término “participación”, término que Mallarmé utilizara con connotaciones diferentes. Allí el autor argentino tomará el concepto de “participación” del antropólogo francés Lévy-Bruhl, de quien ha leído *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910) y *L’âme primitive* (1927), dejando y postergando el hipotexto mallarmeano que he citado. Es preciso mencionar, sin embargo, que ambos autores utilizaron el término en sentidos paralelos. Julio Cortázar explica en “Para una poética”, el concepto de Lévy-Bruhl (de su obra de 1910): “La esencia de la **participación** consiste, precisamente, en borrar toda dualidad; a despecho del principio de contradicción, el sujeto es a la vez él mismo y el ser del cual **participa**...”.⁴⁰⁸ En diversos pasajes, Lévy-Bruhl había insistido en lo mismo, por ejemplo:

⁴⁰⁵ Me interesa este dato para establecer la relación entre el pensamiento levinasiano y el camaleonismo cortazariano que desarrollaré más adelante. En la página 61, Levinas recolecta los conceptos del campo semántico afín a las identidades participativas. Ellos son: *ser el uno y el otro*, *dualidad-unidad*, *consustancialidad*, *interpenetración*. Recolecto estos conceptos puesto que podrán definir adecuadamente el *camaleonismo* cortazariano. Saúl Sosnowski, en su obra *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*, Buenos Aires, Ediciones Noé, 1973, analiza la relación entre el pensamiento de Lévy-Bruhl y la poética cortazariana.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 59.

⁴⁰⁷ En *Obra Crítica 2*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentina, 2004.

⁴⁰⁸ Op. cit., p. 371.

Évidemment de ce que toute image, toute reproduction «**participe**» à la nature, aux propriétés, à la vie de ce dont elle est l'image. **Participation** qui ne doit pas être entendue à la façon d'un partage, comme si le portrait, par exemple, emportait une fraction de la somme de propriétés ou de vie possédée par le modèle. La mentalité primitive ne voit aucune difficulté à ce que cette vie et ces propriétés soient à la fois dans le modèle et dans l'image. En vertu d'un lien mystique entre eux, lien représenté sous la loi de **participation**, l'image est le modèle, comme les Bororó sont des araras.⁴⁰⁹

La *participación* que Lévy-Bruhl analiza atañe niveles ontológicos en lo que concierne a la relación entre sujetos y objetos. Esta *participación* sucede mediante una analogía dada por el lenguaje. Es decir, dicha *participación* se verá completa mediante la analogía formulada verbalmente. La fusión de los nombres en el sintagma expresará la *participación* entre sujetos o entre sujetos y objetos, como es el caso entre poeta y poema, poema y *aversario*. Sin embargo, para que dicha analogía se torne posible en el lenguaje, el sintagma que la formula deberá ser *agramatical*, pues rompe con las categorías del ser unitario.

El crítico Saúl Sosnowski analiza la relación entre el concepto de “participación” de Lévy-Bruhl y la asimilación poética que le otorga Julio Cortázar a dicho término. Sosnowski alega que Cortázar atribuye al poeta los mismos atributos ontológicos concebidos por el ser “primitivo”. En primer lugar, expone el concepto de “participación” cortazariano:

La supra-realidad acepta, según Cortázar, que “ciertas cosas *son* a veces lo que son otras cosas” [en “Para una poética”]. Al usar la analogía se implica la participación entre objetos, expresando así “el sentimiento de un salto en el ser, una irrupción en otro ser, en otra forma del ser”. En esa otra forma del ser, en esa supra-realidad, la lógica y la prelógica coexisten permitiendo la participación de todo objeto que posea existencia, de todo lo que *es*.⁴¹⁰

La concepción cortazariana del ser, entonces, funciona como *ósmosis* intertextual al absorber netamente el hipotexto de Lévy-Bruhl.⁴¹¹ El *nexo reminiscente*

⁴⁰⁹ En *Les fonctions mentales dans les sociétés primitives*. Lévy-Bruhl, p. 63, en classiques.uqac.ca/.../fonctions_mentales/fonctions_mentales.html.

⁴¹⁰ Julio Cortázar: *una búsqueda mítica*, op. cit., p. 13.

⁴¹¹ Es el propio Cortázar quien propone esta terminología cuando en “Casilla del camaleón”, en *La vuelta al día en ochenta mundos* define la capacidad del poeta: “Hablo de esponjas, de poderes **osmóticos**, de sensibilidad barométrica, de un dial que capta las gamas de ondas y las ordena o las

“participación”, al ser absorbido por la textualidad cortazariana, puede adquirir otras dimensiones. Sosnowski lo comprueba en la proyección de este concepto en la ontología producida por el poeta cortazariano:

La intuición inicial lleva al poeta a sentir un mundo que no es el hombre pero del cual participa. En esa supra-realidad que lo usa como *medium*, “ser” es el principio unificador de todo. Al conocer el principio, al adivinar por analogías este estrato existencial, al determinarlo verbalmente, el poeta posee esa realidad porque “nombrar es apresar” [en “Situación de la novela”]. Pero ese proceso no es finito –es un proceso de ansia, de posesión, que se renueva con cada poema que busca la fusión del poeta con el objeto cantado. Con cada poema, el poeta “*es* cada vez más” [en “Para una poética”].⁴¹²

Sosnowski utiliza aquí el término “posesión” que, sin embargo, no forma parte del campo semántico ni de *Teoría del túnel* ni de “Para una poética”, pero sí de “Situación de la novela” (1950). Esta mención ejemplifica el vaivén cortazariano entre vampirismo y camaleonismo, siendo el vampirismo más paradigmático de la narrativa cortazariana –a la cual se refiere el citado estudio de Sosnowski–, el camaleonismo, por su parte, sería de modo general más representativo de su lírica.⁴¹³

Por último, es fundamental la relación que Sosnowski menciona entre la visión analógica de Julio Cortázar y la operación de la magia, como determinante de las relaciones ontológicas entre entes, elemento esencial de las sociedades “primitivas”:

La magia del verbo dará la pauta de la posesión porque “todo verso es *incantación*, por más libre e inocente que se ofrezca, es creación de un *tiempo* y un *estar* fuera de lo ordinario, una *imposición* de elementos” [en “Para una poética”]. Una vez dejado de lado el falso predominio de la razón, es la forma primordial, primitiva, la que será utilizada para poseer la supra-realidad intuida. El poeta sospecha que la palabra posee un valor sagrado capaz de abrirle las puertas a “eso” que ya necesita para ser. Con la metáfora trata de lograr su fin, ya que anula así el principio de identidad sobre el que se basa el pensamiento lógico.⁴¹⁴

Esta última aseveración y la analogía entre mago y poeta aluden a la propuesta –analizada en el segundo capítulo de este trabajo– del poemario *Presencia*, que

prefiere de una manera que nada tiene que ver con los reglamentos de la Unión Internacional de Comunicaciones. Hablo de la responsabilidad del poeta...”, op. cit., p. 188.

⁴¹² *Ídem*.

⁴¹³ Ver “Introducción a la lírica cortazariana” en este trabajo.

⁴¹⁴ *Ídem*.

identificaba al poeta como un *hacedor*. Pero la *participación* se manifiesta principalmente en la imagen lírica que es emblema analógico por excelencia:

Los hechos son simples: en cierto modo el lenguaje íntegro es metafórico, reafirmando la tendencia humana a la concepción analógica del mundo y el ingreso (poético o no) de las analogías de las formas del lenguaje. Esa urgencia de aprehensión por analogía, de vinculación pre-científica, naciendo en el hombre desde sus primeras operaciones sensibles e intelectuales es la que lleva a sospechar una fuerza, una dirección de su ser hacia la concepción simpática, mucho más importante y trascendente de lo que todo racionalismo quiere admitir.⁴¹⁵

Cortázar asevera que todo procedimiento intelectual se construye analógicamente, y por ende, mediante una situación “participativa” del hombre con el mundo, del yo con la Otredad.

Más tarde, en la *Vuelta al día en ochenta mundos I*, de 1967, el *nexo reminiscente* “participación” aparece totalmente absorbido por el hipertexto, produciendo la materialización de la *ósmosis* intertextual. De este modo, un intertexto profundiza otro intertexto. Esto da lugar a una reformulación de las significaciones que aportaba el hipotexto. Allí, Cortázar cita nuevamente a Lévy-Bruhl y define el proceso de identificación entre entes. Sin embargo, en este caso, Cortázar evita la palabra “participación” y utiliza en su lugar los conceptos de “analogía” e “identidad”:

De una pierna rota y de la obra de Adolf Wölfli nace esta reflexión sobre un sentimiento que Lévy-Bruhl hubiera llamado prelógico antes de que otros antropólogos demostraran lo abusivo del término. Aludo a la sospecha de arcaica raíz mágica según la cual hay fenómenos e incluso cosas que son lo que son y como son porque, de alguna manera, también son o pueden ser otro fenómeno u otra cosa; y que la acción recíproca de un conjunto de elementos que se dan como heterogéneos a la inteligencia, no sólo es susceptible de desencadenar interacciones análogas en otros conjuntos aparentemente disociados del primero, como lo entendía la magia simpática y más de cuatro gordas agraviadas que todavía clavan alfileres en figurillas de cera, sino que existe identidad profunda entre uno y otro conjunto, por más escandaloso que le parezca al intelecto”.⁴¹⁶

Este fragmento, que a partir de una *ósmosis* ha absorbido el *nexo reminiscente* “participación”, detalla asimismo el significado de dicho fenómeno: la *participación*

⁴¹⁵ En “Para una poética”, op. cit., p. 364.

⁴¹⁶ En “-Yo podría bailar ese sillón dijo Isidora”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo I, op. cit., pp. 77-78.

literalmente anula el concepto de espacio, la idea de distancia física entre “elementos”. La analogía entre “elementos” o entes permite que su *ser* o su *estar* se ubiquen en varios sitios simultáneamente. Asimismo, se quiebra el concepto de causa y efecto racionalista, “por más escandaloso que le parezca al intelecto”, pues el ser al accionar “es susceptible de desencadenar interacciones análogas en otros conjuntos”.

III.1.2.3. Participación y metonimia

Además, es importante recalcar que la concepción de la literatura como territorio en el cual la esencia ontológica es *participativa per se*, implica una proyección fundamental sobre el lenguaje que la formula. La relación de la literatura cortazariana con el simbolismo –estudiada en el segundo capítulo– no está limitada al diálogo con la poesía mallarmeana. A mi parecer, el proceder figurativo de Cortázar está determinado por metáforas y símbolos que formulan esta *participación* ontológica, pues dicho proceder está fuertemente caracterizado por el uso de la metonimia, la cual conlleva una *participación* entre signo y referente y postula una continuación y un deslizamiento semántico entre sus significados.⁴¹⁷ Tzvetan Todorov, en *Théories du symbole*⁴¹⁸, relaciona la noción de “símbolo” con el concepto de “participación” de Lévy-Bruhl: “Ce n’est pas un rapport d’identité, comme d’autres l’ont cru (auquel cas il n’y aurait plus de symbolisation, mais d’appartenance ; le symbole *est* l’être en ce sens qu’il en fait partie”.⁴¹⁹ Según Todorov, todo símbolo implica una *participación* entre el signo y el referente. Aun más, dicha *participación* se formula obligadamente mediante una metonimia:

⁴¹⁷ Me es imposible ofrecer un estudio completo y abarcador de la metáfora cortazariana, pero postulo esta tarea como una de las labores por realizar que permitirán profundizar en la relación de los aspectos estéticos y metafísicos de la obra de Julio Cortázar.

⁴¹⁸ Ver el apartado “Le langage sauvage”, Paris, Seuil, 1977, pp. 278-284.

⁴¹⁹ Op. cit., p. 279. En un artículo de Todorov, “Synecdoque”, el crítico agrega: “Mais c’est la symbolisation qui est infinie, tout symbolisé pouvant devenir à son tour symbolisant, ouvrant ainsi une chaîne de sens dont on ne peut arrêter le déroulement. Le château symbolise la famille, l’État, Dieu, et encore bien d’autres choses. Il n’y a pas de contradiction entre les deux, et c’est Rimbaud qui avait raison. // La théorie littéraire aura donc autant besoin d’une sémantique que d’une *symbolique*”, en *Sémantique de la poésie*. (Eds). Gérard Genette y Tzvetan Todorov. Paris, Seuil, 1979, p. 26.

Lévy-Bruhl explique ces faits par la présence d'une abstraction de type nouveau, qu'il appelle abstraction mystique ; il suffit cependant d'analyser les exemples pour s'apercevoir qu'il s'agit de ce que la rhétorique appelait la *métonymie*. Le portrait n'inquiète pas tant qu'il n'est pas peint par l'ethnologue : le rapport métonymique agent-action importe plus que le rapport métaphorique (ou synecdochique) entre l'image et l'être représenté. Tel dessin n'a de sens que gravé sur un objet particulier : c'est à travers le rapport métonymique de lieu qu'il acquiert un sens. De même pour le logement symbolisant son habitant, ou la trace et l'homme. L'absence apparente de tropes n'est que la présence de tropes autres que la métaphore.⁴²⁰

De esta manera, podemos aseverar que existe una relación intrínseca entre la figuración simbólica mediante la vía de la participación en base a un modo metonímico. Definamos, entonces, en primer lugar la metonimia. Los diccionarios de la lengua española dan aproximaciones fenomenológicas similares del concepto “metonimia”, pero no alcanzan a ofrecer una verdadera definición. He aquí el intento del Diccionario de la Real Academia Española:

1 f. Ret. Tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada, etc.; p. ej., *las canas por la vejez; leer a Virgilio*, por *leer las obras de Virgilio; el laurel por la gloria*, etc.⁴²¹

Roman Jakobson, uno de los primeros en intentar una renovación del trabajo retórico clásico, y fuertemente influido por el trabajo de Ferdinand de Saussure, concibió la metonimia, como un tropo que actúa siempre sobre el eje sintagmático, el cual es el eje de operación del lenguaje en el cual se produce la combinación de las palabras.⁴²² La significación metonímica funciona en tanto se materialice la migración semántica de un signo a otro por principio de contigüidad. El estudio de la obra cortazariana permite afirmar que, en efecto, esta contigüidad está propiciada por la colindancia de campos semánticos entre los signos⁴²³ o los referentes de la metonimia.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 281.

⁴²¹ Vigésima segunda edición, 2001, Tomo II, p. 1499, Madrid, revisado en 2003.

⁴²² En la obra *On language*. Cambridge, Harvard University Press, 1990.

⁴²³ La metonimia puede manifestarse igualmente por medio de concurrencias fonéticas en el cuerpo del signo, como es el ejemplo del poema de Cortázar “Sílabas vivas”, en el cual la significación se construye a partir de la repetición de una sola sílaba que es asimismo un *nexo reminiscente*, “che”: “Qué vachaché, está ahí aunque no lo quieran, / está en la noche, está en la leche, / en cada coche y cada bache y cada boche / está, le largarán los perros, y lo mismo estará / aunque lo acechen, lo buscarán a troche y moche / y él estará con el que luce y el que espiche / y en todo el que se agrande y se repeche / él estará, me cachendió.”, en *Último Round*, Barcelona, Destino, 2004, p. 7.

El “grupo μ”, en su tratado *Rhétorique générale*⁴²⁴, se opone a la postura de Jakobson que establece una oposición tajante entre metáfora y metonimia. Según los postulados de “μ”, metáfora y metonimia comparten la misma capacidad analógica y se diferencian en que la metáfora se manifiesta fundamentalmente como denotativa, y la metonimia, como connotativa. Sin embargo, su definición de la metonimia se da, en primer lugar, por oposición interna a la sinécdoque.⁴²⁵

On sait déjà que la *métonymie*, figure radicalement opposée à la métaphore selon la théorie célèbre de Jakobson, est dans le système ici proposé rangée dans la même « case » que la métaphore. Tout ce que nous avons dit de la synecdoque, qui subsume une bonne part des cas de métonymies allégués par Jakobson, permet sans doute d’entrevoir déjà ce qui justifie cette assimilation partielle. On sait également que la rhétorique ancienne a été incapable de formuler une définition satisfaisante de la métonymie, la plupart des traités se contentant d’en énumérer les espèces. On disait généralement que « la métonymie consiste à prendre la cause pour l’effet, le contenant pour le contenu, etc. ». [...] A cet égard, il n’y aurait pas grande différence entre la métonymie et la synecdoque : dans l’un et l’autre cas « la chose reçoit le nom d’une autre chose avec laquelle elle se trouve en contact » [P. Guiraud]. Nous ne contestons pas qu’il y ait dans la notion de contiguïté réelle, l’amorce d’une théorie satisfaisante de la métonymie, mais on voit que le problème est mal posé par cette référence à la « chose ».⁴²⁶

Considerando insuficiente la aproximación que opone sinécdoque y metonimia, “μ” propone la siguiente definición:

Nous dirons que dans la démarche métonymique le passage du terme de départ (D) au terme d’arrivée (A) s’effectue via un terme intermédiaire (I) qui englobe A et D...⁴²⁷

No obstante, el discernimiento entre metáfora y metonimia sigue siendo importante:

La métaphore fait intervenir des sèmes dénotatifs, sèmes nucléaires, inclus dans la définition des termes. La métonymie par contre fait intervenir des

⁴²⁴ Paris, Librairie Larousse, 1970.

⁴²⁵ Todorov define la sinécdoque: “La synecdoque consiste à employer le mot dans un sens qui est une partie d’un autre sens du même mot, suivant l’un ou l’autre type de décomposition, l’une ou l’autre direction. Le fameux « voile » employé dans un sens proche de celui de « bateau » est une synecdoque matérielle particularisante ; « homme » dans un sens proche de celui de « main », généralisante, etc. // La métaphore, alors, n’est qu’une double synecdoque. [...] La métonymie est également une double synecdoque mais en sens contraire...” op. cit., p. 16.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 117.

⁴²⁷ *Idem*. Ver más abajo el ejemplo del poema “Los amantes”.

sèmes connotatifs, c'est-à-dire contigus au sein d'un ensemble plus vaste et concourant ensemble à la définition de cet ensemble.⁴²⁸

De esta forma, la definición de Jakobson que declara la centralidad que juega la colindancia de los campos semánticos en el elemento metonímico sigue vigente, y en este estudio, será considerado como fundamental.

También Roland Barthes, en su artículo “L'ancien rhétorique”⁴²⁹, así como Gérard Genette en “La rhétorique restreinte”⁴³⁰, critican la visión retórica moderna, fundada entre otros por Roman Jakobson, la cual reduce todas las figuras retóricas al someterlas al reino totalitario de la metáfora, en alternancia con la dualidad metáfora / metonimia. En otro artículo, “Métonymie chez Proust”⁴³¹, Genette rechaza el predominio de la metáfora:

Ainsi, loin d'être antagonistes et incompatibles, métaphore et métonymie se soutiennent et s'interpénètrent, et faire sa part à la seconde ne consistera pas à en dresser une liste concurrente en face de celle des métaphores, mais plutôt à montrer la présence et l'action des relations de « coexistence » à l'intérieur même du rapport d'analogie : le rôle de la métonymie *dans la métaphore*.⁴³²

Genette, por su parte, caracteriza la *sinestesia* como manifestación metonímica, afirmación que debe tomarse en cuenta a la hora de delinear los elementos que componen la ontología metonímica de la lírica de Julio Cortázar.

A diferencia de la metáfora y el símbolo, y aprovechando la afirmación de “μ” que se refiere a la metonimia como “démarche métonymique” y las citadas aseveraciones de Genette, propongo considerarla no como un tropo sino como un *modo* figurativo. Esto significa que tanto la metáfora como el símbolo pueden, y a menudo lo hacen, actuar mediante una figuración metonímica, esto es, permitiendo una concatenación de varios significados que se contaminan unos a otros en el proceso de la significación del tropo.

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 118.

⁴²⁹ En *Œuvres complètes I*, Paris, Editions du Seuil, 1993-2002. Este artículo es producto de un seminario dictado durante los años 1964-1965 en l'École Pratique des Hautes Études en Paris. El artículo delinea la historia de los estudios retóricos desde Aristóteles y hasta la modernidad.

⁴³⁰ En *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, pp. 21-40.

⁴³¹ *Ibidem*, pp. 41-63.

⁴³² *Ibidem*, p. 42.

En lo que respecta a la relación entre la metonimia y el concepto de *participación* de Lévy-Bruhl, Roman Jakobson, en su obra *On Language*, se ha basado en el trabajo del antropólogo James G. Frazer⁴³³ para establecer una relación entre la figura metonímica y la magia simpática, o *magia por contagio / magia contaminante*. El antropólogo J.G. Frazer menciona la operación de asociación por similitud que realiza la mente al concebir un hecho mágico (así también como al realizar una constatación científica). Describe así los principios de la magia:

Si analizamos los principios del pensamiento en los que se basa la magia probablemente comprobaremos que se reducen a dos: primero, que lo semejante produce lo semejante o que los efectos son semejantes a la causa; segundo, que las cosas que alguna vez estuvieron en contacto con otras siguen actuando recíprocamente a distancia aun cuando se haya cortado todo contacto físico. El primer principio puede denominarse ley de semejanza y el segundo, ley de contacto o contagio. Del primer principio el mago deduce que puede producir el efecto deseado sólo con imitarlo; del segundo, que todo lo que haga con un objeto material afectará también a la persona que estuvo en contacto con dicho objeto, haya o no formado parte de su cuerpo. Los hechizos basados en la ley de semejanza pueden llamarse magia homeopática o imitativa, mientras que los basados en la ley de contacto o contagio pueden denominarse magia contagiosa.⁴³⁴

Frazer menciona aquí el mismo mecanismo que describe la *participación* definida por Lévy-Bruhl y alega que el mago “tácitamente admite que las leyes de semejanza y de contacto son de aplicación universal y no se limitan a las acciones humanas”.⁴³⁵ Esto implica que el fenómeno de la *participación* no depende de una “voluntad” que la determina.

Jakobson utiliza la definición de las leyes de semejanza y contagio de Frazer para trasladarlas sobre los conceptos de metáfora y metonimia, respectivamente.⁴³⁶ De este modo, establece una equivalencia entre la operación mental que concibe la construcción de una metonimia y la operación del ser “primitivo” que adhiere a una comprensión mágica del mundo, en detrimento de los conceptos de tiempo y espacio. Deseo preservar la idea de “magia por contaminación”, pues de eso se trataría la

⁴³³ *La rama dorada: magia y religión*. México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

⁴³⁴ *Ibidem*, capítulo III, p. 33.

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 17.

⁴³⁶ Ver en el citado capítulo de Jakobson el apartado “The Metaphoric and Metonymic Poles”, pp. 129-133.

participación cortazariana, tanto al nivel de la metáfora metonímica, como en el nivel de la construcción intertextual.

Por otra parte, si bien Jakobson aduce en su estudio que la metáfora es lírica en tanto que la metonimia caracteriza a la prosa⁴³⁷ –cuestión que a partir de este estudio de la lírica cortazariana puedo objetar⁴³⁸–, Cortázar, por el contrario, establece una relación de identidad entre la figura del poeta y la del mago, ya que a su parecer, ambos realizan tareas similares al propiciar la *participación* de los entes que interactúan, ya sea en el relato del mago o en la enunciación del poeta. En “Para una poética” hace alusión a la capacidad metafórica –analógica– del poeta, estrechamente relacionada con la actitud mágica:

en cierto modo el lenguaje íntegro es metafórico, refrendando la tendencia humana a la concepción analógica del mundo y el ingreso (poético o no) de las analogías en las formas del lenguaje. Esa urgencia de aprehensión por analogía, de vinculación precientífica, que nace en el hombre desde sus primeras operaciones sensibles e intelectuales es la que lleva a sospechar una fuerza, una dirección de su ser hacia la concepción simpática, mucho más importante y trascendente de lo que todo racionalismo quiere admitir.⁴³⁹

Y continúa: “pero sólo el poeta es ese individuo que movido por su condición de tal, ve en lo analógico una fuerza *activa*, una actitud que se convierte, por su voluntad, en *instrumento*”.⁴⁴⁰

La Graciela Maturo, en su análisis de “Para una poética”, comenta esta relación entre poesía y magia. Si bien difiero respecto de la atribución que le otorga al ensayo cortazariano una ontología vampírica, considero que sus palabras resumen con claridad la relación que la obra de Cortázar establece entre poesía y magia:

⁴³⁷ En el capítulo VII: “Aspects of Language and Types of Aphasic Disturbances” de *On language*, op. cit.

⁴³⁸ En su trabajo *La métaphore vive* (Paris, Editions du Seuil, 1975), Paul Ricœur critica la propuesta de Jakobson por excesivamente simplista y aduce que la metáfora y la metonimia coparticipan a menudo, y resulta difícil deslindar la acción de una de la otra.

⁴³⁹ Op. cit., p. 364.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 366. En *Imagen de John Keats*, dirá en el mismo sentido: “el poeta ha continuado y defendido un sistema análogo al del mago, compartiendo con éste la sospecha de una omnipotencia del pensamiento intuitivo, la eficacia de la palabra, el “valor sagrado” de los productos metafóricos. Al pensar lógico $A = A$, el pensar (mejor: el sentir) mágico-poético contesta con la posibilidad $A = B$. En su base, el primitivo y el poeta aceptan como satisfactoria / porque decir «verdadera» sería falsear la cosa / toda conexión analógica, toda imagen que enlaza datos determinados. Aceptan esa *visión* que contiene en sí su propia prueba de validez. Aceptan la imagen absoluta: A es B (o C , o B y C); aceptan la identificación que hace saltar el principio de identidad en pedazos”, op. cit., p. 1251.

La lucidez con que nuestro autor ha definido la Razón Poética en su aproximación empática a la realidad y su incorporación a la dinámica vital, me exime de mayores comentarios. El poeta, afirma Cortázar, prosigue la actividad del mago en otro plano. Los recursos formales de la analogía se ponen al servicio de una “urgencia existencial, un afán de participación, un deseo de salto, de irrupción, de ser otra cosa”. El poeta conoce para ser, agrega a su ser las esencias de lo que canta. No es el suyo el afán de poder que caracteriza al mago, sino el deseo de fundirse con la realidad en la plenitud de la posesión ontológica.⁴⁴¹

La obra de Julio Cortázar ofrece ejemplos múltiples y diversos de metonimias. *Prosa del observatorio* es una obra metonímica en varios sentidos: en el nivel genérico *participa* el género lírico amoroso con la prosa epistolar, en un deslizamiento progresivo hacia el ensayo crítico y el informe científico, según explica Aronne-Amestoy en su artículo “Identidad y diferencia: Discursos de la imagen en *Prosa del observatorio*”; en el nivel referencial, el uso de la metonimia es abundante. He aquí un ejemplo en el cual varias metonimias postulan *participaciones* paralelas y simultáneas:

...que lo dicho sea, la lenta curva de las máquinas de mármol o la cinta negra hirviente nocturna al asalto de los estuarios, y que no sea por solamente dicho, que eso que fluye o converge o busca sea lo que es –y no lo que se dice: perra aristotélica, que lo binario que te afila los colmillos sepa de alguna manera su innecesidad cuando otra esclusa empieza a abrirse en mármol y en peces, cuando Jai Singh con un cristal entre los dedos es ese pescador que extrae de la red, estremecida de dientes y de rabia, una anguila que es una estrella que es una anguila que es una estrella que es una anguila. Así la galaxia negra corre en la noche como la otra dorada allá arriba en la noche corre inmóvilmente: para qué buscar más nombres, más ciclos cuando hay estrellas, hay anguilas que nacen en las profundidades atlánticas...⁴⁴²

Este fragmento explicita la idea camaleónica de la identidad como *participación*; se produce el deslizamiento entre los referentes “la lenta curva de las máquinas de mármol” y “la cinta negra hirviente nocturna” mediante el conector “o”, que difiere del “y” pues permite la alternancia entre los dos entes. Luego, el nivel de la narración se deja contaminar por dicha *participación* posibilitando la concatenación de subfrases y segmentos mediante los conectores “y”, “o”, “cuando”, “que”, “con” y

⁴⁴¹ Julio Cortázar y el hombre nuevo, Buenos Aires, Fundación Internacional Argentina, 2004, p. 160.

⁴⁴² En *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*. Fernando Burgos (ed.). Madrid, Edi-6. 1987, pp. 55-66.

“para”, produciendo, por lo tanto, una frase compleja. El párrafo remata las analogías con la frase “una anguila que es una estrella que es una anguila que es una estrella que es una anguila”, dejando en claro que la identidad es concebida como una multiplicidad de sujetos que se reflejan unos en otros. Asimismo, no sólo los referentes de un mismo plano –el plano referencial– se encuentran en equivalencia, sino que la concatenación de las diversas analogías produce una *participación* entre éstas, pero al ser reflejadas en el lenguaje que las manifiesta se produce una participación entre significado y significante, fondo y forma. Aronne-Amestoy propone el concepto de “Anillo de Moebius” para explicar el flujo conector que actúa desde el lenguaje y permite el deslizamiento de dichos referentes unos en otros. Considero que esa idea puede expresar de modo emblemático el principio de *participación* metonímica, porque en ella la analogía se produce mediante un deslizamiento que neutraliza el concepto de ontología, al igual que el movimiento espacial en el Anillo de Moebius termina negando el concepto de espacio.

En su obra *Salvo el crepúsculo*, la cual considero la culminación de la lírica metonímica de Cortázar, tanto a nivel figurativo como ontológico, se encuentra la metáfora cortazariana “El tigre es un jardín que juega”.⁴⁴³ Es dable definir aquí dos subcampos semánticos D y A, ambos incluidos en el campo semántico I. El primer subcampo incluye el tigre (D)⁴⁴⁴ y el juego (I), el segundo, el juego (I) y el jardín (A). La relación de contigüidad entre ambos subcampos semánticos ocurre mediante el nexo lúdico que, en el poema “Los amantes” insistirá en la dimensión lúdica del amor. La metonimia se da precisamente mediante una elipsis, en tanto que la metáfora trabaja en el eje paradigmático y requiere de la palabra para construirse. La metonimia, por su parte, puede prescindir de la concatenación paradigmática de los signos pues hace referencia directa a una abstracción semántica. La metonimia *sugiere* sin nombrar. En dicho ejemplo, se hace referencia a la piel del tigre, estampada de manchas, que al jugar, al revolcarse, representa un jardín florido. De este modo se establece una relación sugerida entre las manchas del tigre y las flores del jardín en donde éste juega. Es preciso entonces marcar aquí la *relación participativa* entre ambos seres, “el tigre”

⁴⁴³ En “Los amantes”, *Salvo el crepúsculo*, op. cit.

⁴⁴⁴ Utilizo aquí las siglas propuestas por “μ” para mostrar el funcionamiento de esta metonimia. (D y I) + (I y A) = DAI.

y el “jardín”, o entre los elementos “las manchas / pintas” y “las flores”. En esta *participación* ontológica y lírica los entes se fusionan sin confundirse, sus seres “se contaminan” recíprocamente en el acto que los verbaliza. Nuevamente, la *participación* se manifiesta en el lenguaje responsable de constatar el fenómeno metonímico.

Cortázar también indica su preferencia por el modo metonímico, por ejemplo, al optar por un famoso verso de haikú⁴⁴⁵ para titular su obra *Salvo el crepúsculo*, haciendo de dicho verso un *nexo reminiscente*, pues la metáfora paradigmática del haikú es la metonimia⁴⁴⁶, junto al uso de la sinestesia.

Un ejemplo de metonimia en el nivel ontológico del símbolo es el título “Teoría del túnel”, pues el túnel figura el pasaje de un espacio a otro: “esta agresión [de la nueva literatura] contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir”.⁴⁴⁷ Cortázar caracteriza “la operación del túnel” como manifestación de una “ansiedad óptica”, eso es, una búsqueda de un ser nuevo, búsqueda que implica a entes existentes y que, al conjugarlos, al hacerlos “participar” unos en otros, permite la aparición de una nueva ontología.

Es necesario tomar en cuenta asimismo que el término “túnel” es también un *nexo reminiscente* proveniente de la obra mallarmeana. El texto “L’action restreinte” de Stéphane Mallarmé define la “época”, el instante presente, como un túnel atravesado por el ser (un ser común o compartido “on”, que vive la experiencia poéticamente):

Extérieurement, comme le cri de l’étendue, le voyageur perçoit la détresse du sifflet. «Sans doute” il se convainc: «on traverse un tunnel –l’époque– celui, long le dernier, rampant sous la cité avant la gare toute puissante du virginal palais central, qui couronne.” Le souterrain durera, ô impatient, ton recueillement à préparer l’édifice de haut verre essuyé d’un vol de la Justice.⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ El haikú fue compuesto por Basho y dice “Este camino/ ya nadie lo recorre/ salvo el crepúsculo”.

⁴⁴⁶ Ver, por ejemplo el artículo de Matthieu Casalis “Semiology and Semiotics of Haiku”, en *Semiotica. Journal of the International Association for the Semiotics Studies*, volumen 25 (3-4), January 1979, Berlin.

⁴⁴⁷ *Teoría del túnel*, op. cit., p. 67.

⁴⁴⁸ “L’action restreinte” se encuentra en *Divagations*, op. cit., p. 165.

Por el contrario, el túnel cortazariano es la acción del ser poético que atraviesa su tiempo para transformarlo. Aun cuando en ambos textos se conjugan los mismos elementos –*el ser, el tiempo, el túnel*–, en cada uno de los textos dichos elementos juegan roles opuestos.

En el nivel textual, así como la ontología cortazariana se formula mediante la *participación* de diversos entes, también la escritura cortazariana se compone de diversos *nexos reminiscentes*, permitiendo la *participación* de numerosos hipotextos en sus hipertextos. Es decir, afirmo que existe una proyección de la metafísica que emana de los textos cortazarianos hacia la formulación verbal e intertextual de ésta. La índole camaleónica se refiere, por ende, tanto a la acción ontológica como a su materialización en la palabra intertextual.

Por otra parte, hablar de “ontología cortazariana” implica definirla como una no-identidad o una negación de la identidad, así como lo formulaba John Keats al referirse al proceso por el cual se conforma el alma del poeta:

As to the poetical Character itself [...] (...which is a thing per se, and stands alone), it is not itself – it has no self – It is every thing and nothing – It has no character – it enjoys light and shade [...] What shocks the virtuous philosopher, delights the chameleon poet. It does no harm from its relish of the dark side of things, any more than from its taste for the bright one, because they both end in speculation. A poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity – he is continually in for – and filling some other body – The Sun, the Moon, the Sea, and men and women who are creatures of impulse, are poetical, and have about them an unchangeable attribute; the poet has none, no identity – he is certainly the most unpoetical of all God's Creatures.⁴⁴⁹

He aquí un poema que exhibe esta particularidad de la no-identidad lírica, pues la poesía cortazariana afirma constantemente la nada que conforma la formulación de sus “sujetos” líricos:

⁴⁴⁹ Carta a Richard Woodhouse, 27 de octubre de 1818, en *Letters of John Keats*. Sydney Colvin (Ed.), London, Macmillan and Co, 1928. Esta característica del poeta camaleónico está relacionada con lo que John Keats denominó “Negative capability” la cual consiste, fundamentalmente, en la capacidad de lidiar con la incertidumbre, lo inefable y lo confuso. Para un análisis detallado ver el trabajo de W.J. Bate: *Negative Capability: The Intuitive Approach in Keats*, Harvard University Press, 1976.

Por eso acaso la palabra
es el espejo del Espejo,
y el hombre, ese divino sueño,
sube cayendo hacia la nada.⁴⁵⁰

Este poema diseña un ser puesto en abismo, que se refleja en otros espacios ontológicos: es la palabra tanto “el Espejo” como “el espejo del Espejo”; es “el hombre” también un “divino sueño”, es tanto un ser, como una palabra, como una abstracción (*espejo del Espejo* y *divino sueño*). El ser metonímico –formulado aquí mediante la reverberación repetida de una metáfora– es un ser que se desliza de un ente a otro y se transforma mediante la praxis existencial, al mismo tiempo que conserva su esencia. El oxímoron “sube cayendo” actúa como elemento rupturista, pues acaba con la concepción de que la “nada” es un lugar hacia donde sólo puede producirse una caída. Por el contrario, se trata de una “nada”, como lo era la Nada mallarmeana, donde se anula la identidad individual, pero se afirma la superación de la ontología.

El túnel cortazariano, por lo tanto, alude también al concepto que admite la existencia como deslizamiento metonímico entre los seres, su mutua *participación*, aunque aún se encuentra en su etapa vampírica en donde se concibe como obligatoria la necesidad de “destruir” para reconstruir. La poesía lírica de Cortázar navega hacia la percepción de la metonimia como fenómeno que da lugar a una ontología del deslizamiento donde el sujeto se comparte y *participa* de otros sujetos, y al darse esta fenomenología se anula el concepto de “sujeto” como unidad simple.

No obstante, es conveniente diferenciar los diferentes niveles en los cuales la *participación* sucede:

1. En el nivel ontológico entre los sujetos representados.
2. En el nivel textual entre hablante lírico y *aversario*, o, si los hubiera, entre diferentes hablantes.
3. En el ámbito intertextual, entre hipotextos e hipertextos, incluyendo la relación entre texto e hiperlector.
4. En el ámbito figurativo, entre las figuras, los tropos y el imaginario del *aversario*.

⁴⁵⁰ “Canción de Gautama”, en *Salvo el crepúsculo*, op. cit.

III. 1.2.4. Participación y *visitación*.

El campo semántico de la *participación* cortazariana invita a remitirse a un concepto postulado por el filósofo Emmanuel Levinas y utilizado por Julio Cortázar en su poema “Aftermath” en *Último Round*⁴⁵¹. Se trata del término “*visitación*”, que en la obra cortazariana funciona como *nexo reminiscente*.

El filósofo Emmanuel Levinas, en sus estudios de la Otredad, desarrolla una concepción metafísica con puntos similares a la ontología camaleónica de Cortázar. En su obra *Humanisme de l'autre homme*, de 1972, Levinas define la identidad del sujeto como identidad que puede reconocerse únicamente mediante la epifanía que desata el encuentro con el Otro. En su búsqueda de la felicidad, el deseo de ser, según Levinas, se da implicado en el deseo del Otro. Levinas contradice la postura filosófica que concibe la percepción del Otro como objeto. Afirma:

nous opposons le désir de l'Autre qui procède d'un être déjà comblé et, dans ce sens, indépendant et qui ne désire pas pour soi. Besoin de celui qui n'a plus de besoins, il se reconnaît dans le besoin d'un Autre qu'est Autrui, qui n'est ni mon ennemi (comme il l'est chez Hobbes et Hegel), ni mon « complément », comme il l'est encore dans la République de Platon, laquelle se constitue parce que quelque chose manquerait à la subsistance de chaque individu. Le Désir d'Autrui –la socialité– naît d'un être à qui rien ne manque, ou, plus exactement, il naît, par-delà tout ce qui peut lui manquer ou le satisfaire.⁴⁵²

Asimismo al reconocer al Otro como sujeto y al instalarse frente a él o *con él*, el “yo” se ubica en una circunstancia ética:

Dans le Désir, le Moi se porte vers Autrui, de manière à compromettre la souveraine identification du Moi avec soi-même dont le besoin n'est que la nostalgie et que la conscience du besoin anticipe. Le mouvement vers Autrui, au lieu de me compléter ou de me contenter, m'implique dans une conjoncture [...]. La relation avec Autrui, me met en question, me vide de moi-même et ne cesse de me vider en me découvrant des ressources toujours nouvelles. Je ne me savais pas si riche, mais je n'ai plus le droit de ne rien garder.⁴⁵³

⁴⁵¹ Op. cit., p. 289.

⁴⁵² Montpellier, Fata Morgana, pp. 48-49.

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 49.

Esta situación ética consiste en que el reconocimiento del Otro implicará una responsabilidad frente a la exigencia que su rostro motiva:

Le Moi perd sa souveraine coïncidence avec soi, son identification où la conscience revient triomphalement à elle-même pour reposer sur elle-même. Devant l'exigence d'Autrui, le Moi s'expulse de ce repos, n'est pas la conscience, déjà glorieuse, de cet exil. Toute complaisance détruit la droiture du mouvement éthique. [...]

Être Moi, signifie, dès lors, ne pas pouvoir se dérober à la responsabilité, comme si tout l'édifice de la création reposait sur mes épaules.⁴⁵⁴

En lo que concierne al encuentro con el Otro, la manifestación de la Otredad se formula como una aparición y una entrada en la ontología del “yo”:

Cette présence consiste à venir à nous, à *faire une entrée*. Ce qui peut s'énoncer ainsi : le *phénomène* qu'est l'apparition d'Autrui, est aussi *visage* ; ou encore ainsi (pour montrer cette entrée, à tout instant, nouvelle dans l'immanence et l'historicité essentielle du phénomène) : l'épiphanie du visage est *visitation*. Alors que le phénomène est déjà, à quelque titre que ce soit, image, manifestation captive de sa forme plastique et muette, l'épiphanie du visage est vivante.⁴⁵⁵

Este fragmento muestra que el encuentro con el Otro, según la filosofía levinasiana, implica siempre una *visitación*, es decir, una entrada o irrupción de la Otredad que pone en contacto a los dos seres tal como son, ya que el rostro que *visita*, mediante la mirada, no es simplemente una imagen, sino que es una epifanía, un hecho atemporal. El “yo”, mediante esta *visitación* –visitación que no puede ser sino recíproca–, descubre epifánicamente una verdad acerca de su propia subjetividad. Levinas aclara que esta epifanía no cancela sino, por el contrario, confirma la identidad del sujeto como tal: “Mais la responsabilité qui vide le Moi de son impérialisme et de son égoïsme –fût-il égoïsme du salut– ne le transforme pas en moment de l'ordre universel, elle confirme l'unicité du Moi”.⁴⁵⁶ Así, el contacto entre dos seres produce a esos dos seres, instalándolos en el mundo, en un diálogo epifánico que les permite

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 53.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 51.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 54.

manifestarse para *ser*. Más adelante, en el siguiente capítulo (IX, “La trace”), Levinas postula la idea de que el ser, mediante la *visitación*, alude o sugiere la Ausencia como una proyección del Más Allá, ausencia que, según dice, es parte integral del mundo, y no trascendencia:

Et Sartre dira d’une façon remarquable, mais en arrêtant l’analyse trop tôt, qu’Autrui est un pur trou dans le monde. Il procède de l’*absolument Absent* dont il vient, n’*indique* pas, ne *révèle* pas cet *Absent* et pourtant cet Absent a une signification dans le visage. Mais cette signification, n’est pas pour l’*Absent* une façon de se donner en creux dans la présence du visage –ce qui nous ramènerait encore à un mode du dévoilement.⁴⁵⁷

El rostro que *visita* aporta un “rastro” (trace) de esa Ausencia y es por esta razón que el rostro implica una epifanía. En la obra de Cortázar, particularmente en su primer poemario, tal como se ha visto en el capítulo inicial de este trabajo, dicha ausencia se materializa en la Presencia poética. Es así que la poesía puede ocupar el lugar de interlocutora y funcionar como sujeto frente al “yo”.

Asimismo, en la culminación de su obra, con su poema “El Otro” de *Salvo el crepúsculo*, Cortázar atisba la misma idea de la Otredad concebida por Levinas:

¿De dónde viene esa mirada
que a veces sube hasta mis ojos
cuando los dejo sobre un rostro
descansar de tantas distancias?

Es como un agua de cisterna
que brota desde su misterio,
profundidad fuera del tiempo
donde el recuerdo oscuro tiembla.

Metamorfosis, doble rapto
que me descubre el ser distinto
tras esa identidad que finjo
con el mirar enajenado.

Es de notar que el poema utiliza los mismos conceptos que Levinas, los cuales funcionan en el texto cortazariano como *nexos reminiscentes*: “rostro” (“visage”), “descansar” (“repos”), “misterio” (por contraposición a “épiphanie”), “identidad”, y “mirar” (“regard”). La conjunción de todos estos *nexos reminiscentes* produce una

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 63.

paráfrasis palingenésica, que resulta emblemática de la filosofía levinasiana. Sin embargo, Cortázar agrega aquí el término “metamorfosis”, ya que la percepción camaleónica de su poema permite un paso más en pos de una construcción compartida de la identidad. El “doble raptó” implica la metamorfosis de ambos seres, evidenciando su *participación* pues sus miradas se fusionan en un “mirar enajenado”, es decir, compartido.

Como he mencionado, además de este emblemático poema, Cortázar utiliza el concepto “visitación” en un poema de *Último Round*, “Aftermath”:

Dime por qué todavía te deseo, por qué tu nombre vuelve
como el hacha a la herida en una amarga **visitación** de la medianoche,
a la vera de un campo funerario donde larvas se multiplican
húmedas babas, recuento interminable de torpezas,
dime desde esa nada donde ahora te atrincheras, dime
por qué me basta componer un mecanismo elemental de sílabas,
discar en el cogollo de la niebla las cifras de tu nombre
para que solitariamente
me agobie la esperanza de una menuda migración de dedos por mi pelo,
de una fragancia donde habita el musgo.⁴⁵⁸

Este poema, que dibuja el deseo erótico en la ausencia de la Otridad amada, menciona la *visitación* de un nombre –”tu nombre vuelve”–, el cual desencadena el mecanismo de dicho deseo. Aquí, el mencionado concepto levinasiano se ve proyectado sobre un signo, a diferencia de Levinas, quien adjudicaba la *visitación* al rostro humano. El poema de Cortázar sustituye al rostro por el signo que convoca al rostro amado en la interioridad del sujeto que dice el poema. Es mediante el signo, por lo tanto, que se produce la *visitación*, en el momento en que el sujeto abre el diálogo a partir de una pregunta que nunca se cierra: “Dime por qué...”.

Este ejemplo es de suma importancia porque no sólo establece un diálogo con la filosofía de Levinas –mediante el mencionado *nexo reminiscente*–, sino que también postula la posibilidad de que el lenguaje, el signo, pueda funcionar como sustituto del sujeto en el hacer ontológico. Es así que considero válido proyectar el concepto *visitación* sobre la ontología del texto, así como sobre la ontología que postula el juego intertextual, en tanto cada texto sea considerado como sujeto o identidad.

⁴⁵⁸ Op. cit., p. 289.

En este trabajo, por lo tanto, propongo utilizar el concepto de *visitación* en los diferentes niveles en los que se produce una *participación*:

1. En el nivel puramente ontológico, en el cual dos o varios entes *participan* unos de otros.
2. En el nivel de la ontología intertextual, por el cual hipertextos y hipotextos comparten un mismo espacio abriendo un diálogo y produciendo diversas metamorfosis, tanto a nivel lingüístico como referencial.
3. En el nivel semiótico, en cuanto las figuras como el símbolo, el emblema, la metáfora y la metonimia, por ejemplo, pueden funcionar como *visitaciones* frente al *aversario*, actuando como contaminantes en el imaginario de éste.

Todo esto demuestra que el aspecto ontológico ocupa un lugar central en la obra cortazariana. La Otredad no representa únicamente una función textual sino que se propone como objetivo, hito al que debe acudir, enigma que busca ser decodificado por otro enigma. En este mismo sentido, Bernard Waldenfels dice acerca de la significancia del rostro levinasiano: “The face expresses itself. The face is not the site from which a sender delivers certain messages by means of linguistic tools. Whenever the face speaks to us, the first content of expression is this expression itself”.⁴⁵⁹ Waldenfels defiende aquí la centralidad del emisor, en este caso el rostro, pues la *visitación* no aporta información sino que otorga *ser*, un *ser* que se sitúa antes del lenguaje. En su novela *Rayuela*, Cortázar postula netamente la misma idea, proyectándola al sistema literario cuando afirma:

Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado o el ensayo sólo permite entre especialistas. Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un 'mensaje' (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama)...⁴⁶⁰

Esta poética cortazariana, entonces, atribuye al Libro lo que atribuye también a la persona: la misma ontología los conduce; si el *ser* humano *visita* al *ser* humano, también el poema *visita* al poema mediante la lectura de quien indaga siempre en nuevas *visitaciones*.

⁴⁵⁹ En *The Question of the Other*. Albany, NY, State University of New York Press; Hong Kong, Chinese University Press, 2007.

⁴⁶⁰ En *Rayuela*, op. cit., capítulo 79, p. 400.

III.1.2.5. La labor poética como resultado del diálogo rizomático: del *nexo reminiscente* a la *ósmosis* del hipertexto.

La definición de la “participación” entre sujetos conducirá con el tiempo a que Julio Cortázar adopte una estrategia lírica camaleónica, la cual supone una capacidad e identidad analógica del ser. Curiosamente, el hipotexto mallarmeano reaparecerá (de modo implícito) mucho más tarde en la obra cortazariana volviendo a nombrar la capacidad camaleónica del lector de poesía frente a un texto lírico.

En *Salvo el crepúsculo*, se funden y sintetizan en el concepto de *participación* cortazariano ambos hipotextos: el hipotexto poético de Mallarmé y el hipotexto antropológico de Lévy-Bruhl. Así, la obra poética de Julio Cortázar, en diálogo con la poesía y el pensamiento francés, da a luz un renovado concepto que conjuga lo metapoético con lo metafísico, provocando que la conjunción de dos *reminiscencias* similares produzcan una nueva idea por medio de una *ósmosis intertextual*. Se trata del “sentimiento de participación” que experimenta el escritor durante el acto de la escritura:

Detrás de toda tristeza y toda nostalgia, quisiera que ese mismo lector sintiera el estallido de la vida y la gratitud de alguien que tanto la amó, eso que cantaba Satchmo llenando una melodía banal de algo que solamente puedo llamar comunión:

I'm thankful
for happy hours,
I'm thankful
For all the flowers-

Sentimiento de participación sin el cual jamás hubiera escrito nada (hay quienes sólo escriben para *separarse*)...⁴⁶¹

⁴⁶¹ *Salvo el crepúsculo*, op. cit., p. 99.

Si para Mallarmé el Libro *participa* del mundo en tanto y en cuanto el lector *participe* del lenguaje, y para Lévy-Bruhl los sujetos *participan* de otros seres para conformarse como tales, para Cortázar el individuo –el escritor y el lector– se torna *ser* en cuanto *participe* de la otredad mediante la poesía, acompañando al poema y leyéndolo desde el mundo y para el mundo en un movimiento de excentricidad que lo torna sujeto que dialoga, *ser-en-el-mundo*. Pues sólo en el acto de la *participación* el objeto –individuo expuesto como tal por el lenguaje– puede aplicarse en el mundo cual sujeto.

Es así como la poesía adquiere un valor ético, pues su mecanismo funciona siempre en un engranaje en el cual están implicados sujetos y otredades, engranaje que es por definición una *participación*.

En *Rayuela*, mediante la figura de Morelli⁴⁶², Cortázar mencionará explícitamente la relación participativa necesaria en la lectura.⁴⁶³

“Situación del lector. En general todo novelista espera que su lector lo comprenda, **participando**⁴⁶⁴ de su propia experiencia, o que recoja un determinado mensaje y lo encarne. [...]

”Posibilidad tercera: la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser **coparticipe** y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*.⁴⁶⁵

⁴⁶² Morelli es el personaje que materializa en la obra cortazariana la *intertextualidad de artificio*, produciendo una situación de intertextualidad autorreferencial.

⁴⁶³ Nótese la elipsis que olvida citar al antropólogo, aún cuando se está utilizando su concepto. Esta elipsis demuestra, a mi parecer, la independencia cortazariana respecto del hipotexto; la ósmosis de las ideas mencionadas de Lévy-Bruhl es tal que la poética cortazariana ya las ha hecho absolutamente propias.

⁴⁶⁴ Las negritas son mías.

⁴⁶⁵ *Rayuela*, capítulo 79, página 401, op. cit.

El autor amplía la idea de *participación* entre lector y texto al exigir la lectura de un “lector macho” en contraposición al lector pasivo o “lector hembra”⁴⁶⁶, designación que despertara una fuerte antipatía feminista, y de la cual Cortázar se arrepintió posteriormente.

El Libro, por lo tanto, en términos cortazarianos, reproduce una situación que es elemental en la condición humana, la *situación ética*, en la cual varios entes deben conjugarse en la confrontación –es decir *participar*– para permitir la lectura, la escritura, la palabra: la co-creación.

Conclusión:

En este apartado se ha expuesto la forma en que Julio Cortázar sumó a su poética elementos fundamentales que marcarán una línea ética a lo largo de todo su desarrollo literario. El mecanismo intertextual se ha mostrado aquí como una recolección rizomática de ideas adoptadas de un extenso abanico literario y filosófico. El *nexo reminiscente* estudiado –la “participación”–, permitió desvelar y releer una variedad de hipotextos que funcionan como un baúl de sorpresas. La lectura cortazariana de aquellos textos parte de un diálogo con estos, desde donde se los recupera al mismo tiempo que se los reinterpreta y transforma.

Si bien la obra cortazariana adhiere a cada uno de sus *hypogramas*, la conjunción de estos da lugar a una reformulación de los conceptos seleccionados. Esto significa, tal como lo he explicado en la introducción al capítulo, que el hipertexto, mediante los *nexos reminiscentes*, produce un trabajo meta-lingüístico respecto de los hipotextos, al mismo tiempo que define sus propias características poéticas.

⁴⁶⁶ Ver por ejemplo capítulo 109 de *Rayuela*, op. cit.

Este capítulo ha demostrado, asimismo, la relación inherente que existe entre el principio de *participación* y el fenómeno o *modo metonímico*. El fenómeno intertextual en la obra cortazariana es similar al comportamiento metonímico en cuanto reúne textos colindantes y crea “campos intertextuales”, es decir, campos que reúnen textos conectados tanto por *nexos reminiscentes* como por *ósmosis intertextuales*. Dichos *campos intertextuales* dan el marco para el diálogo intertextual. Por ejemplo, el *campo intertextual* de la lírica cortazariana incluye, según he puntualizado hasta ahora, la obra lírica de Stéphane Mallarmé, la poética de John Keats, el debate entre J.P. Sartre y Heidegger, la poesía modernista de Rubén Darío, la filosofía antropológica de Lévy-Bruhl y la concepción de la Otredad de Levinas. Se infiere, por ende, que la realización de un estudio intertextual concluirá en la construcción de un *campo intertextual* determinado, un campo que no es circular, sino espiral, pues nunca puede darse por cerrado. Asimismo, puede iniciarse un estudio intertextual de modo tentativo mediante la postulación de un *campo intertextual* hipotético. Sin embargo, dicho estudio siempre modificará dicha hipótesis ensanchará sus límites.

III. 2. Cortázar y el “irracionalismo”: del diálogo a la poética.

Creo que soy porque te invento

Salvo el crepúsculo

Introducción:

En su obra de 1951, *Imagen de John Keats*, Cortázar inicia el texto con un tono de apología, refiriéndose al “método” utilizado en la composición de su ensayo. Éste se

compone de numerosas citas y comentarios que lo convierten en un verdadero rizoma, un “centón”, en sus propias palabras.⁴⁶⁷ Afirma:

La cita es narcisista, como la intercalación de frases en una lengua extranjera. Nadie ignora que citamos todo aquello que otro nos ventajeó. Esto en cuanto a lo intelectual. Pero luego están las citas que acuden a la memoria por analogías inaprehensibles, que dejan la flor y se vuelven a su nada; los versos sueltos, que brotan como armónicos de un estado de ánimo, de abrir una ventana, de sentir una caricia o un color. Como hace años que he renunciado a pensar, es natural que otro piense por mí, en mi memoria, y me ponga en la mano piedritas de colores...⁴⁶⁸

Un poco antes en el texto, Cortázar se defiende con humor de las críticas que anticipa:

Escribir salpicando citas es pedantería
el tipo quiere lucirse (total, con la biblioteca a mano—)
es desenfado
las buenas cosas las dicen los otros
es centón es parasitismo
Montaigne, los muchos Lorenzo Valla, y atrás agazapada la creencia de que los antiguos tenían siempre razón.

Una lástima (para los otros; personalmente no me preocupa) esta forzosa diferencia que el uso o el destierro de las citas impone catalográficamente a los libros”.⁴⁶⁹

A continuación, explica la causa de la elección del método y lo relaciona con la labor de la memoria:

Simplemente me divierte ir paseándome por mi memoria, del brazo de John Keats, y favorecer toda clase de encuentros, presentaciones y citas.

Porque la palabra *cita* se las trae, como se ve.⁴⁷⁰

⁴⁶⁷ La definición del Diccionario de la Real Academia Española (op. cit.) de *centón* es “Obra literaria, en verso o prosa, compuesta enteramente, o en la mayor parte, de sentencias y expresiones ajenas”. Esta definición caracteriza tanto a *Imagen de John Keats* como a otras obras cortazarianas, entre ellas, particularmente, a *Teoría del túnel* y *Salvo el crepúsculo*.

⁴⁶⁸ *Imagen de John Keats*, en *Poesía y poética*. Op. cit., p. 770. Cortázar explica de esta forma la idea de “cryptomnesia” concebida por Carl Jung, la cual he mencionado más arriba.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p. 769.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 771.

Con este enunciado, y la homología entre “citar un texto” y “citarse con alguien” en el texto, Cortázar, de modo explícito, adjudica al trabajo intertextual una significación fundamental en la construcción de su ensayo. Inclusive, atribuye al juego intertextual un valor metafísico y ontológico por el cual se hace posible una *participación* intelectual:

Quando el palito-que-habla se pone a hacerlo por otro, respeto esa habitación de un espíritu⁴⁷¹ que me usa para repetirse, para volver de su mastaba. Voracidad del poeta que desborda sus libros⁴⁷², invade los ajenos. *La hija de Minos y de Pasifae*, ¿en cuántas islas mora?⁴⁷³

Entonces es justo respetar también la lengua. Habla tus palabras cuando quieras, Villon; y tú, Andrew Marvell, y tú, D’Annunzio. Lástima no saber ruso, no saber armenio. Saber tan mal el alemán y el español.

Digo estas cosas para adelantar que lo que sigue responde a la mayor libertad posible de expresión, ya que todo movimiento expresivo en órdenes poéticos debe ser, literalmente, un *catch-as-catch-can*.⁴⁷⁴

Aunque Cortázar aún insinúa una concepción vampírica del sujeto en lo que al lenguaje se refiere, el concepto de “libertad” conduce a la ética cortazariana. La fusión de sujetos en “libertad”, que es ante todo una “libertad de expresión”, dará con la más amplia narración intertextual (*Imagen de John Keats*), instalándola, desde un principio, en el nivel de la *metatextualidad*, al insistir en su calidad de “centón” y en el ensayo como diálogo literario.

Asimismo en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar marca el fenómeno de la *participación* como componente fundamental de su poética:

⁴⁷¹ “Habitación de un espíritu” forma parte del campo semántico de *participación*, y señala aquí la connotación de reencarnación de dicho fenómeno. En este sentido, la *participación* vehiculiza la continuidad de la vida más allá de la muerte.

⁴⁷² Esta imagen vampírica del poeta subraya precisamente la vocación del poeta intertextual.

⁴⁷³ Hay aquí probablemente una relación intratextual con su texto de 1949, *Los Reyes*, en la cual ofrece una interpretación particular del personaje de Ariadna. Ver el capítulo III de este trabajo.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 770.

Sucede siempre que por el jazz salgo siempre a lo abierto, me libro del cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa, una **participación** que en esa noche de Lester era un ir y venir de pedazos de estrellas, de anagramas y palindromas que en algún momento me trajeron inexplicablemente el recuerdo de mi tocayo y de pronto fueron Passepartout y la bella Aouda, fue la vuelta al día en ochenta mundos porque a mí me funciona la analogía como a Lester el esquema melódico que lo lanzaba al reverso de la alfombra donde los mismos hilos y los mismos colores se tramaban de otra manera.⁴⁷⁵

Dando por demostrado, entonces, que el método intertextual es un componente fundamental de la poética cortazariana, me propongo analizar dicho fenómeno. A raíz del análisis intertextual del ensayo *Teoría del túnel* considero necesario localizar en esta segunda parte del capítulo –junto a los *nexos reminiscentes* y el procedimiento de *ósmosis intertextual*, ya definidos–, otra manifestación de la intertextualidad que denomino *sintagmas palingenésicos* o *palingenesia*, nuevamente, según la indicación del mismo Cortázar. En *La vuelta al día en ochenta mundos II*, Cortázar comenta su “traducción” de un poema de Stéphane Mallarmé y menciona los conceptos de *paráfrasis* y *palingenesia*, los cuales considero adecuados para denominar un procedimiento intertextual en el que prima el elemento de la repetición, no como imitación, sino como reproducción o reproyección. Dice al respecto Cortázar:

De los traidores refugiados consuetudinariamente en el oficio de la traducción⁴⁷⁶, muchos de los que traducen poesía se me antojan avatares de ese Judas sofisticado que traiciona por inocencia y por amor, que abraza a su víctima entre olivos y antorchas, bajo signos de inmortalidad y de pasaje... [...] se sabe de Judas alquimistas que no vacilan en esconder un grano de oro en el plomo, simular la transmutación para el príncipe codicioso, mientras siguen buscándola solitarios, y acaso hallándola. Terreno equívoco y apasionado donde se pasa de la versión a la inversión, de la paráfrasis a la palingenesia.⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ Op. cit., p. 7.

⁴⁷⁶ Considero la traducción como una forma extrema de intertextualidad, a la cual Cortázar adhirió profusamente. En *Imagen de John Keats*, Cortázar juega explícitamente con la posibilidad de la traducción como importación y apropiación, en el sentido de *participación* de un texto ajeno.

⁴⁷⁷ Siglo Veintiuno Editores, México, 2004, pp. 111-112.

Siendo la “palingenesia” una “regeneración” o un “renacimiento de los seres”, según la definición de la Real Academia⁴⁷⁸, defino la *palingenesia intertextual* –por inspiración cortazariana– como un fenómeno compuesto por dos principios colindantes: el primero es la repetición y, el segundo, la recreación. Este tipo de segmentos se manifiesta, en primer lugar, a partir de un campo semántico común al *hypograma* que proyecta. En segundo lugar, podría hablarse de una estructura sintáctica que se repite en el hipertexto. En tercer lugar, en una *palingenesia intertextual* pueden cohabitar varios *nexos reminiscentes*. Por lo general, un *sintagma palingenésico* será de una intertextualidad más explícita que un *nexo reminiscente*, o si se quiere, *metatextual*. Sin embargo, este tipo de sintagma ofrece la posibilidad de fundirse con otro u otros *sintagmas palingenésicos* en una misma frase o párrafo, produciendo nuevas significaciones, ajenas a aquellas del hipotexto, por las cuales el concepto de *paráfrasis* se vería superado. Creo necesario utilizar este concepto en el análisis del ensayo lírico-crítico de Cortázar, *Teoría del túnel*, ya que estimo que el método empleado para estudiar la intertextualidad debe adaptarse al objeto de su análisis. Un ensayo lírico se diferencia de un texto puramente lírico, ya que, en dicho caso, Cortázar narrativiza las formas poéticas. Esto dificulta la ubicación de los *nexos reminiscentes* que, a menudo, aparecen “traducidos” en una *palingenesia* o en procedimientos de *ósmosis intertextual*.

Esta segunda parte del capítulo, por lo tanto, estudiará el diálogo que Julio Cortázar establece con el existencialismo, el cual se desarrolla simultáneamente al momento de la composición del ensayo. El análisis se adecuará al texto, entendiéndolo como una materia híbrida, estableciendo relaciones entre el hipertexto y los hipotextos mediante la localización de *nexos reminiscentes*, *sintagmas palingenésicos* y, también, lo que denominaré *topos reminiscente*.

III.2.1. La literatura: fundación (est)ética

⁴⁷⁸ Op. cit.

En el ensayo *Teoría del túnel*, Cortázar diseña su proyecto de la novela a partir del diálogo con la literatura contemporánea, la cual tiene como piedras angulares el surrealismo y el existencialismo. Es de notar que ambos movimientos no se caracterizan únicamente por su estética compositiva sino que se autodefinen desde una postura ética o metafísica.

Como se ha visto en la primera parte de este capítulo, en *Teoría del túnel*, Cortázar alude al concepto mallarmeano del Libro como instrumento espiritual y lo proyecta hacia el tiempo pasado, anterior al simbolismo, como si este principio reflejara la totalidad de la tradición literaria. Su ensayo propone una división clara entre la literatura tradicional que culmina, a su parecer, con el simbolismo francés, y la literatura moderna, que se inicia con la ruptura vanguardista propuesta por el dadaísmo.⁴⁷⁹ Esta división la establece con el objetivo de negar la definición del Libro como instrumento espiritual. Los dos *nexos reminiscentes* aquí expuestos, “Libro” e “instrumento espiritual”, son elementos intertextuales del *hypograma* mallarmeano, y conforman en el sintagma común que componen un primer *sintagma palingenésico* que, en este caso, se propone como una contradicción de los *nexos reminiscentes* mencionados. Es decir, si el hipotexto mallarmeano admite al Libro como instrumento espiritual, estableciendo una equivalencia entre uno y otro, el hipertexto cortazariano intentará contradecirlo, pero utilizando, paradójicamente, los mismos términos. Dice el hablante cortazariano:

Movido por un impulso que lo distancia de toda estética –en cuanto se le antoja mediatizadora–, el escritor [de principios de siglo] se ve precisado a apartarse a la vez del libro como objeto y fin de su tarea, rechazar el fetichismo del Libro, instrumento espiritual, y considerarlo por fin, (y esto en la etapa que precede a nuestra primera guerra) como producto de una actividad que escapa a la vez de todo lujo estético y a toda docencia deliberada, instrumento de automanifestación integral del hombre, de autoconstrucción, *vehículo y sede de valores que, en última instancia, no son ya literarios.*⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ Nótese que Cortázar realiza todo su análisis crítico dando por sentado que la literatura es *per se* europea y norteamericana. Esta aseveración abriría un debate que no puedo tratar aquí dados su magnitud y sus alcances.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 39.

El ensayo cortazariano formula el concepto moderno de literatura como un fenómeno de proyección *ética* y postula el existencialismo y el surrealismo no únicamente como fenómenos *estéticos*, sino también como humanismos (esencialmente *éticos*)⁴⁸¹. En un ensayo posterior, “Irracionalismo y eficacia”, Cortázar amplía esta idea:

En esta empresa del hombre, surrealismo y existencialismo acusan hasta ahora los sondajes más hondos. El surrealismo, menos dialéctico en su exterior, con franca admisión de la «magia» como aprehensión analógica del ser, coincide con el existencialismo en una mayéutica intuitiva que lo acerca a las *fuentes del hombre*. Los caminos divergen en el tránsito del Yo al Tú. Si *Yo* es siempre y solamente un hombre para surrealistas y existencialistas, *Tú* es la superrealidad mágica de aquellos y la comunidad para éstos. Desde actitudes tan exteriormente divorciadas, ambos humanismos integran con su doble batalla el entero ámbito del hombre y marchan hacia una futura conjunción.⁴⁸²

Aquí Cortázar subraya las significativas percepciones del surrealismo y del existencialismo respecto de la Otredad como “superrealidad mágica” o “comunidad”, respectivamente. Cortázar capta en esta definición de la otredad la manifestación de una metafísica y una ética, pues la relación entre el “Yo” y el “Tú” es un elemento central de dichas poéticas. El autor argentino, por su parte, centrará su obra en el “Yo” como un *ser en construcción*, que sólo puede definirse en su movimiento hacia el “Tú”, distanciándose del existencialismo y el surrealismo, los cuales postulan al sujeto como identidad definible, aunque la “identidad” sea concebida por ellos como dinámica y sujeta a modificaciones. Cortázar insistirá en la relación ética que implica

⁴⁸¹ Esta encrucijada demuestra lo importante que es leer al autor desde sus propias lecturas; lector antes que autor, Cortázar está leyendo a Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, manifiesto presentado en París a viva voz en 1945, al término de la guerra, y publicado sin el consentimiento del filósofo al año siguiente.

⁴⁸² *Obra crítica / 2*, Jaime Alazraki (ed.), op. cit., pp. 144-145. En “Irracionalismo y eficacia” Cortázar reúne nuevamente al surrealismo y al existencialismo, esta vez como paradigma del irracionalismo, identificado con la propuesta de Heidegger. Este ensayo intenta defender la postura irracionalista de las graves críticas recibidas por el filósofo.

la construcción de una poética lírica e intertextual por inmanencia, y simultáneamente romperá con cualquier posible definición determinista del “Yo”. El “Yo” cortazariano, como he querido demostrar, es un ente que supera la ontología, una hacedor multifacético, camaleón solidario que se concibe como *visitación* de la Otredad.

III.2.1.1. Cortázar y el “surrealismo”

Teoría del túnel anuncia una relación poética con el surrealismo, que será desarrollada por Cortázar en su obra lírica y narrativa. Muchos de sus artículos publicados durante los años '40, (“Rimbaud”, “Cadáver exquisito”, “Irracionalismo y eficacia”, “Luis Buñuel”, “Muerte de Antonin Artaud”, “Para una poética”), reflejan esta postura. Resulta fácil identificar su labor con esta estética “antiliteraria”⁴⁸³, según su propia definición del surrealismo, que resulta sumamente abarcadora y explícitamente anti-dogmática:

Humanismo mágico, el surrealismo niega todo “límite razonable” en la seguridad de que sólo las formas, la dogmática lógica y las mezquinas condiciones deterministas de la comunidad gregaria han vedado al hombre el acceso a lo que él, provisoriamente, denomina superrealidad. Su intuición del reino del hombre es puerilmente edénica. Pueril en cuanto el surrealista busca la *visión* antes que la verificación (visión del adulto); edénica en cuanto *edén* significa literalmente paraíso en la tierra. El surrealista parte de que la visión pura –la del poeta– revela ese paraíso; ergo el paraíso existe y sólo falta habitarlo sin resistencia. El poetismo de estas décadas es siempre diario de viaje al paraíso; con frecuencia, también, noticias de extravío, mapas errados, retorno melancólico.⁴⁸⁴

⁴⁸³ Cortázar denomina al surrealismo como “antiliterario” en su pequeño artículo de 1949, “Cadáver exquisito”, donde se opone a lo que ve como la acusada desaparición del surrealismo. Allí afirma que el surrealismo no es una escuela, sino un fenómeno independiente: “cuidado, señores, con ese cadáver que lleváis a enterrar con tanta satisfacción. Lo que yace ahí modoso y compuesto es nada más que la piel brillante y falsa de la culebra, la literatura del surrealismo (que es antiliterario) y las artes del surrealismo (que cruza por ellas como un relámpago por un pan de manteca, con las consecuencias previsibles)”, en *Obra crítica II*, op. cit., p. 241-242.

⁴⁸⁴ *Teoría del túnel*, op. cit., pp. 146-147.

Cortázar denomina al surrealismo “humanismo mágico”, conjugando, de esta forma, dos *nexos reminiscentes* en una *palingenesia* novedosa, adoptando la concepción “humanista” del existencialismo de Sartre y tal vez el “realismo mágico” caracterizado ese mismo año, 1947, por Arturo Úslar Pietri.⁴⁸⁵ El autor concibe el surrealismo como una actitud o voluntad y, por lo tanto, rechaza el surrealismo correspondiente a la escuela de Breton. Aclara que: “No hay que considerar como definitivas sus jerarquías de la primera hora. La adhesión fetichista a lo inconsciente, la libido, lo onírico, se revela dominante porque parece necesario enfatizar antigoethianamente las zonas abisales del hombre”.⁴⁸⁶ Más tarde, en “Muerte de Antonin Artaud” (1948), volverá a insistir en la imposibilidad de imponer un marco dogmático:

la razón del surrealismo excede toda literatura, todo arte, todo método localizado y todo producto resultante. Surrealismo es comovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y por siempre ámbar; una reconquista de lo mal conquistado (lo conquistado a medias: con la parcelación de una ciencia, una razón razonante, una estética, una moral, una teleología) y no la mera prosecución, dialécticamente antitética, del viejo orden supuestamente progresivo.⁴⁸⁷

Dicha concepción, sin duda, alimentó la voluntad estética surrealista de Cortázar formulada en *Salvo el crepúsculo*, la cual se materializa como precepto poético con la sentencia de apertura: “Discurso del no-método, método del no discurso,

⁴⁸⁵ El término “realismo mágico” fue utilizado por primera vez en 1925 por el crítico alemán, Franz Roh, en referencia al arte post-expresionista europeo. El término fue traducido al castellano por el sello de la Revista de Occidente ese mismo año. Úslar Pietri tomó el concepto y lo trasladó a la literatura venezolana en su análisis del cuento. Dicho ensayo, *El cuento venezolano* fue compuesto en 1947 y publicado al año siguiente en *Letras y hombres de Venezuela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948. Cortázar utiliza los conceptos contemporáneos de la crítica literaria para construir la suya propia, en una labor simbiótica netamente intertextual, aunque es difícil comprobar en este caso si el mecanismo intertextual surge de una *ósmosis* o de un procedimiento realizado explícitamente por parte de Cortázar.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 109.

⁴⁸⁷ En *Obra crítica II*, op. cit, p. 208.

y así vamos...”⁴⁸⁸ Dicha obra es una manifestación clara de la captación del surrealismo como juego que no admite preceptivas impuestas, tanto en su composición híbrida, como en la alternancia de poesía y prosa, en la multiplicación de la identidad del sujeto hablante –con la inserción de Polanco y Calac–, en suma, con una orientación rupturista desde el nivel metafórico hasta la imbricación de los géneros.

En “Irracionalismo y eficacia”, el autor ensalzará al surrealismo:

El vasto experimento surrealista me parece la más alta empresa del hombre contemporáneo como previsión y tentativa de un humanismo integrado. A su vez, la actitud surrealista (que tiende a la liquidación de géneros y especies) tiñe toda creación de carácter verbal y plástico, incorporándola a su movimiento de afirmación irracional.⁴⁸⁹

En tanto Cortázar considera a Rimbaud y a Isidore Ducasse como padres del surrealismo, Stéphane Mallarmé se ve discriminado por ser percibido como racional, no habiendo todavía roto con la estructura positivista:

La obra del surrealismo reconoce francamente su filiación [de Rimbaud] –a la que agrega la proveniente de Lautréaumont, tan poco sumergido en nuestro avizorar americano, y tan merecedor de él. Alberti y Neruda, Aleixandre y Federico García Lorca, como la avanzada aún indecisa de los poetas españoles y sudamericanos [...] guardan en la mano izquierda el corazón sangrante de Rimbaud y escuchan su latido, aunque muchos no hayan abierto jamás la página primera de *Les Illuminations*.⁴⁹⁰

Rimbaud y Mallarmé se diferencian, según Cortázar, en que el primero de ellos establece una equivalencia entre la acción vital y la Poesía:

⁴⁸⁸ Op. cit, p. 13.

⁴⁸⁹ Op. cit., pp. 261-262.

⁴⁹⁰ En “Rimbaud”, *Obra crítica II*, op. cit, p. 22. Cortázar adjudica una importancia radical a la labor de la *ósmosis intertextual* por la cual el hipotexto es absorbido “involuntariamente” en el proceso de la composición literaria del hipertexto.

Ocurre que Rimbaud (y de ahí su diferencia básica con Mallarmé) es ante todo un hombre. Su problema no fue un problema poético, sino el de una ambiciosa realización humana, para la cual el Poema, la Obra, debían constituir las llaves. Eso lo acerca más que todo a los que vemos en la Poesía como un desatarse total del ser, como su presentación absoluta, su entelequia.⁴⁹¹

La poesía de Mallarmé, por su parte, aparece desahuciada:

Mallarmé conoció tanto o más que él [Rimbaud] la angustia creadora, la lucha contra la impureza expresiva y el canto indecible. Pero Mallarmé estaba por y para la Poesía. Es «*l'homme chargé de voir divinement*», para decirlo con él, *Todo culmina en un libro*. Incluye el poeta, que comprenderá su fracaso cada vez que intente la experiencia suprema, el ápice que toca ya la música, el silencio. [...] Mallarmé concentra su ser en el logro de la Poesía con el anhelo catártico de ver surgir, alguna vez, la pura flor del poema. Toda su obra es la misma tentativa cien veces renovada y cien veces destruida por el desencanto. Nada lo satisface, porque nada le parece comprender la Poesía. Su obra es una condena terrible para toda poética intentada con ligereza y toda esperanza romántica. [...] su obra es una traición a lo vital, un intento de salirse de sí mismo en lo que tenía de hombre complejo y arraigado en lo telúrico. Es el Ícaro angélico; su caída no lo arrastra al mar sino a la desintegración ideal; sus poemas miran hacia lo absoluto y dan resueltamente la espalda a este aquí abajo que fue su amargo cáliz. Cae la noche, y el fauno se duerme sin haber dado caza a las ninfas.⁴⁹²

La principal crítica a Mallarmé reside en el hecho de que el poeta francés no se despegó de la necesidad de un sistema verbal. Según Cortázar, la poesía mallarmeana no poseía un verdadero espíritu rupturista, puesto que su lenguaje sólo intuyó ese espíritu *a posteriori*:

El panorama filosófico del siglo XIX desemboca en el positivismo, postura eufórica y cerrada a todo, avizoramiento súper o infrahumano, a toda visión

⁴⁹¹ *Ídem.*

⁴⁹² *Ibidem*, pp. 23-24.

mágica de la realidad. No es simple azar que el existencialismo bárbaro de Rimbaud careciera de eco mientras el idealismo metafísico de Stéphane Mallarmé se continuaba con plural, si no honda, resonancia finisecular. Por muy antipositivista que fuese la poética de la rue de Rome⁴⁹³, admitía la convivencia con esa filosofía en cuanto implicaba una visión racional del espíritu (suprarracional si se quiere, pero lúcida, desde la conciencia y por la conciencia). Proporcionaba a la generación finisecular una prodigiosa arquitectura metafísica, insinuada por Mallarmé, y que sus epígonos reducirían luego a términos simbólicos sin otra trascendencia que la estética.⁴⁹⁴

Sin embargo, Mallarmé intuye en sus textos la presencia del inconsciente colectivo, y, por lo tanto, estima lo *irracional* como elemento intrínseco de la especie cuando afirma en “Le mystère dans les lettres”: “Il doit y avoir quelque chose d’oculte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d’abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun”.⁴⁹⁵

Según Cortázar, en *Teoría del túnel*, el surrealismo se opone a toda definición positivista, no sólo porque no concibe la realidad como algo cognoscible, sino porque tampoco utiliza el lenguaje como instrumento científico: “Surrealismo es ante todo *concepción del universo* y no sistema verbal (o antisistema verbal; lo verbal se remite siempre al método, al instrumento, al martillo...)”.⁴⁹⁶ La fractura del lenguaje positivista y la voluntad lúdica primarán como principales objetivos surrealistas.

Cortázar, en “Rimbaud”, hace resaltar el elemento ontológico como el que mejor identifica al poeta francés con la herencia surrealista. Sin embargo, ve una diferencia importante entre ambos:

Es allí [en *La Lettre du Voyant*] donde dijo: «*Car Je est un autre*», frase que, sometida a todos los malentendidos posibles, encontrará una explicación en el surrealismo, cuyo único punto de contacto con el poeta es la creencia de que órdenes inconscientes, categorías abisales del ser, rigen y condicionan la

⁴⁹³ La “poética de la Rue de Rome” hace referencia a Mallarmé y al grupo de escritores que se reunían allí, en el domicilio del poeta, los días martes.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 106. El análisis de Stanguennec, op. cit., contradice tajantemente esta aseveración.

⁴⁹⁵ Op. cit., p. 282.

⁴⁹⁶ Op. cit., p. 108.

Poesía; creencia cuya aceptación basta para invalidar toda poética basada en preceptos retóricos, analogías meditadas y procedimientos de oficio. Los surrealistas –pragmáticos– convirtieron esa hipótesis en un método; algunos poetas afiliados dijeron bellos versos nacidos de un semisueño de una escritura automática. Pero a Rimbaud le interesaba poco o nada todo aquello; él no prosiguió un propósito de liberación o sublimación del «*autre*», sino del «*Je*».⁴⁹⁷

Pero, en *Teoría del túnel*, Cortázar se niega a definir el surrealismo como una escuela y afirma que constituye el espíritu general de la época, más allá de la definición de géneros y obras en particular:

Toda novela contemporánea con alguna significación acusa la influencia surrealista en uno u otro sentido; la irrupción del lenguaje poético sin fin ornamental, los temas fronterizos, la aceptación sumisa de un desborde de realidad en el sueño, el “azar”, la magia, la premonición, la presencia de lo no-euclidiano que procura manifestarse apenas aprendemos a abrirle las puertas, son contaminaciones surrealistas dentro de la mayor o menor continuidad tradicional de la literatura.⁴⁹⁸

Sin embargo, la definición más contundente del surrealismo ofrecida por Cortázar se asemeja precisamente a la definición que Mallarmé atribuye a la literatura en general:

Si el surrealista escribe es porque confía en que no se dejará apresar por tales normas, mantendrá lejos de sí toda prosodia, toda regla idiomática que no surja de la esencia poética verbalizada. En rigor no existe ningún texto surrealista discursivo; los discursos surrealistas son imágenes amplificadas, *poemas en prosa* en el sentido más hondo de la expresión, donde el discurso tiene siempre un valor lato, una referencia extradiscursiva. [...] Inútil buscar allí otras articulaciones que las mágicas.⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ Op. cit., pp. 25-26.

⁴⁹⁸ Op. cit., p. 113.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 111.

En este fragmento, el escritor utiliza dos conceptos mallarmeños, los cuales funcionan como *nexos reminiscentes*: el de la poesía como figura matriarcal de la literatura⁵⁰⁰, que Cortázar menciona mediante el *nexo reminiscente* “esencia poética” y el concepto de poesía como “acto mágico”.⁵⁰¹ El fragmento citado, por lo tanto, proyecta la concepción mallarmeña de la literatura por medio de una *ósmosis intertextual*, en la que se han absorbido conceptos hipotextuales que se ven reformulados en el hipertexto. A partir de esta definición de la literatura “humanista”, que Cortázar promueve en su teoría, los conceptos mallarmeños se explayarán, a pesar de las afirmaciones que pretenden negarlo, formulando una nueva poética. Nuevamente, la analogía entre surrealismo y poesía es contundente:

El surrealismo ha sido con todo el primer esfuerzo colectivo, en procura de una restitución de la entera actividad humana a las dimensiones poéticas. Movimiento marcadamente existencial (sin ideas recibidas sobre el término y sus implicaciones metafísicas), el surrealismo *concibe, acepta y asume* la empresa del hombre desde y con la Poesía. Poesía en un todo libre de su larga y fecunda simbiosis con la forma-poema. Poesía como conocimiento vivencial de las instancias del hombre en la realidad, la realidad en el hombre, la realidad hombre. Oscuramente: coexistencia y coceptación, por igualmente ciertas, por no ser dos, sino una, de la identidad y la analogía, de la razón y la libido, de la vigilia y el sueño.⁵⁰²

Con esta apreciación, Cortázar inicia un camino en el cual la Poesía absorberá la identidad del nuevo escritor humanista. La existencia pasará a ser experimentada desde la Poesía, y a partir de la perspectiva mágica de correspondencias entre ficción y realidad. En “Muerte de Antonin Artaud” afirma:

Vivir importa más que escribir, salvo que el escribir sea –como tan pocas veces– un vivir. Salto a la acción, el surrealismo propone el reconocimiento

⁵⁰⁰ En el capítulo anterior se ha visto la concepción mallarmeña que aparece, entre otros, en “La Musique et les Lettres”, donde se asevera que la prosa esconde los versos quebrados del poema, pues toda literatura es poesía.

⁵⁰¹ Ver más arriba la analogía entre poesía y magia.

⁵⁰² *Teoría del túnel*, op. cit., pp. 112-113.

de la realidad como poética, y su vivencia legítima: así es que en último término no se ve que continúe existiendo diferencia esencial entre un poema de Desnos (modo verbal de la realidad) y un acaecer poético –cierto crimen, cierto *knock-out*, cierta mujer– (modos fácticos de la misma realidad).

«Si soy poeta o actor, no lo soy para escribir o declamar poesías, sino para vivirlas», afirma Antonin Artaud...⁵⁰³

En este ámbito, el Poeta funcionará como “mago”. Esta literatura “poetista” no diferencia entre “libro” y “realidad” pues ambos elementos se co-alimentan. El fenómeno de la *analogía* pasará a ser la clave de esta perspectiva.

En el ámbito de la metáfora, analógico por definición, se ha producido un importante movimiento de continuación del simbolismo al surrealismo; las metáforas del simbolismo, por las cuales el significante y el referente se espejean, proyectándose en una Idea metafísica⁵⁰⁴, cobran vida en el surrealismo e interactúan con independencia, libres, ya sin el comando de la conciencia. Carlos Bousoño, en su trabajo, *Superrealismo poético y simbolización*⁵⁰⁵, hace una identificación absoluta entre *irracionalismo* y retórica *simbolista*, contradiciendo de esta forma la postura cortazariana mencionada. A su parecer, el simbolismo iniciado con Baudelaire continuó en el mismo eje *irracional*, es decir no-positivista, hasta el surrealismo. Además, Bousoño identifica la metáfora irracionalista con el símbolo, el cual, asegura, difiere de la metáfora “tradicional” por su funcionamiento metonímico, y a menudo, sinestésico.⁵⁰⁶

Según Bousoño, fue el simbolismo el que inició la reflexión en torno a los conceptos de significante y referente. Con el simbolismo, la analogía entre la palabra y el objeto pondrá en un mismo orden dos realidades diferenciadas, la del lenguaje y la del objeto real. La palabra da lugar al objeto y el objeto se refleja en el sonido del poema; Baudelaire había hecho referencia a dicho fenómeno como “correspondencia”. El surrealismo consolidó esta idea llevándola al extremo de sus posibilidades, sumando

⁵⁰³ *Obra crítica / 2*, op. cit., p. 209.

⁵⁰⁴ Ver el segundo capítulo de este trabajo.

⁵⁰⁵ Madrid, Editorial Gredos, 1979.

⁵⁰⁶ Ver también, del mismo autor, *El irracionalismo poético: El símbolo*. Madrid, Gredos, 1977.

la analogía metonímica entre objetos representados, por una parte, y por otra, entre los mismos significantes, permitiendo también la fusión de las artes plásticas y visuales, la música y las letras.

Asimismo, el surrealismo provoca fenómenos de *metalepsis* en los cuales el orden de la ficción intenta introducirse explícitamente en el orden de lo real. Un ejemplo de esto sería el cuadro de René Magritte “Ceci n’est pas une pipe”, el cual, al insistir en su *metatextualidad*, obliga al observador a introducirse en la gestación de la imagen, pasando a formar parte de la obra de arte.⁵⁰⁷ Otro fenómeno relacionado a la *metalepsis* es el “acto poético” surrealista – un tipo de *performance*–, realizado por individuos o colectivos con el objetivo de transgredir el orden impuesto por la realidad mediante elementos ficcionales contaminantes.⁵⁰⁸

Cortázar afirma que la ciencia, la filosofía y la psicología, al romper las fronteras del racionalismo, son todas ellas manifestaciones surrealistas. Ello sirve para justificar la ampliación del *campo intertextual* de la lírica cortazariana. Afirma Cortázar: “actitudes como el cubismo, futurismo, ultraísmo, la conciencia de relatividad, la indeterminación en las ciencias físicas y la crítica al concepto de legalidad, el freudismo y este niño viejo el existencialismo, *son surrealismo*”.⁵⁰⁹

Evelyn Picón Garfield ha realizado un fecundo estudio de la relación de la obra cortazariana y el surrealismo. A continuación, propone discernirlo del existencialismo:

⁵⁰⁷ Para un análisis del cuadro de Magritte ver Michel Foucault, *Ceci n’est pas une pipe*, Saint-Clément-La-Rivière, Fata Morgana, 1973.

⁵⁰⁸ Alejandro Jodorowsky define el acto poético: “Debe ser bello, impregnado de una cualidad onírica, prescindir de toda justificación, crear otra realidad en el seno mismo de la realidad ordinaria. Permite trascender a otro plano. Abre la puerta de una dimensión nueva, alcanza un valor purificador... Por ello, al proponernos realizar un acto diferente de las acciones ordinarias y codificadas, era necesario que midiéramos de antemano las consecuencias. Debía ser una fisura vital en el orden petrificado que perpetuaba la sociedad, no la manifestación compulsiva de una rebelión ciega. Era esencial desconfiar de las energías negativas que podía liberar un gesto insensato. Comprendimos por qué André Breton se había excusado tanto después de declarar, cediendo al entusiasmo, que el verdadero acto surrealista consistía en salir a la calle blandiendo un revólver para matar a cualquier desconocido... El acto poético, gratuito, debería permitir manifestar con bondad y belleza energías creativas normalmente reprimidas o latentes en nosotros. El acto irracional era una puerta abierta al vandalismo”, en *La danza de la realidad*, Madrid, Siruela, 2001, p. 141. Para ampliar en el concepto ver el capítulo de este mismo libro “El acto poético”, pp. 103-146.

⁵⁰⁹ *Teoría del túnel*, p. 113. Las *cursivas* son de Cortázar.

Aunque el Absoluto del surrealismo y el significado de la vida del existencialismo se dan aquí en este mundo, difieren en la actitud central y en los caminos y métodos para cumplir su meta. El existencialismo pone al hombre en el centro de un mundo absurdo y lo responsabiliza a razonar las miserias de la condición humana dándole una ilusión de dignidad. La tragedia del hombre social y moral dentro del cosmos finito, estático y limitado se compara a la labor punitiva de Sísifo. En cambio, los surrealistas no aceptaban el límite de la realidad circundante. Intentaban anular el castigo de la existencia destruyendo y encantando la roca con la imaginación y el deseo. No se dejaban mortificar por la existencia sino que transformaban la realidad. Descubrían lo fortuito en el mundo y lo desconocido en la subconciencia del hombre como indicios esperanzados del poder del hombre para destapar lo maravilloso en la vida. Aunque el mundo sea absurdo, este absurdo no es el del existencialismo que da náusea sino un absurdo que simboliza las fuerzas fuera del alcance lógico del hombre, un absurdo que se acerca a lo maravilloso. Por un lado, el existencialismo se caracteriza por la angustia, la resignación, la desesperación, el sufrimiento. En cambio, el surrealismo se caracteriza por una actitud optimista que juega con la realidad y la engendra en consonancia con el deseo. Hay un básico compromiso social en el existencialismo «engagé». En el surrealismo, hay un compromiso individual de enseñar a transformar la visión del hombre en el mundo que va más allá de cualquier sistema social.⁵¹⁰

Picón Garfield establece las razones por las cuales Cortázar se identifica más con el surrealismo que con el existencialismo:

Los juegos, el humor blanco y negro, el optimismo de no dejar de perseguir el Absoluto en esta vida, y sobre todo el deseo de transformar la realidad en vez de someterse a ella, acercan a Cortázar a los surrealistas más que a los existencialistas. Su meta no es solamente un cambio social sino también y aún más importante una transformación de la actitud del hombre ante la realidad.⁵¹¹

En resumen, Cortázar, con *Teoría del túnel*, adjudica al surrealismo, el origen de la literatura contemporánea. Sin embargo, será el texto existencialista el que funcione en muchos momentos como referente hipotextual de su obra. Cortázar

⁵¹⁰ *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 84-85.

⁵¹¹ *Ibidem*, p. 86.

iniciará en *Teoría del túnel* un diálogo triangular entre el surrealismo, el “existencialismo” de Martin Heidegger y el existencialismo de J. P. Sartre.

III.2.1.2. Cortázar y el texto existencialista francés

El origen del existencialismo se encuentra, según Cortázar, en Rimbaud, precisamente por el hecho de que dicho poeta francés concentró su interés ontológico en el Yo, al aseverar “Je est un autre”:

Precisamente por ello, por haber jugado la Poesía como la carta más alta en su lucha contra la realidad odiosa, la obra de Rimbaud nos llega anegada de existencialismo y cobra para nosotros, hombres angustiados que hemos perdido la fe en las retóricas, el tono de un mensaje y de una admonición. [...]

Se podrá decir que la poesía es una aventura hacia el infinito; pero sale del hombre y a él debe volver. Le es conferida a manera de una gracia que le permite franquear las dimensiones; mas el triunfo no está en «rondar las cosas del otro lado», como dijo Federico, sino en ser uno quien las ronda.⁵¹²

Antes de reflexionar acerca de las connotaciones ontológicas del texto existencialista que funciona como hipotexto de *Teoría del túnel*, es fundamental esclarecer la relación de Julio Cortázar con determinados textos existencialistas, puesto que con ellos inició el ensayista las bases de sus primeros diálogos intertextuales. Desde *Presencia* y *Teoría del túnel*, el diálogo con el existencialismo francés y alemán define la temática y el estilo del poeta. En *Presencia*, he identificado anteriormente el diálogo con la obra mallarmiana, particularmente la delineación del concepto de la Nada y el nacimiento de la identidad del poeta desde el acto creativo –la *ontogénesis*–, todo ello constituyendo los principios del pensamiento existencialista cortazariano.

⁵¹² En “Rimbaud”, op. cit., pp. 28-29.

A partir de 1938, con la publicación de *Presencia*, Cortázar se ve atraído por un pensamiento que se encuentra en vías de formación. El incipiente poeta reflexiona asumiendo una perspectiva cercana al existencialismo europeo que aún buscaba definirse, pero también desbandarse, y que como movimiento se difundirá durante los últimos años de la Segunda Guerra Mundial. La voz cortazariana se vislumbra como una voz que indaga en la *existencia* y el *Dasein*, a partir de 1938. Sartre, por ejemplo, hará un proceso similar desde la asimilación del concepto de la Nada (le Néant) mallarmeana en *L'Être et le Néant*⁵¹³ (1943), pero desde una profunda crítica al poeta francés.⁵¹⁴

Cortázar, por su parte, comprende la noción de existencialismo de la siguiente manera:

El existencialismo no cultiva su soledad como condición auténtica del hombre, la asume para trascenderla; en eso está la lucha, y en ella la grandeza. El hombre se angustia luciferinamente porque *sabe* que le ha sido dado ser más, ser él y también otro, ser-en-otro, escapar del solipsismo. [...] nuestro existencialista se angustia porque se sabe falsamente solo, porque su soledad es una *auténtica falsedad*. Al asumir su soledad como piedra de toque buscará superarla y comunicar; quebrará su falsa finitud solitaria y su no menos falsa infinitud dogmática [...] el existencialismo exaltará toda acción en cuanto parta de una experiencia metafísica intuida sentimentalmente.⁵¹⁵

⁵¹³ Paris, Gallimard, 1976. En *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, Sartre parece renegar *a posteriori* de su precursor, haciendo una revisión de corte psicoanalítico de la vida y la obra del poeta. Un trabajo similar será el que hará respecto de la obra de Charles Baudelaire, en su libro *Baudelaire*. Esta postura, sin duda, responde a la línea expuesta en su obra *Qu'est ce que la littérature?*, en la cual diferencia entre la poesía y la novela, desvalorizando el valor ético de la labor lírica.

⁵¹⁴ El crítico A. R. Manser comenta en su artículo "Sartre and Le Néant", respecto de la noción de "Néant" de Sartre, "He goes on to try to account for the origin of negation. Le néant is prior to negation, and not, as might be thought, the other way round", en William L. McBride (ed.), *Sartre and Existentialism. Volume IV: Existentialist Ontology and Human Consciousness*, New York and London, Garland Publishing, 1997, p. 49. Esta definición de la Nada es cercana a la de Mallarmé y a la adoptada por Cortázar en *Presencia*, en donde la Nada precede a la humanidad, y ésta debe luchar constantemente por superarla. Sartre dirá en este mismo sentido "le néant hante l'être", en *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1976, p. 47.

⁵¹⁵ En *Teoría del túnel*, op. cit., pp. 126-127.

Este fragmento evidencia, de modo primordial, lo que Cortázar entiende como “existencialismo”. En primer lugar, el *ser con la Otredad* o *en el Otro* es el punto de partida de la actitud metafísica. El *ser-con-el-otro* implica una superación de sí mismo, una trascendencia que está siempre por realizarse. Además, Cortázar subraya la importancia del aspecto no-racional del acto trascendental, ligado fundamentalmente a la intuición y el sentimiento, al *pathos*. Estimo legítimo, entonces, adjudicar estos parámetros existencialistas al irracionalismo, del cual también el surrealismo forma parte. El existencialismo y el surrealismo son percibidos por Cortázar como irracionalismos. Cortázar abre un debate en torno al irracionalismo que incluirá la reflexión acerca del juego, el azar y la metafísica, los cuales pasarán a formar parte fundamental de su poética.

En su ensayo de 1949, “Irracionalismo y eficacia”, Julio Cortázar defiende al existencialismo de los ataques de la crítica que lo acusó de haber echado las bases del nazismo. Cortázar se enfrenta fundamentalmente con el texto de Guillermo de Torre, *Valoración literaria del existencialismo*. Allí justifica el irracionalismo como parte integral del hombre:

Bajo las imprecisas dimensiones de la palabra *irracional* (término negativo, pero cuyo antónimo tampoco, es definitivamente estable) convenimos en agrupar lo inconsciente y subconsciente, los instintos, la entera orquesta de las sensaciones, los sentimientos y las pasiones –con su cima especialísima: la fe, y su cinematógrafo: los sueños–, y en general los movimientos primigenios del espíritu humano, así como la aptitud intuitiva y su proyección en el tipo de conocimiento que le es propio.⁵¹⁶

El ensayo continúa con la demostración de que el irracionalismo va más allá de la filiación común entre surrealismo y existencialismo:

⁵¹⁶ Op. cit, pp. 258-259.

En otra parte he buscado mostrar el paralelo histórico de las conductas surrealista y existencial, tan desemejantes a primer examen y tan opuestas en las personas de sus mantenedores. La analogía excede entonces el tronco irracional común para subsistir en los objetivos, en la preconización de *una praxis, de una conducta*.⁵¹⁷

Luego agrega que “el existencialismo sartriano ocupa hoy el terreno donde se ensaya la acción humana integrada y se prueba la posibilidad de vivir sin rupturas de la persona”.⁵¹⁸ Esta afirmación puntualiza que el existencialismo, por definición, se centra en la fenomenología del Yo, postulando, fundamentalmente, una ética:

Llevará tiempo comprender que el existencialismo no traiciona a Occidente sino que procura rescatarlo de un trágico desequilibrio en la fundamentación metafísica de su historia, dando a lo irracional su puesto necesario en una humanidad desconcertada por el estrepitoso fracaso del progreso según la razón.⁵¹⁹

Como es sabido, el texto fundador del pensamiento existencialista de Jean-Paul Sartre surgió con su obra de 1943, *L'Être et le Néant*.⁵²⁰ El mismo año en que Cortázar publicó su poemario, 1938, Sartre había compuesto su novela *La nausée*⁵²¹, introduciendo, como elemento prioritario la angustia que constituye el síntoma del hombre consciente de su libertad y su infinita responsabilidad frente a la Nada, lo cual compromete la existencia desde el nacimiento del individuo.

⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 262.

⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 263.

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 273. Además, según afirma Cortázar, el horror ha sido precisamente producto del racionalismo, y no viceversa: “Lo que ocurre es todo lo contrario. Las persecuciones, las reacciones más abominables, las estructuras de la esclavitud, la servidumbre y el envilecimiento, los desbordes raciales, la fabricación despótica de imperios, todo lo que cabe agrupar en el lado en sombras del proceso histórico, se cumple conforme a una ejecución por lo menos tan racional y sistemática como los procesos de signo positivo”, *ibidem*, p. 264.

⁵²⁰ En 1951, la editorial Imán de Buenos Aires publicó la traducción de Julio Cortázar de la obra de Alfred Stern, *La filosofía de Sartre y el psicoanálisis existencialista*.

⁵²¹ Cortázar reseña *La nausée* en el año 1948.

Considero que la angustia, tema central del existencialismo, ocupa en la obra cortazariana un lugar central.⁵²² A mi parecer, Cortázar creó una obra que parte de una ontología de la angustia, desarrollando el fenómeno desde su interioridad, esto es el “sentimiento de lo fantástico”.⁵²³ La angustia, o la náusea, producen en el sujeto un efecto de *extrañamiento* –denominado de esta manera por el propio Cortázar– respecto de la realidad. Éste es precisamente el efecto de lo neo-fantástico, por el cual el sujeto experimenta una ruptura ontológica, particularmente respecto de su relación con la otredad. La conciencia de sí mismo produce en el hombre angustia, pues se descubre dueño de su voluntad, creador, libre. Ello lo lleva a adoptar una nueva visión de su entorno y de su propio lugar en el mundo, desencadenando un cambio visceral, sentido en las categorías de lo metafísico, pero experimentado en el cuerpo físico del sujeto, produciendo una escisión en su ontología. Postulo, por lo tanto, que lo neo-fantástico cortazariano es una manifestación metafórica de la angustia descrita por el existencialismo.⁵²⁴

De ningún modo pretendo establecer una comparación entre la obra cortazariana y la obra de Jean-Paul Sartre, sino únicamente postular la simultaneidad de ambos pensamientos que en la década de los '40 se revelará claramente siguiendo una misma dirección, y que despertará en Cortázar –quien comienza a leer a Sartre en esos años– importantes reacciones críticas que lo conducirán a crear un rico diálogo con el filósofo en su ensayo, *Teoría del túnel*. Esto se debe fundamentalmente a las

⁵²² Cortázar compone sus primeros cuentos neofantásticos entre 1937 y 1945.

⁵²³ Se trata del título de una conferencia ofrecida en la Universidad Católica Andrés Bello, en 1982. Allí Cortázar afirma: “Ese sentimiento, que creo que se refleja en la mayoría de mis cuentos, podríamos calificarlo de extrañamiento; en cualquier momento les puede suceder a ustedes, les habrá sucedido, a mí me sucede todo el tiempo, en cualquier momento que podemos calificar de prosaico, en la cama, en el ómnibus, bajo la ducha, hablando, caminando o leyendo, hay como pequeños paréntesis en esa realidad y es por ahí, donde una sensibilidad preparada a ese tipo de experiencias siente la presencia de algo diferente, siente, en otras palabras, lo que podemos llamar lo fantástico. Eso no es ninguna cosa excepcional, para gente dotada de sensibilidad para lo fantástico, ese sentimiento, ese extrañamiento, está ahí, a cada paso, vuelvo a decirlo, en cualquier momento y consiste sobre todo en el hecho de que las pautas de la lógica, de la causalidad del tiempo, del espacio, todo lo que nuestra inteligencia acepta desde Aristóteles como inamovible, seguro y tranquilizado se ve bruscamente sacudido, como conmovido, por una especie de, de viento interior, que los desplaza y que los hace cambiar”, en <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>, visto el 15 de septiembre de 2011.

⁵²⁴ Para el análisis de un posible contexto filosófico en torno a la literatura neofantástica ver *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, de Jaime Alazraki, Madrid, Editorial Gredos, 1983.

diferencias que mantiene con Sartre en lo que concierne a la postura respecto de la Poesía y su función ante la realidad, particularmente, a partir de la obra de Sartre *Qu'est ce que la littérature?*

III.2.1.3. Connotaciones éticas del discurso existencialista

A finales de la Segunda Guerra Mundial, el existencialismo fue visto por la sociedad francesa como un movimiento intelectual escapista y desconectado de la terrible realidad de la guerra y la posguerra, como también del gobierno colaboracionista de Vichy. Es por esta razón que Sartre necesita aclarar su postura e instalar el pensamiento existencialista como enclave intelectual en el espacio de la actualidad. El 29 de Octubre de 1945, en el recientemente estrenado “Club Maintenant”, en un ambiente fervoroso⁵²⁵, Sartre dará una conferencia bajo el título “L’existentialisme est un humanisme” con un texto relativamente legible –mucho más accesible para el gran público que su obra *L’Être et le Néant*–, el cual funcionará en su momento como un manifiesto filosófico de fuertes connotaciones éticas y políticas.⁵²⁶

Dicho texto constituye un hipotexto fundamental de la obra cortazariana, *Teoría del túnel*, y participará en él mediante *nexos reminiscentes* reiterativos como, por ejemplo, “existencia”, “responsabilidad”, “libertad” y a través de numerosas *palingenias intertextuales* que funcionan en pos de la adopción de importantes aspectos del discurso sartriano.

Sartre parte de la elocución fundante “la existencia precede a la esencia”: “Ce qu'ils ont en commun [les existentialistes], c'est simplement le fait qu'ils estiment que

⁵²⁵ Dicho evento fue retratado por el escritor Boris Vian en 1946 en su novela *L'écume des jours* (capítulo XXVIII), caracterizando a Sartre bajo el nombre de Jean-Sol Partre. Toda la novela parodia la figura de Sartre, la admiración de sus seguidores, y la función del existencialismo en el contexto de una posguerra sobre la que aún pesa la muerte masiva, la sangre y violencia.

⁵²⁶ Para una historia del Existencialismo ver *Existentialism. A Very Short Introduction*, de Thomas R. Flynn, New York, Oxford University Press, 2006.

l'existence précède l'essence, ou, si vous voulez, qu'il faut partir de la subjectivité".⁵²⁷

Esto implica que la existencia es producida mediante la acción del hombre, a la vez que se parte de la noción de que el hombre no es definible *a priori*:

Qu'est-ce que signifie ici que l'existence précède l'essence ? Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après. L'homme, tel que le conçoit l'existentialiste, s'il n'est pas définissable, c'est qu'il n'est d'abord rien. Il ne sera qu'ensuite, et il sera tel qu'il se sera fait. Ainsi, il n'y a pas de nature humaine, puisqu'il n'y a pas de Dieu pour la concevoir.⁵²⁸

De estas afirmaciones emerge la situación del hombre frente a su ineludible responsabilidad respecto del mundo, tanto en lo que concierne al propio sujeto que tiene la responsabilidad como en su relación a la Otredad:

Mais si vraiment l'existence précède l'essence, l'homme est responsable de ce qu'il est. Ainsi, la première démarche de l'existentialisme est de mettre tout homme en possession de ce qu'il est et de faire reposer sur lui la responsabilité totale de son existence. Et, quand nous disons que l'homme est responsable de lui-même, nous ne voulons pas dire que l'homme est responsable de sa stricte individualité, mais qu'il est responsable de tous les hommes.⁵²⁹

Esta postura, aplicada a la actualidad, permitió proyectar una profunda autocritica sobre el pasado inmediato, en Francia y en toda Europa. Es decir que la filosofía de Sartre⁵³⁰ tendrá consecuencias inmediatas y tangibles sobre la realidad contemporánea.

⁵²⁷ *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1946, p. 17.

⁵²⁸ *Ibidem*, p. 21.

⁵²⁹ *Ibidem*, p. 24.

⁵³⁰ El artículo "Sartre's *L'existentialisme est un humanisme*", de T. Keefe, op. cit., expone las problemáticas terminológicas del texto y lo ubica en su relación intratextual con *L'Être et le Néant*.

Esta misma postura es adoptada por Julio Cortázar, en su ensayo de 1947. El autor argentino aduce que todo hombre, y el intelectual en particular, tiene la responsabilidad absoluta sobre su entorno y sus acciones. Aduce también que el hombre es inherentemente un ser ético, y el intelectual, lo es, tanto por hombre, como por oficio, pues su pensamiento implica una acción sobre el mundo, acción que es ética *per se*, dado que involucra a la Otredad:

Harta razón tenía aquí Sartre cuando insiste en que existencialismo es **humanismo**; incluso aunque no aluda a esta **trascendencia social** de la angustia. Es humanismo en la medida en que el **existir** puede conferir **ser**, que (con el decir de Marcel, que no vacilo en repetir) será luego más ser en cuanto acceda a **ser-con**. La **angustia** del hombre contemporáneo no se muerde la cola: padecerla en soledad es premisa e incitación para superarla luego en altruismo: ahí se abre la etapa de **reunión**, de comunicación –de **comunidad** en su legítimo y ya alcanzado reino.⁵³¹

En este texto, Cortázar juega con los *nexos reminiscentes* –marcados en negrita en el texto citado–, instaurándolos en campos conceptuales compartidos y creando de este modo *palingenias intertextuales* particulares, de a rato, novedosas, en lo que concierne a la preceptiva existencialista. Sus *palingenias*, que son consecuencia de la yuxtaposición de varios *nexos reminiscentes*, desencadenarán, finalmente, en una fuerte manifestación de *simbiosis intertextual* entre la preceptiva de Sartre y de Heidegger, como se verá a continuación.

Dos de los conceptos centrales que juegan el rol de *nexo reminiscente* en el ensayo cortazariano son el de “responsabilidad” y “otredad”, incluyendo un variado campo semántico que los define y amplía; estos *nexos reminiscentes* acompañan el discurso lírico de Cortázar, lo cual conduce a una postura ética bien definida. Paralelamente a la poética que diseñada en *Teoría del túnel*, tanto como en la diversidad de artículos y ensayos cortazarianos de los años '40 y '50, se construye una ética que parte de la pregunta acerca del *ser* y el *Dasein*, y culmina en el imperativo de

⁵³¹ Op. cit., p. 141. Es reconocible aquí el concepto de *participación* de los sujetos en la idea “ser-con”, “reunión” y “comunidad”, todos ellos componentes del mismo campo semántico.

la *existencia* como *participación*, o en otras palabras, la exigencia de *ser-en-el-otro* y *ser-con-el-otro*. Dice Cortázar: “La acción existencialista determinaría sentimiento de comunidad en el acto mismo de autorrevelar al individuo en la experiencia. Como lo enseña Gabriel Marcel, imposible ser un individuo sin ser al mismo tiempo la comunidad.”⁵³² A continuación, adopta dicho concepto para aclarar el objetivo ontológico que debe ser alcanzado:

Sartre ha afirmado que la elección de un hombre compromete a la humanidad entera [...]; que la angustia surge precisamente de esa **responsabilidad** tremenda. Basta ello para advertir que el término **comunidad**⁵³³ (que prefiero al de humanidad, más lleno de adherencias iluministas y progresistas) connota hondamente razones existenciales.⁵³⁴

Esto implica que la *responsabilidad* es una condición inherente a la *existencia* y puede ser asumida únicamente en el marco de la *comunidad*, que es esa *otredad* con la que se busca co-participar. Según Cortázar, el imperativo, que se traduce en la angustia, rige para todo hombre, pero dicha exigencia es mayor para el escritor:

Este novelista sospecha fundadamente una realidad sólo aprehensible por vías poéticas; comparte en el siglo una angustia colectiva del hombre frente al problema de su puesto en el cosmos. [...] Su sensatez le señala un camino de compromiso, que cada escritor elige o labra según su especial concepción de la realidad.⁵³⁵

Este escritor es definido como existencialista, y es él quien logra construir un puente entre su soledad y la comunidad. Su literatura será una acción en el mundo:

⁵³² *Ibidem*, p. 128.

⁵³³ Las **negritas** son mías y marcan *nexos reminiscentes*.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 145.

⁵³⁵ *Idem*, pp. 115-116.

En tantas diferencias –en tanta diferente semejanza, según imagen de un poema– una invariante perdura: la puesta en crisis de referencias convencionales, *literatura* y *espíritu*, la tendencia a toda forma de acción: Verbo, libro como recipiente y excipiente, mensaje, dialéctica, *ejercicio*; Política –en todas sus formas deliberadamente *conectadas* (puentes sobre el hiato) entre el Yo y un Yo-a-ser que se llama Masa, Estado, Raza, Religión, cuya asunción da ser, confiere ser–; Lucha...

[...] La lectura de todo libro existencialista comunica, por adhesión poética, el sentimiento de ser ya *una forma de la acción*; de predicar –si predica– con su mismo movimiento; de constituir batalla que es su propia crónica, ejercicio que se cumple en el verbo...⁵³⁶

En lo que concierne a la preceptiva ética, Cortázar se topará con un gran inconveniente respecto de la postura de Sartre. En 1947, el pensador francés publicará en la revista que dirige, *Les temps modernes*, una serie de ensayos que rápidamente serán reunidos en libro bajo el título *Qu'est ce que la littérature?*, en los cuales pondrá de manifiesto la obligación ética del escritor, y según la cual, Sartre ve como exigencia que se comprometa con la realidad que lo circunda. Sin embargo, Sartre aduce que poetas, músicos y artistas plásticos no trabajan movidos por principios miméticos. Esto implica, desde su perspectiva que el arte, salvando el de la narrativa, no está comprometido con la realidad. Esto se debe a que Sartre considera a estas artes como estrictamente autorreferenciales, sin ningún efecto sobre la cultura ni la realidad inmediata. Su argumento principal es que estas artes no *significan*:

On ne peint pas les significations, on ne les met pas en musique; qui oserait, dans ces conditions, réclamer du peintre ou du musicien qu'ils s'engagent ?

L'écrivain, au contraire, c'est aux significations qu'il a affaire. Encore faut-il distinguer : l'empire des signes, c'est la prose ; la poésie est du côté de la peinture, de la sculpture, de la musique.

⁵³⁶ *Ibidem*, pp. 132-133.

[...] En fait, le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes.⁵³⁷

Cortázar aparentemente se siente condicionado por su realidad y comprometido con el espíritu existencialista en un país “ocupado” por el peronismo.⁵³⁸ El escritor argentino teme una pauperización de la cultura letrada, y dado que se considera poeta, encuentra inadmisible la discriminación expuesta por el filósofo francés. En efecto, la categorización de Sartre margina a gran cantidad de integrantes del mismo movimiento existencialista.⁵³⁹ El propio Cortázar alude a este conflicto en 1951, en *Imagen de John Keats*, y responde a Sartre con palabras del poeta inglés:

Jean-Paul Sartre señala que el escritor es aquel que elige una “forma secundaria de la acción”; Keats hubiera podido decirle que la elección no se hace como forma secundaria sino como acción *en el plano expresivo*; sólo mirados desde afuera y normativamente –como lo hace Sartre en *¿Qué es la literatura?*, y John en esta carta que cito– pueden el hacer y el escribir situarse en planos jerárquicos. Y además hay aquí un viejo engaño, porque el sentido de *acción* está (en Sartre y en Keats) teñido de un retintín moral, un eco de “hacer el bien” en sus formas más variadas. No se habla de la acción por la acción, de la ardilla girando en la jaula; se alude al “hombre que avanza hacia el hombre”, etcétera. En tanto que es “escribir bien” es ahí para Keats

⁵³⁷ *Qu'est ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 16-18. Sartre asevera que la prosa revela el mundo, en tanto que le poesía lo vela. La prosa en ese sentido le permite al Hombre conocer el mundo y tornarse responsable de él. La palabra debe ser transparente para no llamar la atención y dejar que la prosa transmita claramente el pensamiento. El estilo (p. 32) debe pasar desapercibido. Esto es precisamente lo contrario de lo que Cortázar defiende (en *Teoría del túnel*), puesto que para él el estilo y la actitud poética son precisamente los que están conectados con el espíritu del Hombre y por lo tanto pueden comprometerse con el hombre en todas sus dimensiones.

⁵³⁸ Cortázar, durante sus años de profesor, se encuentra en conflicto político con el gobierno. Entre 1945 y 1951, año en que partiera hacia París, ejerció como profesor de letras, en varias ciudades argentinas en las que residió: Chivilcoy, Bolívar, Mendoza y Buenos Aires. Para más detalles ver la biografía de Eduardo Montes-Bradley, *Cortázar sin barba*, Barcelona, Random House Mondadori, 2005. Cortázar renunciará a su cargo en la Universidad del Cuyo, por diferencias ideológicas con la administración peronista.

⁵³⁹ Una respuesta a la discriminación de Sartre son las palabras de Miriam di Gerónimo, en su análisis de un poema de *Salvo el Crepúsculo*: “Una de las vías para tratar de dilucidar este enigma, podría ser, en principio, partir del origen etimológico del término *poeta*, éste deriva del adjetivo griego *poietés*, y éste del verbo *poiéo*, que significa hacer. En este sentido, el poeta es un hacedor. [...] Él compone con la única herramienta que posee: el lenguaje. Empero, su producto no está construido desde un sinsentido, sino que, con su oficio, compromete, como toda buena literatura, un modelo de mundo”, en “La creación poética como resto en Julio Cortázar. Literatura y psicoanálisis”, *ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/14-MIR_1.RTF.pdf*, sitio visitado el 23 de octubre del 2011.

una *obra*, y la prueba está en que agrega inmediatamente: “El *Paraiso perdido* me parece una maravilla cada vez más grande”. Si se recuerda que, con clara valentía, había afirmado ante Wordsworth y Shelley la obligación del poeta de hacer el bien *con* su obra, por la obra misma, sin morales ni moralejas, se entenderá lo que busco decir al hablar de esa corriente secreta que resuelve la falsa dicotomía en un logro que la supera. Sin ninguna sensación de escapismo o de inferioridad moral podrá Keats afirmar un día: “Sólo sirvo para la literatura” (22-9-1819).⁵⁴⁰

Cortázar, en *Teoría del túnel*, intentará crear una *simbiosis* del modelo intelectual existencialista, sumándose a los poetas y artistas del surrealismo. Sostendrá esta propuesta retornando a lo que todo afiliado al existencialismo francés considera como el más claro origen de la doctrina, es decir la filosofía de Martin Heidegger, la cual estaría abogando por el irracionalismo y alegando que la existencia humana se desarrolla en el espacio poético creado por el lenguaje. Es así como el autor argentino logrará incluir en las categorías de los intelectuales comprometidos a poetas, músicos y artistas plásticos. Cortázar retomará la elocución de Hölderlin, adoptada por Heidegger, “poéticamente habita el hombre”, es decir *todo* hombre y en particular, los creadores que con sus propias manos construyen “un vaso”, un poema para entregar al mundo.⁵⁴¹

Presencia se inscribe precisamente en este pensamiento, tematizando de modo autorreferencial la labor del poeta, quien se inscribe *dentro* del mundo y *para* el mundo, *para* la Otredad. *Teoría del túnel*, resulta, por lo tanto, una contextualización *a posteriori* de la creación de Cortázar, y no únicamente, como se ha dicho a menudo, una proyección poética de su obra futura. Su ensayo lírico es, por ende, tanto una constatación de su creación lírica como un proyecto-vector que se propone atravesar la totalidad de la obra cortazariana. Esta afirmación puede conducir a la conclusión de que también la obra narrativa cortazariana debe ser analizada desde una perspectiva lírico-intertextual.

⁵⁴⁰ *Imagen de John Keats en Obras Completas IV, Poesía y Poética*, op. cit., pp. 1223-1224.

⁵⁴¹ Referencia al poema de Julio Denis, “Devolución” en *Presencia*: “Devuelvo ínfima parte, en este vaso / que destila mi vino, que presagia / tu destino de cimas y de rosas”.

III.2.1.4. *Esencia versus existencia*

La discusión filosófica principal que abriera el debate en 1945 entre Sartre y Heidegger –a raíz del texto de Sartre *L'existentialisme est un humanisme* –, se centró en los conceptos de “esencia” y “existencia”, conceptos que funcionarán en el texto de Cortázar como reiterados *nexos reminiscentes*. Es preciso aclarar aquí que mi objetivo no es dedicar el análisis a una profundización de las diversas perspectivas filosóficas, puesto que esto superaría las posibilidades de este trabajo. Sólo deseo ofrecer un acercamiento a los textos existencialistas desde los textos mismos tal como los atraviesa el hipertexto cortazariano, haciendo hincapié en el lenguaje y su comportamiento hipertextual, en lo que atañe a la postura poética y metafísica de Julio Cortázar.

Heidegger –el primero en acercarse al concepto de *existencia* en *El Ser y el Tiempo* (1927)– fue el precursor del existencialismo francés. En *El Ser y el Tiempo*, había afirmado que “la «esencia» del *Dasein* reside en su existencia”.⁵⁴² En base a este axioma, Sartre deducirá en su discurso *L'Existentialisme est un Humanisme* que “la existencia precede a la esencia”, principio que será la piedra fundamental de toda la postura existencialista atea francesa. El existencialismo de Sartre afirmará como doctrina que la existencia se materializa y la identidad de cada individuo se construye mediante la acción. Por el contrario, Heidegger estudia la ontología⁵⁴³ del hombre en la

⁵⁴² Heidegger se cita intratextualmente en su *Carta sobre el humanismo*, y anota que dicha sentencia pertenece a la “p. 42” de *El Ser y el Tiempo*. La *Carta sobre el Humanismo* fue publicada en 1947 como apéndice de un ensayo acerca de la doctrina platónica de la verdad, el mismo año de publicación del ensayo de Cortázar. Ver <http://www.usma.ac.pa/web/DI/images/Eticos/Carta%20Sobre%20el%20Humanismo.pdf>, sitio visitado el 16 de septiembre del 2011. Esta traducción, de Helena Cortés y Arturo Leyte, es la misma que fue publicada por Madrid, Alianza Editorial, en 2002.

⁵⁴³ Sin embargo, Heidegger rechaza la metafísica tradicional como método para elucidar la verdad del *Dasein*. Según este filósofo, la metafísica no puede definir la naturaleza de la esencia del Ser, en primer lugar, porque ésta no es definible, y en segundo lugar, porque la metafísica siempre parte de apriorismos que impone a su objeto de estudio, desvirtuándolo. Esta es la razón por la cual no es correcto hablar de una metafísica del Ser al describir la postura de Heidegger. Con esta apreciación de la metafísica, pareciera que el filósofo exige comprender al Hombre desde el hombre mismo como el ser que produce el tiempo, sin adoptar los códigos de la lógica y el racionalismo. Alega Heidegger en *Carta sobre el humanismo*: “la «filosofía» se encuentra en la permanente necesidad de justificar su existencia frente a

morada del lenguaje, independientemente de la realidad material. Desde la perspectiva de Cortázar, la acción que se desarrolla en el espacio poético –descrita por Heidegger⁵⁴⁴–, implica siempre una manifestación existencial (no sólo esencial) y de ella deriva siempre una posición ética frente al mundo (tal como se ha visto en el apartado III.2.1.3. “Connotaciones éticas del discurso existencialista”).

John Macquarrie, en su texto *Existentialism: An Introduction, Guide and Assessment*, presenta la dualidad que postula el existencialismo en torno a los conceptos de *esencia* y *existencia*:

To say that anything 'exists' is simply to point to the fact 'that it is'. Existence is characterized by concreteness and particularity and also by a sheer givenness. [...] as soon as we talk of 'the form in which it exists', we are already beginning to move away from existence to essence. If the existence of anything has to do with the fact 'that it is', its essence consists in 'what it is'. The essence of an object is constituted by those basic characteristics that make it one kind of object rather than another. It follows then that essence is characterized by abstractness and universality. Furthermore, essences lend themselves to the operations of rational thought, to analysis, comparison, and synthesis, in ways which the sheer contingency and 'thatness' of existence resist.⁵⁴⁵

las «ciencias». Y cree que la mejor manera de lograrlo es elevarse a sí misma al rango de ciencia. Pero este esfuerzo equivale al abandono de la esencia del pensar. La filosofía se siente atenazada por el temor a perder su prestigio y valor si no es una ciencia. En efecto, esto se considera una deficiencia y supone el carácter no científico del asunto. En la interpretación técnica del pensar se abandona el ser como elemento del pensar. Desde la sofística y Platón, es la «lógica» la que empieza a sancionar dicha interpretación. Se juzga al pensar conforme a un criterio inadecuado. Este juicio es comparable al procedimiento que intenta valorar la esencia y facultades de los peces en función de su capacidad para vivir en la tierra seca. Hace mucho tiempo, demasiado, que el pensar se encuentra en dique seco. Así las cosas, ¿se puede llamar «irracionalismo» al esfuerzo por reconducir al pensar a su elemento?», op. cit., p. 2. Es en esta línea que Heidegger exige la inclusión del pensamiento irracional en el análisis filosófico, actitud que Cortázar adoptará como piedra fundamental de su poética.

⁵⁴⁴ Heidegger mencionará esta concepción del lenguaje en *El Ser y el Tiempo*, publicado en 1927. Hacia finales de los años '30 y durante la guerra, Heidegger desarrollará esta teoría a través de los seminarios que dará en la Universidad de Freiburg acerca de la poesía de Hölderlin. En 1936, publicará “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en *Arte y poesía*. En 1951, dictará una conferencia que medita acerca de los versos del poeta “poéticamente habita el hombre”; allí establece la relación entre el “habitar” de Hölderlin y su propio concepto de “existencia”. Según Heidegger, la existencia del hombre transcurre en el lenguaje.

⁵⁴⁵ New York, Penguin Books, 1987, p. 61.

Esta definición de la *existencia* frente a la *esencia* se diferencia de la que diera Platón respecto de una Idea y su objeto, en cuanto la perspectiva existencialista no presupone una relación de causa y efecto, o de reflexión, de *esencia* a *existencia*. Es decir, la *existencia* no es la representación material de la *esencia*, sino que ambos elementos son parte integral del Ser. Sin embargo, la polémica se iniciará cuando Sartre alegue que existe una relación de causa y efecto de *existencia* a *esencia*, invirtiendo el principio platónico por el cual lo ideal precede a lo material.⁵⁴⁶

El 10 de noviembre de 1946⁵⁴⁷, Heidegger responde al ensayo de Sartre en su *Carta sobre el humanismo*, la cual envía a Jean Beaufret, quien lo había interrogado acerca de su parecer respecto de la postura novedosa de Jean-Paul Sartre. En esta “carta”⁵⁴⁸, Heidegger no está tan interesado en definir un nuevo humanismo sino, por el contrario, desafiarlo, acusando a todos los humanismos de traicionar la causa de la verdad del Ser por fundarse en metafísicas aprioristas. Asevera:

Todo humanismo se basa en una metafísica, excepto cuando se convierte él mismo en el fundamento de tal metafísica. Toda determinación de la esencia del hombre, que, sabiéndolo o no, presupone ya la interpretación de lo ente sin plantear la pregunta por la verdad del ser es metafísica. Por eso, y en concreto desde la perspectiva del modo en que se determina la esencia del

⁵⁴⁶ De este hecho deriva que el existencialismo de Sartre haya encontrado concordancias con el marxismo, dado que ambas filosofías estaban marcadas por fundamentos materialistas. El existencialista francés, Merleau-Ponty marcará la relación aproximada, aunque no equivalente, entre marxismo y existencialismo, en “La querelle de l’Existentialisme” (*Les temps modernes*, n°2, 1945, incluido luego en *Sens et non-sens*, en 1949). En cambio, la filosofía heideggeriana se identifica con el idealismo.

⁵⁴⁷ Resulta imposible asegurar que Cortázar tuviera acceso directo e inmediato a las publicaciones de Heidegger. Sin embargo, su ensayo de 1947 permite reconstruir la arqueología de sus lecturas. Ya sea directamente, o por terceros, Cortázar estaba al tanto en 1947 del debate que se había iniciado entre Sartre y Heidegger. *Teoría del túnel* es una prueba fidedigna de ello. En una carta del 7 de mayo de 1940 enviada desde Chivilcoy, Cortázar menciona su lectura de los textos de Heidegger, lo cual me permite sostener que el autor argentino probablemente seguía leyendo al filósofo: “¿pero no ha leído usted que Heidegger, el más grande metafísico de nuestros días, encuentra el *ser* apoyándose en la *nada*? De la nada sale el ser, y de la muerte sale la vida, si se quiere...”, en *Cartas desconocidas de Julio Cortázar*, de Mignon Domínguez, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992. En una entrevista de 1976 dirá Cortázar: “yo no soy capaz de leer, en su texto original, los grandes textos de la metafísica de Heidegger. Pero en cambio he podido leer conferencias de Heidegger en donde él simplifica su punto de vista”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 364-366, octubre-diciembre 1980, Madrid, p. 16, de donde podemos deducir que Cortázar no ha leído *El Ser y el Tiempo* pero sí la *Carta sobre el humanismo* que retoma y resume las ideas de la gran obra filosófica.

⁵⁴⁸ La carta de Heidegger es de difícil lectura, no sólo por su densidad filosófica, sino también por su forma de citar otros textos, en particular, el texto de Sartre. El hipertexto de Heidegger es un buen ejemplo de *ósmosis intertextual*, en cuanto incluye conceptos y frases de sus hipotextos. Estas inclusiones no son tácitas sino que se formulan en el idioma de origen (el francés, o el latín), marcando así su calidad de citas.

hombre, lo particular y propio de toda metafísica se revela en el hecho de que es «humanista». En consecuencia, todo humanismo sigue siendo metafísico. A la hora de determinar la humanidad del ser humano, el humanismo no sólo no pregunta por la relación del ser con el ser humano, sino que hasta impide esa pregunta, puesto que no la conoce ni la entiende en razón de su origen metafísico. A la inversa, la necesidad y la forma propia de la pregunta por la verdad del ser, olvidada en la metafísica precisamente por causa de la misma metafísica...⁵⁴⁹

Heidegger considera que la elucubración metafísica impide el pensamiento acerca del Ser y esconde esta falta bajo el peso de las nomenclaturas. Esa es la razón por la cual rechaza la bandera del “humanismo”. Agrega Heidegger:

Usted pregunta: *comment redonner un sens au mot «Humanisme»*? Esta pregunta nace de la intención de seguir manteniendo la palabra «humanismo». Pero yo me pregunto si es necesario.⁵⁵⁰
[...] ¿Qué otra cosa significa esto, sino que el hombre (homo) se torna humano (*humanus*)? Pero en este caso, la *humanitas* sigue siendo la meta de un pensar de este tipo, porque eso es el humanismo: meditar y cuidarse de que el hombre sea humano en lugar de no-humano, «inhumano», esto es, ajeno a su esencia. Pero ¿en qué consiste la humanidad del hombre? Reside en su esencia.⁵⁵¹

Y concluye:

La metafísica no pregunta por la verdad del ser mismo. Por tanto, tampoco pregunta nunca de qué modo la esencia del hombre pertenece a la verdad del ser. Pero no se trata sólo de que la metafísica no haya planteado nunca hasta ahora esa pregunta, sino de que dicha pregunta es inaccesible para la metafísica en cuanto metafísica. El ser todavía está aguardando el momento en que él mismo llegue a ser digno de ser pensado por el hombre.⁵⁵²

⁵⁴⁹ Op. cit., p. 6. La argumentación de Heidegger respecto de la incapacidad de la metafísica para definir al ser continúa así: “en principio, siempre se piensa en el homo animalis, por mucho que se ponga al animal a modo de animus sive mens y en consecuencia como sujeto, como persona, como espíritu. Esta manera de poner es, sin duda, la propia de la metafísica. Pero, con ello, la esencia del hombre recibe una consideración bien menguada, y no es pensada en su origen, un origen esencial que sigue siendo siempre el futuro esencial para la humanidad histórica. La metafísica piensa al hombre a partir de la animalitas y no lo piensa en función de su humanitas”, *ibidem*, p. 7.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 2.

⁵⁵¹ *Idem*.

⁵⁵² *Ibidem*, p. 6. Hanna Arendt, en su artículo “Martin Heidegger cumple ochenta años (1969)”, presenta al filósofo como el destructor de la metafísica: “Heidegger ha creado una red de senderos; y naturalmente el único resultado inmediato que ha de ser tomado en consideración y que puede hacer escuela es haber logrado que el edificio de la metafísica tradicional –en el que, por cierto, nadie se sentía a gusto desde hacía tiempo– se derrumbara del mismo modo en que las galerías subterráneas y las excavaciones provocan el derrumbamiento de aquello que carece de fundamentos lo suficientemente profundos”, en *Sobre Heidegger: Cinco voces judías*, Buenos Aires, Manantial, 2008, p. 117. Nótese cómo, al hacer un comentario sobre el quehacer de Heidegger, Arendt utiliza una expresión, “las galerías

Esta reflexión le servirá para distanciarse de la doctrina existencialista de Sartre. De hecho, a diferencia del pensador francés, Heidegger no se muestra interesado en su realidad inmediata sino en el ideal, espacio abstracto donde puede desarrollar su “anti-filosofía”, en manifiesto apoyo a la Poesía.

Según Heidegger, la “esencia” del ser se manifiesta mediante la *existencia*, la contiene como posibilidad. La “esencia” aparece como trascendencia *a priori*.⁵⁵³ Este lenguaje es un aporte fundamental a la obra de Sartre, aunque Heidegger alega que el filósofo francés lo malinterpretó en la lectura de sus postulados ontológicos del Ser (el *Dasein*). Sartre identifica su pensamiento con la filosofía de Heidegger, no obstante éste último asevera, en un artículo posterior, “Hölderlin y la esencia de la poesía” –a diferencia de la sentencia de Sartre “la existencia precede a la esencia”–, que “el ser nunca es un ente”⁵⁵⁴, el ser no existe en el plano espacio-temporal, sino que es un *a priori* que habita en el lenguaje, en un lugar que no está sometido a las leyes de lo material, sino que reside en un terreno liberado: “Pero puesto que el ser y la esencia de las cosas no pueden ser calculados ni derivados de lo existente, deben ser claramente creados, puestos y donados. Esta libre donación es instauración”.⁵⁵⁵ De esta donación

subterráneas y las excavaciones provocan el derrumbamiento”, que funciona como *palingenesia intertextual* respecto de la propuesta de Cortázar, el túnel: “Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir. [...] La operación del túnel ha sido técnica común de la filosofía, la mística y la poesía –tres nombres para una misma ansiedad óptica...”, en *Teoría del túnel*, op. cit., p. 67. La afirmación de Arendt podría proponerse como el eslabón explícito que revelaría la intencionalidad cortazariana de destruir la literatura, la cultura del Libro, así como Heidegger lo hiciera desde la propia filosofía.

⁵⁵³ Macquarrie explica la conceptualización de Heidegger: “Heidegger restricts *Dasein* to the being exemplified in man. Strictly speaking, *Dasein* is not equivalent to 'man'. *Dasein* is an ontological term. It designates man *in respect of his being*: and if this kind of being is found elsewhere than in humanity, then the term *Dasein* could be appropriately applied. For the traditional term, *existential*, Heidegger proposes the German expression *Vorhandenheit*, which may be translated 'presence-at-hand'. This expression points to that rather passive kind of existing that we have called a mere 'lying around'; it is something that one may come across in the world. The third of Heidegger's terms is *Existenz*, 'existence'. Heidegger declares that in his writing 'the term "existence" (*Existenz*), as a designation of being, will be allotted solely to *Dasein*'. Heidegger goes on to say that 'the "essence" (*Wesen*) of *Dasein* lies in its existence', and he explains this to mean that *Dasein's* 'essence' is constituted not by properties but by possible ways of being”, op. cit., pp. 66-67.

⁵⁵⁴ En *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 138.

⁵⁵⁵ *Ídem*.

deriva la afirmación de que el *Dasein* sucede en el espacio poético y que la palabra es una acción que adjudica existencia al ser:

Lo que dicen los poetas es instauración, no sólo en sentido de donación libre, sino a la vez en sentido de firme fundamentación de la existencia humana en su razón de ser. Si comprendemos esa esencia de la poesía como instauración del ser con la palabra, entonces podemos presentir algo de la verdad de las palabras que pronunció Hölderlin.⁵⁵⁶

Por el contrario, desde la perspectiva de Sartre, como hemos visto, la “existencia” surge como vía de trascendencia para el hombre –en el sentido de superación–, únicamente mediante la acción, es decir, *a posteriori*. De este modo, se plantea aquí una diferencia esencial entre ambos pensadores en lo que atañe a la fenomenología de la ética. En tanto, Heidegger utiliza un lenguaje puramente metafísico, Sartre escoge una descripción de la acción humana siempre relacionada a su entorno físico. Este último afirma que no hay reglas, ni preceptos, ni mandamientos preestablecidos, y que cada hombre tiene la responsabilidad de elegir sus acciones en el mundo:

Ainsi, il n'y a pas de nature humaine, puisqu'il n'y a pas de Dieu pour la concevoir. L'homme est non seulement tel qu'il se conçoit, mais tel qu'il se veut, et comme il se conçoit après l'existence, comme il se veut après cet élan vers l'existence, l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait. Tel est le premier principe de l'existentialisme. [...] Mais si vraiment l'existence précède l'essence, l'homme est responsable de ce qu'il est. Ainsi, la première démarche de l'existentialisme est de mettre tout homme en possession de ce qu'il est et de faire reposer sur lui la responsabilité totale de son existence.⁵⁵⁷

Sartre asegura que la acción personal implica la aceptación y la toma de posesión de la libertad individual absoluta: “Si, en effet, l'existence précède l'essence,

⁵⁵⁶ *Idem.*

⁵⁵⁷ *L'existentialisme est un humanisme*, op. cit., p. 21.

on ne pourra jamais expliquer par référence à une nature humaine donnée et figée ; autrement dit, il n'y a pas de déterminisme, l'homme est libre, l'homme est liberté”.⁵⁵⁸

Por el contrario, desde la visión de Heidegger, el lenguaje representa para el Hombre el espacio donde su acción puede alcanzar su máxima manifestación y significado. En *Carta sobre el humanismo* prosigue Heidegger con una fenomenología del Ser:

El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian. El pensar no se convierte en acción porque salga de él un efecto o porque pueda ser utilizado. El pensar sólo actúa en la medida en que piensa.⁵⁵⁹ Este actuar es, seguramente, el más simple, pero también el más elevado, porque atañe a la relación del ser con el hombre. Pero todo obrar reside en el ser y se orienta a lo ente. Por contra, el pensar se deja reclamar por el ser para decir la verdad del ser. El pensar lleva a cabo ese dejar. Pensar es: l'engagement par l'Être pour l'Être.⁵⁶⁰

Es en el contexto de este diálogo que se inscribe el discurso hipertextual de *Teoría del túnel*. Cortázar se encuentra comprometido con el pensamiento existencialista y la perspectiva fenomenológica del arte. Si bien adopta el lenguaje sartriano, en *Teoría del túnel* se percibe que su discurso está intrínsecamente ligado al espíritu lírico de Heidegger, quien colocaba la poesía por encima de todas las artes y los oficios, pues consideraba al lenguaje como la verdadera morada del hombre.

III.2.1.5. Cortázar y el texto existencialista de Heidegger

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 37.

⁵⁵⁹ Derivado del *cogito, ergo sum* de Descartes.

⁵⁶⁰ Op. cit., p. 1.

El lenguaje de *Teoría del túnel* está impregnado del vocabulario de *Carta sobre el humanismo*, el cual aporta al ensayo cortazariano *nexos reminiscentes* que se introducen en el discurso metapoético de Cortázar. Esto produce un discurso que amalgama lo poético y lo ético.

Durante los años '30, Cortázar tomó contacto con la obra de Martin Heidegger. *Teoría del túnel* demuestra que Cortázar ha leído atentamente a este pensador, puesto que toma su perspectiva del lenguaje como morada del Hombre. Si hay un punto que identifica el pensamiento cortazariano con el de Martin Heidegger, éste es el que concibe a la poesía como portadora de la razón filosófica. Después de analizar Heidegger cuatro versos de Hölderlin –“El hombre ha experimentado mucho. / Nombrado a muchos celestes, / desde que somos un diálogo / y podemos oír unos de otros”⁵⁶¹–, afirma que “el diálogo y su unidad es portador de nuestra existencia (*Dasein*)”⁵⁶², y que el ser se conforma en la palabra: “el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra”⁵⁶³. Este texto amplía las ideas que ya aparecían en *Carta sobre el humanismo* acerca del valor y la naturaleza del lenguaje: “Lenguaje es advenimiento del ser mismo”⁵⁶⁴, y también:

De acuerdo con esta esencia, el lenguaje es la casa del ser, que ha acontecido y ha sido establecida por el ser mismo. Por eso se debe pensar la esencia del lenguaje a partir de la correspondencia con el ser, concretamente como tal correspondencia misma, esto es, como morada del ser humano. Pero el hombre no es sólo un ser vivo que junto a otras facultades posea también la del lenguaje. Por el contrario, el lenguaje es la casa del ser: al habitarla el hombre ex-siste, desde el momento en que, guardando la verdad del ser, pertenece a ella.⁵⁶⁵

⁵⁶¹ Citado por Heidegger en “Hölderlin y la esencia de la poesía”, op. cit., p. 134.

⁵⁶² *Ídem*.

⁵⁶³ *Ibidem*, p. 137.

⁵⁶⁴ Op. cit., p. 8.

⁵⁶⁵ *Ibidem*, pp. 11-12. Esta afirmación, que identifica una “correspondencia” entre el ser y el lenguaje, en tanto el término *correspondencia* funciona como *nexo reminisciente*, recuerda el principio de Baudelaire, el cual fue analizado en el segundo capítulo de este trabajo, a partir del cual se establecía una relación *participativa* entre el mundo sensible y el mundo espiritual.

Cortázar comparte esta visión que instala la experiencia vital en el lenguaje y no permite diferenciar entre la perspectiva de la experiencia y el concepto de “realidad”. El autor menciona que “hay un estado de intuición para el cual la realidad, sea cual fuere, sólo puede formularse poéticamente, dentro de modos poemáticos, narrativos, dramáticos: y eso porque la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente”.⁵⁶⁶ Esto conlleva que “la literatura y la poesía han cesado de ser *modos* de manifestación existencial, y en alguna medida crítica de la realidad”, pues “*lo poético es lo existencial*, su expresión humana y su revelación como realidad última”.⁵⁶⁷ En efecto, también Heidegger, en su artículo “Hölderlin y la esencia de la poesía”, ubica la *existencia* en el diálogo poético –diálogo que según Hölderlin es un elemento fundamental de la identidad humana:

El fundamento de la existencia humana es el diálogo como el propio acontecer del lenguaje. Pero el lenguaje primitivo es la poesía como instauración del ser. Sin embargo, el lenguaje es “el más peligroso de los bienes”. Entonces la poesía es la obra más peligrosa y a la vez “la más inocente de las ocupaciones”.⁵⁶⁸

En efecto, cuando podamos concebir ambas determinaciones en un solo pensamiento, concebiremos la plena esencia de la poesía.⁵⁶⁹

El discurso de Heidegger es identificable como flujo participativo dentro del discurso cortazariano en cuanto los *nexos* “existencia” / “existencial” y “lo poético” se encuentran a menudo yuxtapuestos en él y conforman *palingenias* que se entremezclan con las *palingenias* respecto del discurso surrealista, entre otros. He mencionado anteriormente que Cortázar atribuye el término “poetista” a la novela permeable, impregnada de elementos líricos y lúdicos. Así, el discurso que define la propuesta poética como acción que se realiza en el mundo, absorbe atributos surrealistas y, conjuntamente, produce la teoría de una literatura que trasgrede

⁵⁶⁶ *Teoría del túnel*, op. cit., p. 95.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, p. 101.

⁵⁶⁸ Heidegger cita aquí las palabras de Hölderlin en una de sus cartas.

⁵⁶⁹ Op. cit., p. 140.

parámetros genéricos, temáticos y estéticos, al tiempo que inscribe esa trasgresión como acción ética respecto del mundo.

En tanto, Heidegger fundamenta su *anti-ontología* en el verso de un poeta (Hölderlin), Cortázar, poeta, lo hará desde la *simbiosis intertextual* con el pensamiento mallarmeano y la filosofía existencialista.

III.2.1.6. La *simbiosis intertextual*: existencialismos, surrealismo y *participación*

ontológica

En términos cortazarianos, la poesía queda incluida, junto con la mística y la filosofía, en un fenómeno promovido por la “ansiedad óptica”⁵⁷⁰, la cual excluye a la prosa tradicional. Es por esta razón que el autor argentino anhela una literatura lírica, mística o filosófica.⁵⁷¹

En el ensayo de Cortázar, se descubren las posturas encontradas de Heidegger y Sartre. Sin embargo, el autor argentino no las contrapone, sino que dialoga *desde* ellas, hilando un pensamiento que acepta la convivencia de la *esencia* y la *existencia* como inherencias simultáneas del Ser. Cortázar aduce que “el existencialismo exaltará toda acción en cuanto parta de una experiencia metafísica intuida sentimentalmente”.⁵⁷² Cortázar relaciona entre las acciones materiales y las acciones metafísicas del hombre, de forma que la acción material no es concebible sin un movimiento metafísico *a*

⁵⁷⁰ Expresión utilizada por Cortázar en *Teoría del túnel*, op. cit., p. 67.

⁵⁷¹ En este mismo sentido, Mallarmé había precisado que metafísica y filosofía sostienen los blancos del poema: “Je révère l’opinion de Poe, nul vestige d’une philosophie, l’éthique ou la métaphysique, ne transparaîtra; j’ajoute qu’il la faut, incluse et latente. [...] Le chant jaillis de source innée, antérieur à un concept, si purement que refléter, au dehors, mille rythmes d’images. Quel génie pour être un poète; quel foudre d’instinct renfermer, simplement la vie vierge, en sa synthèse et loin illuminant tout. L’armature intellectuelle du poème se dissimule et tient –a lieu– dans l’espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier: significatif silence qu’il n’est pas moins beau de composer, que les vers”, (en “Sur la philosophie dans la poésie”, en *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit, p. 410).

⁵⁷² *Teoría del túnel*, op. cit., p. 127.

priori, así como considera que la acción material “vale para hincar la prueba del hombre, su embate (no reflexivo pero sí motivado por una tensión sentimental) contra, sobre, bajo, o por la realidad –que el existencialista busca para el Hombre”⁵⁷³, aseverando, al igual que Sartre, que el ser se construye, desde el lenguaje, por medio de su obra. Dicha síntesis entre el existencialismo heideggeriano y el sartreano queda explícita en el título de uno de los apartados del ensayo, “tras la acción de las formas, las formas de la acción”.⁵⁷⁴

De este modo, Cortázar, mediante una construcción dialógica, logrará la fusión de dos posturas que parecían irreconciliables. *Teoría del túnel*, por lo tanto, pretende inscribirse dentro de este diálogo en un intento de darle una resolución intermedia desde la propia literatura; aunque esto no quita su postura crítica respecto de aquello que le concierne como Poeta. Esto es primordial para comprender que Cortázar, en 1947, se considera fundamentalmente un poeta.⁵⁷⁵

La solución intermedia propuesta por Cortázar evidencia un tono profético. La ontología cortazariana busca oponerse a la metafísica tradicional:

*la angustia del hombre nace en gran medida de la dura, solitaria y dudosa batalla que libra consigo para escapar a toda tentación religiosa tradicional, a todo refugio en lo religioso, a la renuncia de su humanidad en lo divino, en una mística y una esperanza de apocatástasis; que la angustia tal como la sentimos, es angustia fecunda y amarga de hombre consigo mismo, bastándose para sufrir, poniendo su esperanza en la superación que será libertad y encuentro con los semejantes.*⁵⁷⁶

⁵⁷³ *Ibidem*, pp. 127-128.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 134.

⁵⁷⁵ Es importante recalcar que en su ensayo, Cortázar no presenta ordenadamente (en un *modus científico*) las diversas posturas a las que se refiere, sino que las toma desde su propia voz, creando un claro diálogo intertextual que debe ser descifrado mediante la lectura de sus precursores y los hipotextos pertinentes.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 143. Las itálicas son de Cortázar. Nuevamente parecieran ser signo de *ósmosis intertextual* o citas sin referencias.

El rechazo de la ontología tradicional implica una acción política en contra de la Literatura como institución derivada del poder eclesiástico, el cual detiene el control sobre el “Libro” –la Biblia, no el Libro mallarmeano:

Frente a una incierta teleología, el hombre muestra valor suficiente para romper las formas atávicas que lo atenían a la tradición que la Iglesia resume, afina y defiende. Al atacar la Literatura, el hombre del siglo sabe que ataca la Iglesia; al acabar con el género novela y el género poema, sabe que acaba con el género religión. De tanta ruina se alza su imagen solitaria; pero esa soledad es ya la soledad de tantos, que anuncia para el hombre que batalla la hora de la reunión en su legítima realidad.⁵⁷⁷

La literatura “poetista” mencionada en su ensayo, queda así identificada con el surrealismo, derivando de la concepción heideggeriana del lenguaje como morada poética del hombre. Cortázar desarrolla un análisis de este tipo de literatura y, simultáneamente, hace lo mismo con la literatura que él define como “existencialista” y que está a grandes rasgos identificada con el pensamiento existencialista de Sartre. De este modo, Cortázar ofrece estas dos posturas para fundirlas finalmente en lo que él considera el futuro próximo de la literatura:

Para permitir esta **participación**, el escritor existencial ha respetado las formas verbales, el género, novela y no nos ha pedido como el poetismo la evasión de las dimensiones inteligibles. Pero su acondicionamiento no es un signo de resignación al modo del escritor tradicional, y sí criterio docente, esperanza de desencadenar en torno a su obra la batalla existencial, a la espera del tiempo en que le será dado acercarse de lleno al poetismo, actitud más altiva, más levantada –ergo más solitaria y excepcional. El existencialismo no cree en la conquista de la superrealidad sin previa capacitación espiritual humana. En ese sentido, su actitud es filosóficamente gnoseológica, en cuanto el hombre es la herramienta para su propio mundo. La acción existencial es

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p. 144. Este combate en contra de la Iglesia es tanto poético como político. Ello se encuentra también en la obra de Heidegger. Leo Strauss explica en “Introducción al existencialismo de Heidegger”, cómo la voluntad de socavar la metafísica tradicional responde a la intención de destruir el gran edificio teológico occidental: “Heidegger intentó comprender la existencia a partir de la existencia. // Heidegger pretendía que la filosofía se librara completamente de las nociones tradicionales o heredadas de las formas precedentes de pensamiento. Se refería en particular a conceptos de origen teológico cristiano...”, en *Sobre Heidegger: Cinco voces judías*, op. cit., p. 54.

circular, regresa al hombre y se cumple por el hombre, para *hacerlo más*. Su acercamiento al poetismo se operará legítimamente el día que el hombre sienta que su problema óntico, su libertad y su destino lo trascienden. Y si la “literatura” precede al hombre⁵⁷⁸ (en cuanto la profecía precede a la historia), hay ya señales ciertas de que lo existencial marcha al encuentro del poetismo; se adelanta a la identificación, tiende proféticamente a la síntesis que anuncia el reencuentro del hombre con su reino. ¿Será un error ver en *Ulysses* el primer gran vestigio anunciador de ese futuro encuentro necesario?⁵⁷⁹

El futuro de la literatura es concebido por Cortázar, entonces, como espacio en donde los sujetos puedan *participar* unos con otros. Pero su postulado no es únicamente un proyecto futuro, sino que comienza desde la misma elocución de su hipertexto, *Teoría del túnel*. La *participación* entre elementos literarios se concibe allí como punto particular de la espiral del universo ficticio; en un espacio paralelo, en la misma espiral, sucede la *participación* ontológica, desencadenada en el cuerpo de lo real por la verbalización de dicha posibilidad.

III.2.1.7. Postura ética de Cortázar

La postura existencialista cortazariana está impregnada de un lenguaje político, que conjuga a la vez metafísica y poética. La distinción entre las posturas de Heidegger y Sartre resulta muy relevante a la hora de cotejar la reacción de Cortázar frente a las críticas que le serán dirigidas durante años posteriores –particularmente por Liliana Heker⁵⁸⁰–, pues se lo acusaba de estar falsamente comprometido con la realidad latinoamericana. En su carta-ensayo de 1967, dirigida al cubano Fernández Retamar,

⁵⁷⁸ La literatura precede al hombre porque, desde la perspectiva de Heidegger, la palabra precede a la existencia.

⁵⁷⁹ *Teoría del túnel*, op. cit., pp. 136-137.

⁵⁸⁰ En la revista *Ornitorrinco* n° 7, octubre-noviembre de 1980, Liliana Heker responde enfáticamente a las explicaciones apologéticas de Julio Cortázar respecto de su postura ética frente a la realidad de los países latinoamericanos, aplastados por las dictaduras militares. Resumiendo, Heker no acepta el abanderamiento del exilio cultural como posición ideológica, abrazada por Cortázar en una carta artículo dirigida a ella y que figura en la misma revista, n°10, enero-febrero de 1981, pp. 3-5, carta a la que Heker responde nuevamente, *ibidem*, pp. 5-7.

Cortázar dejará en claro su compromiso con la realidad social, pero sosteniendo que su labor como escritor constituye un espacio que no debe ser politizado⁵⁸¹, sino de modo tácito. Cortázar abrirá su carta con el título “Situación del intelectual latinoamericano”, estableciendo así un *nexo reminiscente* con el ensayo de Jean-Paul Sartre, “Situation des écrivains en 1947”, incluido en su obra *Qu’est ce que la littérature?* y adhiriéndose, por lo tanto, al compromiso de corte existencialista. Esta carta de Cortázar es de sumo interés, pues el autor nuevamente intenta allí producir una síntesis o *simbiosis intertextual* de dos posturas que en el *status quo* parecen extremadamente opuestas. Aunque Cortázar defiende el valor filosófico y humano de las artes, simultáneamente les adjudica su origen en el espacio contemporáneo inmediato:

Quando regresé a Francia luego de esos dos viajes, comprendí mejor dos cosas. Por una parte, mi hasta entonces vago compromiso personal e intelectual con la lucha por el socialismo entraría, como ha entrado, en un terreno de definiciones concretas, de colaboración personal allí donde pudiera ser útil. Por otra parte, mi trabajo de escritor continuaría el rumbo que le marca mi manera de ser, y aunque en algún momento pudiera reflejar ese compromiso (como algún cuento que conoces y que ocurre en tu tierra) lo haría por las mismas razones de libertad estética que ahora me están llevando a escribir una novela que ocurre prácticamente fuera del tiempo y del espacio histórico. A riesgo de decepcionar a los catequistas y a los propugnadores del arte al servicio de las masas, sigo siendo ese cronopio que, como lo decía al comienzo, escribe para su regocijo o su sufrimiento personal, sin la menor concesión, sin obligaciones “latinoamericanas” o “socialistas” entendidas como *a priori* pragmáticos.⁵⁸²

[...] Jamás escribiré expresamente para nadie, minorías o mayorías, y la repercusión que tengan mis libros será siempre un fenómeno accesorio y ajeno a mi tarea; y sin embargo hoy sé que escribo *para*, que hay una intencionalidad que apunta a esa esperanza de un lector en el que reside ya la semilla del hombre futuro. No puedo ser indiferente al hecho de que mis libros hayan encontrado en los jóvenes latinoamericanos un eco vital, una confirmación de latencias, de vislumbres, de aperturas hacia el misterio y la extrañeza y la gran hermosura de la vida. Sé de escritores que me superan en muchos terrenos y cuyos libros, sin embargo, no entablan con los hombres de nuestras tierras el combate fraternal que libran los míos. La razón es simple, porque si alguna vez se pudo ser un gran escritor sin sentirse *participe* del destino histórico inmediato del hombre, en este momento no se puede escribir sin esa *participación* que es responsabilidad y obligación, y sólo las obras que la trasuntan, aunque sean de pura imaginación, aunque inventen la infinita

⁵⁸¹ Sin embargo, Cortázar abre un paréntesis en 1972, al preparar la publicación de *Libro de Manuel*, y dice: “si durante años he escrito textos vinculados con problemas latinoamericanos, a la vez que novelas y relatos en que esos problemas estaban ausentes o sólo asomaban tangencialmente, hoy y aquí las aguas se han juntado, pero su conciliación no ha tenido nada de fácil, como acaso lo muestre el confuso y atormentado itinerario de algún personaje”, Buenos Aires, Suma de Letras, 2004, p. 7.

⁵⁸² “Carta a Roberto Fernández Retamar (Situación del intelectual latinoamericano)”, op. cit., pp. 52-53.

gama lúdica de que es capaz el poeta y el novelista, aunque jamás apunten directamente a esa *participación*, sólo ellas contendrán de alguna indecible manera ese temblor, esa *presencia*⁵⁸³, esa atmósfera que las hace reconocibles y entrañables, que despierta en el lector un sentimiento de contacto y cercanía.⁵⁸⁴

Cortázar cierra su ensayo epistolar materializando la síntesis entre la búsqueda ontológica y su compromiso social:

Incapaz de acción política, no renuncio a mi solitaria vocación de cultura, a mi empecinada búsqueda ontológica, a los juegos de la imaginación en sus planos más vertiginosos; pero todo eso no gira ya en sí mismo y por sí mismo, no tiene ya nada que ver con el cómodo humanismo de los mandarines de occidente. En lo más gratuito que pueda yo escribir asomará siempre una voluntad de contacto con el presente histórico del hombre, una *participación* en su larga marcha hacia lo mejor de sí mismo como colectividad y humanidad. Estoy convencido de que sólo la obra de aquellos intelectuales que respondan a esa pulsión y a esa rebeldía se encarnará en las conciencias de los pueblos y justificará con su acción presente y futura este oficio de escribir para el que hemos nacido.⁵⁸⁵

Esta carta, aunque probablemente resultaría poco convincente para el Sartre de 1947 –no el posterior–, demuestra que Julio Cortázar es absolutamente consciente de su entorno, tanto de la vocación que en él se manifiesta como del compromiso ético con el Hombre. En resumen, su postura queda aquí claramente marcada por el valor ético que le atribuye a toda literatura, lo cual no había logrado expresar con certeza en *Teoría del túnel*, pues allí el vaivén entre la perspectiva de Heidegger y la de Sartre produce una indeterminación en lo que concierne a la naturaleza ética del objeto literario –se trate de poesía o de prosa.

⁵⁸³ Cortázar continúa utilizando el mismo léxico que estableciera en su primera etapa literaria como fundamento filosófico de su obra, con términos que he denominado *nexos reminiscentes* (marcados aquí en **negritas**), que evocan el rico diálogo intertextual inherente a la obra cortazariana.

⁵⁸⁴ *Ibidem*, pp. 56-57. El crítico Alfred MacAdam, en su análisis *El individuo y el otro*, Buenos Aires-Nueva York, Ediciones la Librería, 1971, interpreta como una impostura estas aseveraciones de Cortázar y aduce que “Cortázar nunca ha sido un escritor revolucionario en el sentido literario de la palabra, aunque sí ha creado esa impresión usando últimamente una retórica revolucionaria”, p. 12. Por otro lado, admite que la revolución que busca Cortázar es la revolución del lenguaje y el pensamiento: “Cortázar quiere fomentar la revolución que ve como esencial al futuro del hombre de Occidente, una revolución que cambiaría no sólo el modo de expresarse, sino también la manera de pensar de este hombre. // Estas son sus aspiraciones, pero al examinar sus obras se encuentra un material revolucionario totalmente distinto. [...] Esta disciplina estilística, este meticuloso arreglo de palabras para lograr efectos particulares, no es sólo un resultado de una voluntad de revolución sino el deseo consciente de producir una obra de arte minuciosamente trabajada. Las dos intenciones no son incompatibles, pero su fusión, la amalgama de ciertos aspectos del simbolismo y el surrealismo, es uno de los acontecimientos únicos de la literatura contemporánea”, *ibidem*, p. 17.

⁵⁸⁵ *Ibidem*, pp. 59-60.

En “Explicaciones más bien confusas” del almanaque *Territorios*, se observa la instancia autorreferencial por la cual la ficción revela el engranaje entre el compromiso político y el metafísico:

Es cierto, pienso, pero qué dulce culpa la de haberme dado tanta felicidad en estos tiempos yermos, en este horror cotidiano de abrir el periódico y encontrarlo salpicado de sangre y de vergüenza, qué interregnos de alegría en este siniestro horizonte de máquinas de muerte, en esta dura necesidad de estar despierto y de frente, de viajar y hablar y escribir porque hay que hacerlo, porque somos muchos los que no queremos aceptar el destino latinoamericano que buscan imponernos desde fuera y desde dentro. Por eso cada una de estas páginas es un acto de gratitud, y a la vez un nuevo impulso para no olvidar lo que tenemos que seguir haciendo; entre nosotros el reposo del guerrero es siempre alguna forma de la belleza.⁵⁸⁶

Considero que este último fragmento reúne el doble anhelo y compromiso existencial por la belleza y la revolución, la estética y la ética⁵⁸⁷, la ficción y la realidad: las múltiples caras de la poética cortazariana.

Lida Aronne-Amestoy, en su análisis de *Prosa del observatorio*, afirma que dicha obra postula la literatura como acción en el mundo:

Luego, el discurso en sí *es* la acción revolucionaria, en la medida en que releo y reescribe el texto de la cultura, ejerciendo una nueva metáfora - modelo para definirla. La relación signo-ser no se opera por la vía de una

⁵⁸⁶ *Territorios*, Buenos Aires y México D.F., Siglo XXI Editores, 2002, p. 7.

⁵⁸⁷ Tal como he mencionado en la introducción de este trabajo, la poesía y la poética de John Keats funcionaron como uno de los primeros fundamentos intertextuales de la poética cortazariana. En su artículo de 1946, “La urna griega en la poesía de John Keats” (en *Obra Crítica/2*, op. cit., pp. 31-99), Cortázar cita el anhelo de Keats que busca la belleza y el bien como objetivos supremos de su poesía. Respecto de una carta de Keats a Shelley de agosto de 1820, el poeta declara: “Keats defiende apasionadamente la pura tarea artística: «... There is only one part of it I am judge of –the poetry and the dramatic effect, which by many spirit nowadays is considered the Mammon. A modern work, it is said, must have a purpose, which may be the Good. An artist must serve Mammon; he must have «self-concentration» – «selfishness, perhaps». [...] Tan firme adhesión a un «arte por el arte» cuyo egoísmo esencial concluye medianamente en Belleza y Bien, es el módulo invariable de la lírica de Keats” (nota de página 53). El argumento de Keats es el mismo que el de Cortázar al proponer subordinar el Bien al trabajo estético. Ello se ve ratificado por la siguiente afirmación: “La raíz de[l] desapego [de Keats] por la obra shelleyana está en que le resulta intolerable la *sumisión* de elementos estéticos a una poesía cuyo fin ulterior resulta ser de orden sociológico o político”, *ibidem*, p. 52, y la siguiente: “Importa con todo señalar que su noción de que la Belleza es ápice de la actividad espiritual humana, remonta y purifica la común atribución «sensualista» que se hace al poeta; pues su noción de Belleza es identificada con «Verdad» (*Grecian Urn*) y con «Bien» [...] (y que para Keats el «bien» que es dado hacer al poeta es su propia poesía y no un «mensaje» en verso), lo que cierra una escala de valores en la que el acento culminante recae sobre lo estético...”, *ibidem*, p. 57. Finalmente Cortázar citará los versos de Keats: “«Lo bello es cierto y cierto lo bello» -Nada más / se sabe en este mundo, y no más se precisa”, *idem*, p. 94.

referencia –el discurso no refiere la historia, sino que la protagoniza. Poética es política.⁵⁸⁸

Este fragmento sintetiza lo que he analizado en los últimos apartados: en tanto la literatura del siglo XX realiza una labor poética en pos de la construcción de un túnel capaz de horadar la institución literaria del Libro, su labor ejerce también una acción política. Dicha acción se realiza mediante la ruptura del canon literario. La demostración de este fenómeno es vehiculizada por Cortázar mediante una estrategia *simbiótica* que ha logrado, ella también, superar el canon filosófico de su propio tiempo, el cual no veía como reconciliables las posturas acerca de la *existencia* y la *esencia* del ser.

III.2.2. De la ética a la poética

III.2.2.1. Reformulaciones poéticas

En *Teoría del túnel*, Cortázar afirma que el simbolismo mallarmeano no pertenece al paradigma de la literatura *ética*. Ello implica una ruptura parcial en el marco de su diálogo con la poesía mallarmeana. Su interpretación del concepto del “Libro como instrumento espiritual” infiere la idea de una literatura no-enteléquica, es decir, que no busca proyectarse fuera de sí; una literatura deshumanizada, construida como objeto fetiche, descontextualizada de la circunstancia de la escritura; sin más, el arte por el arte:

El libro, objeto de arte, sustituye al Libro, diario de una conciencia. El siglo XIX se cerrará en una densa atmósfera de esteticismo bibliográfico, del que el simbolismo en poesía y la literatura de Oscar Wilde en prosa dan la pauta. El siglo XX, en cambio, revelará en su segunda década un retorno con sus marcadas analogías al clima del primer romanticismo; la literatura

⁵⁸⁸ Op. cit., p. 65.

mostrará tendencia a la expresión total del hombre en vez de reducirse a sus quintaescencias estéticas.⁵⁸⁹

El nuevo siglo trae, según el ensayista Cortázar, una *po-ética* materializada en la conciencia y en la obra del escritor y del poeta:

...el escritor se siente cada vez más *comprometido como persona* en la obra que realiza, principia a ver en el libro una manifestación consubstancial de su ser, no un mediatizado símbolo estético, y aunque la corriente simbolista que entra en el siglo sostenga la legítima raíz humana de su obra, el escritor de 1910 husmea desconfiado el saturante clima de los dramas de Maeterlinck o *Le Martyre de Saint Sébastien*, y se aparta de una literatura que quizá busque lo *esencial*, pero que ciertamente, no tiene nada de *existencial*.⁵⁹⁰ Así, movido por un impulso que lo distancia de toda estética –en cuanto se le antoja mediatizadora–, el escritor se ve precisado a apartarse a la vez del libro como objeto y fin de su tarea, rechazar el fetichismo del Libro, instrumento espiritual, y considerarlo por fin (y esto en la etapa que precede a nuestra primera guerra) como producto de una actividad que escapa a la vez a todo lujo estético y a toda docencia deliberada, instrumento de automanifestación integral del hombre, de autoconstrucción, *vehículo y sede de valores que, en última instancia, no son ya literarios*.⁵⁹¹

Más adelante, Cortázar parece contradecirse: “Creo preciso añadir que esta concepción de lo literario tradicional no incluye de modo alguno a la Poesía”.⁵⁹² Es decir, Cortázar no atribuye el adjetivo “fetichista” ni a la poesía simbolista, ni a la obra mallarmeana. Sin embargo, paradójicamente, sí utiliza la voz de Mallarmé para anunciar la perspectiva de la cual busca deslindarse.

Es preciso recordar que el existencialismo surgió precisamente por la irrupción de la Nada mallarmeana⁵⁹³ como concepto ateo-ético. Esta Nada implica una

⁵⁸⁹ Op. cit., p. 38.

⁵⁹⁰ Nótese cómo ya diferencia Cortázar entre lo “esencial” y lo “existencial”, marcando la necesidad de ambos.

⁵⁹¹ Op. cit., p. 39. Las cursivas son de Cortázar.

⁵⁹² *Ibidem*, p. 50.

⁵⁹³ *L'Être et le Néant* o *La Nausée* son obras que postulan el orden de la Nada como la primera condición del Hombre, territorio donde nace el imperativo ético. Por su parte, la obra teatral *Huis Clos* transcurre en el purgatorio de la Nada, simbólico espacio donde los personajes descubren su condición humana como fundamentalmente ética (y po/ética, agregaría yo, contradiciendo a Sartre).

oquedad⁵⁹⁴ que obliga al Hombre, abandonado por Dios, a hacerse responsable absoluto de su destino, obteniendo, de esta forma, la responsabilidad de ser principalmente ético en todos sus actos. Decía Sartre en *L'existentialisme est un humanisme*: “Vous êtes libre, choisissez, c'est-à-dire inventez. Aucune morale générale ne peut vous indiquer ce qu'il y a à faire; il n'y a pas de signe dans le monde”.⁵⁹⁵ Ello permite afirmar que la oquedad teológica que anunció Mallarmé da lugar a la palabra ética, en cuanto es la manifestación del ser que se inventa o crea su propia existencia. El lenguaje tendrá así implicaciones y connotaciones éticas inherentes, al tiempo que toda obra poética será partícipe de un diálogo ontológico. Es decir que ética y ontología serán elementos fundantes de la obra poética. Aquí la ontología debe ser entendida como el espacio de reflexión en el cual el *ser* se descubre: un descubrimiento que es producción de la existencia del ser mediante un diálogo establecido con la otredad. El diálogo ontológico, realizado en la morada del Hombre que es el lenguaje, enarbola, por ende, una ética, cuando por ética se entiende la relación del ser consigo mismo y con la otredad, sin darle una calificación valorativa.

III.2.2.2. Un *topos* reminiscente: el acto suicida

Los planteamientos mallarmeños constituyen la piedra fundacional del existencialismo francés, por haber establecido en el corazón de la poesía la pregunta acerca del Ser. La lectura que Jean-Paul Sartre realiza de la obra de Mallarmé confirma la afirmación previa. A partir del relato *Igitur*, principalmente, y del poema “Aboli bibelot d'inanité sonore...”, Sartre sostiene en su obra *Mallarmé: La lucidité et sa face*

⁵⁹⁴ El ser, según la ontología de Sartre está rodeado por dicha Nada. Alvin Plantinga explica: “Nothingness, or negation, plays a central role in Sartre's philosophy from the start. Indeed, the very posing of the “ontological question” immediately leads to a confrontation with nothingness: «What being will be must of necessity arise on the basis of what it is not. Whatever being is, it will allow this formulation: 'Being is *that* and outside of that, nothing'. Thus a new component of the real has just appeared to us –non-being». The posing of the ontological question, according to Sartre, reveals not-being in a triple way...”, en “An Existentialist's Ethics”, en *Sartre and Existentialism. Volume V: Existentialist Ethics*, (ed.) William L. McBride, New York and London, Garland Publishing, 1997, p. 2. A continuación, Plantinga define los tres modos como la nada se revela frente al ser, y ellos son: la ignorancia o la falta de saber, la respuesta negativa como posible respuesta acerca de la pregunta del ser y, por último, la verdad.

⁵⁹⁵ Op. cit., p. 47.

*d'ombre*⁵⁹⁶ que este poeta comprende la imposibilidad de materializar la libertad en la acción humana, buscando la forma de realizar en un acto simbólico (pero en nada desposeído de influencia concreta) la abolición del determinismo inherente a la condición humana. Esta comprensión –proyectada sobre el personaje– implica un imperativo que lo conduce a realizar en el plano de la realidad un acto definitivo: el suicidio. Sartre sugiere esta explicación:

D'abord c'est la conclusion qui s'impose : si l'homme est impossible, il faut *manifester* cette impossibilité en la poussant jusqu'au point où elle se détruit elle-même. Pour une fois, la *cause* de notre action ne saurait être la matière. L'Être ne produit que de l'Être ; si le Poète choisit le Non-Être en conséquence de sa non-possibilité, c'est le Non qui est la cause du Néant : un ordre humain s'établit contre l'Être par la disparition même de l'Homme.⁵⁹⁷

El suicidio es el único acto trascendental al que el hombre tiene acceso; sin embargo, este acto se desvanece en la finitud del tiempo personal, sin tener consecuencias en el plano de la significación del ser que lo realiza. En *Igitur* –relato filosófico que describe a su protagonista vacilando entre tragar la cápsula de la Nada o lanzar los dados al Azar– el suicidio aparece como acto simbólico. En su descenso a las catacumbas, *Igitur* parte de un monólogo interior y luego dialoga con sus antepasados:

il sent l'absence du moi, représentée par l'existence du Néant en substance [;]
il faut que je meure, et comme cette fiole contient le néant par ma race différé
jusqu'à moi (ce vieux calmant qu'elle n'a pas pris, les ancêtres immémoriaux
l'ayant gardé seul du naufrage), je ne veux pas connaître le Néant, avant
d'avoir rendu aux miens ce pourquoi il m'ont engendré –l'acte absurde qui
atteste l'inanité de leur folie. (L'inaccomplissement me suivrait et entache
seul momentanément mon Absolu).

[...]

Moi seul –moi seul– je vais connaître le néant. Vous, vous revenez à
votre amalgame.

Je profère la parole pour la replonger dans son inanité.

Il jette les dés, le coup s'accomplit, douze, le temps (Minuit) –qui créa se
retrouve la matière, les blocs, les dés–

Alors (de l'Absolu son esprit se formant par le hasard absolu de ce fait)
il dit à tout ce vacarme : certainement, il y a là un acte –c'est mon devoir de le
proclamer : cette folie existe. Vous avez eu raison (bruit de folie) de la
manifester ; ne croyez pas que je vais vous replonger dans le néant.

⁵⁹⁶ Arcades, Paris, Gallimard, 1986.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, p. 155.

= Il boira exprès pour se retrouver.⁵⁹⁸

Igitur vence el Azar con un golpe de dados, al yuxtaponerlo con el acto suicida, acción que es concebida en el relato como el mayor acto de voluntad: un acto de liberación.

En *L'espace littéraire*⁵⁹⁹, Maurice Blanchot menciona los dos únicos momentos mágicos del recorrer humano: el nacimiento y la muerte, los cuales se metaforizan en el acto de la escritura, derramando Nada en torno a la existencia humana; con la escritura, entonces, surge la Ausencia, la cual equivale a la inscripción de lo que constantemente no está siendo dicho.

El acto del suicidio aparece en la obra de Julio Cortázar como un *topos reminiscente* reiterado. Éste se perfila desde su *ópera prima* a partir de la pregunta del ser y la nada, la *presencia* y la oquedad. Cortázar nombra la Presencia, reverso de la Ausencia, símil gemelo de lo único que es dado nombrar aún después de la desaparición de lo real: dicha presencia es la Poesía. Cortázar, como Heidegger, identifica en el lenguaje poético la manifestación, e incluso la producción ser. La Poesía aparece como el *hacer* capaz de superar la inanidad, la posibilidad de vencer la Nada. Pero también el suicidio aparece como el acto en el que el ser se hace responsable de sí mismo, superando de este modo el determinismo de la naturaleza. En este mismo sentido, en el segundo capítulo procuré demostrar que la disolución del sujeto autorial en el poema funciona como figuración del acto suicida. Pero no se trata de una simple disolución o desintegración, sino de una suerte de *metamorfosis metonímica*, o para decirlo en términos cortazarianos: una modificación *camaleónica*.

El suicidio, por lo tanto, funciona en la literatura cortazariana como un elemento camaleónico, principio por el cual el *eros* vence al *thanatos*, adelantándose a su fatídica ley. El suicidio, entonces, adquiere en esta literatura significancias ligadas a la búsqueda metafísica. Se ha visto esto ya en *Presencia* a partir de la *ontogénesis* del

⁵⁹⁸ Op. cit., pp. 35-36. Nótese cómo el texto juega con la cuestión del sujeto narrador. Considero que la voz de Igitur parte de un monólogo interior y luego se abre a un diálogo –tal vez interior– con sus antepasados. Simultáneamente, la voz de un narrador extradiegético lo perfila desde otra perspectiva (“il jette”, “il dit”). A su vez, las voces *amalgamadas* de los antepasados reaccionan ante el discurso de Igitur: “ce vacarme”, “bruit de folie”. Es imposible discernir unas voces de otras, tal como sucede en el lenguaje donde reside el ser universal. La voz que se alza entre las voces –la voz de Igitur–, es la voz lírica, elemento único capaz de confirmar la existencia.

⁵⁹⁹ Paris, Gallimard, 1955.

sujeto lírico. *Teoría del túnel*, por su parte, trabaja el mismo *topos*, la pregunta acerca del ser, y lo hace de modo teórico. Sin embargo, hemos visto que la composición del texto elabora dicho *topos* poéticamente, materializándolo, proyectándolo en el mismo acto intertextual, proponiendo la posibilidad intertextual como una *ontogénesis* poética, por la cual el concepto tradicional de “ser” se ve superado –*ser humano, ser hipertextual, ser metonímico*. Esto sucede al trocarse la idea de “texto” por la de “hipertexto”, el singular por el plural, el monólogo por el diálogo.

En su novela *mandala*, por ejemplo, el primer paso dado en la *Rayuela* marca las reglas del juego que finalmente conducen al suicidio. Horacio y la Maga, como Igitur, beben la Nada, se lanzan –a la *Rayuela*, al río Sena–, anhelando caer en la casilla del Cielo, llamada en otros espacios, *casilla del camaleón*.⁶⁰⁰ El personaje se fracciona y proyecta en otros personajes, Traveler, Talita:

el encuentro de las miradas de Traveler y Oliveira fue como si dos pájaros chocaran en pleno vuelo y cayeran enredados en la casilla nueve... [...]

Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, porque Talita estaba parada sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis, de manera que lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia fuera y dejarse ir, paf se acabó.⁶⁰¹

Todos van siempre en busca del transbordador, del pasaje a la epifanía –la *visitación*– que implica el no ser en soledad y, simultáneamente, ser otro, *ser-con-el-otro*. El espacio cortazariano siempre induce a la otredad; las ciudades, por ejemplo, tienen todas su fractura, Budapest, París, Montevideo, Buenos Aires. La sumersión en la Nada equivale a su abolición, pues esta elección libre conlleva el encuentro con la otredad, y por ende, la superación de la ontología del sujeto particular.

Algo similar sucede con la inmersión en las catacumbas de la Noche mallarmeana, precisamente donde reina la posibilidad de decir el silencio. El nacimiento de la Ausencia se quiebra con el grito de Igitur. El verso *abolit bibelot*

⁶⁰⁰ Ver “La casilla del camaleón” en *Vuelta al día en ochenta mundos II*, op. cit., pp. 185-195.

⁶⁰¹ Op. cit., capítulo 56, pp. 354-355.

d'inanité sonore se mimetiza con la vacuidad desde sus propias aliteraciones, en el espejo de la palabra que deja de ser en el silencio, excavado por la repetición de las voces superpuestas de los antepasados muertos de Igitur, junto a los cuales yace.⁶⁰² Esas voces surcan el gran verso en la tierra, “ríos metafísicos”⁶⁰³ que se revelan con la muerte de la conciencia, la espiral del Ser que anhela desintegrarse en la ambigüedad, en el no-ser de la palabra lírica, para ser más.

La Obra, por su parte, el Libro (mallarmeano, la Rayuela cortazariana), no se acaba nunca; a él se adhieren todas las posibilidades del ser, en un ir y venir y devenir de capítulos que se repiten, introduciéndose por una matemática azarosa en un eterno retorno al lugar donde nunca se ha estado y donde siempre espera el no-ser, llevados por la marea de un cauce que supera su propia ontología. Se cava esa tumba en la oscuridad de la noche, una tumba que se desplaza con los sonidos de lo indecible, y en el silencio permite la epifanía que es la propia lectura de quien, al reconocer el lenguaje, descubre que ya nunca más será en soledad.

El suicidio de la Maga es la respuesta ontológica del ser. Se trata de una muerte-metáfora que se hunde en las aguas del Todo, una reunión con la esencia del mundo. El suicidio de Horacio, por el contrario –hecho sugerido pero nunca comprobado–, es una muerte-pregunta (el hecho en sí es precisamente una posibilidad), es otro escalón en la búsqueda metafísica de la vida, una búsqueda que no obtendrá respuesta. Los suicidios en la obra cortazariana son diversos y diversas son sus implicaciones.

⁶⁰² “j’aimerais rentrer en mon Ombre incréée et antérieure, et dépouiller para la pensée le travestissement que m’a imposé la nécessité, d’habiter le cœur de cette race (que j’entends battre ici) seul reste d’ambigüité”, en *Igitur*, op. cit., p. 41.

⁶⁰³ Este elemento se reitera en *Rayuela*. Por ejemplo: “Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina. No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. Ese desorden que es un orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que le abre de par en par las verdaderas puertas. Su vida no es desorden más que para mí, enterrado en perjuicios que desprecio y respeto al mismo tiempo. Yo, condenado a ser absuelto irremediabilmente por la Maga que me juzga sin saberlo. Ah, dejame entrar, dejame ver algún día como ven tus ojos” (capítulo 21, op. cit., pp. 107-108). Este ejemplo aparece, precisamente, como una oración que pide materializar la *visitación* de Horacio en la Maga.

Sería dable aventurar que la respuesta acerca del ser en la literatura constituye el espacio donde el acto del suicidio puede reproducirse hasta el infinito y se conforma como una declaración abierta de la toma absoluta de responsabilidad sobre sí mismo. Desde el lenguaje, identidad primigenia del Hombre, el acto del suicidio como abolición de la condición humana resulta en la recreación del Hombre por sí mismo. El acto poético adquiere entonces un poder elemental, que Mallarmé propulsó en una lírica de la negatividad, como único medio posible de superar el azar y la condición desesperante de la humanidad. Cortázar, por su parte, continuó esta labor mediante la adopción de *nexos reminiscentes* cardinales, los cuales permitieron la profundización en la pregunta ontológica. Además, la estrategia intertextual adoptada por el autor argentino permitió materializar la propuesta mallarmeana en el mismo tejido textual.

Sartre –años después de haberse arrepentido de su actitud platónica en contra de los poetas– reconoce a Mallarmé como quien postulara el fundamento de la relación entre poética y ontología:

Héros, prophète, mage et tragédien [Mallarmé] mérite de mourir au seuil de notre siècle : il l'annonce. Plus et mieux que Nietzsche, il a vécu la mort de Dieu ; bien avant Camus, il a senti que le suicide est la question originelle que l'homme doit se poser ; sa lutte de chaque jour contre le hasard, d'autres la reprendront sans dépasser sa lucidité ; car il se demandait en somme : peut-on trouver dans le déterminisme un chemin pour en sortir ? peut-on renverser la *praxis* et retrouver une subjectivité en réduisant l'Univers et soi-même à l'objectif ? Il applique systématiquement à l'Art ce qui n'était encore qu'un principe philosophique et devait devenir une maxime de la politique : « Faire et en faisant se faire » [...] il mobilise le langage pour assurer le plein rendement des mots. Mais ce que touchera le plus encore, me semble-t-il, c'est cette angoisse métaphysique qu'il a pleinement et si modestement vécue. [...] Il fut tout entier poète, toute entier engagé dans la destruction critique de la Poésie par elle-même ; [...] si la matière produit la pensée, peut-être la pensée lucide de la matière échappe-t-elle au déterminisme ? Ainsi sa poésie même est entre parenthèses ; on lui envoya un jour quelques dessins qui lui plurent ; mais il s'attacha tout particulièrement à un vieux mage souriant et triste : « Parce que, dit-il, il sait bien que son art est une imposture. Mais il a aussi l'air de dire : *C'eût été la vérité* ». ⁶⁰⁴

⁶⁰⁴ Mallarmé: *la lucidité ou sa face d'ombre*, op. cit., pp. 167-168.

Sartre identifica la pregunta acerca del suicidio, al igual que Camus, como la pregunta más incisiva acerca del ser. En su ensayo de 1942, *Le mythe de Sisyphe*, Camus declaraba:

Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie. Le reste, si le monde a trois dimensions, si l'esprit a neuf ou douze catégories, vient ensuite. Ce sont des jeux ; il faut d'abord répondre.⁶⁰⁵

A continuación, Camus se manifestará en contra del acto suicida; a diferencia de Mallarmé, no lo interpreta como el acto simbólico que tiene el poder de superar el determinismo y el azar. Camus cierra su ensayo con la idea de que “la lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux”.⁶⁰⁶ Según el autor francés, la respuesta afirmativa respecto del valor de la vida, tanto como el imperativo de enfrentar la responsabilidad con alegría, dará por anulada la opción del suicidio. De esta manera, Camus restringe la búsqueda ontológica a una búsqueda metafísica, que no concibe la efectividad de la acción suicida. Según su postura, la resolución de la pregunta ontológica debe darse dentro del marco vital. No obstante, lo importante es rescatar que tal como lo enuncia Camus, la pregunta acerca del suicidio es la pregunta que todo filósofo y pensador se hace al pensar el Ser.

Así como Mallarmé atribuyó al suicidio un valor simbólico en *Igitur*, Cortázar lo hará reiteradas veces a lo largo de su obra. Pueden mencionarse relatos como “Carta a una señorita en París”, “Circe”, *La prosa del observatorio* –que diseña el viaje de las anguilas hacia lo alto del cauce como un romántico suicidio colectivo–, y, particularmente, el tematizado suicidio en la novela *Rayuela*, en la cual se sugieren los suicidios, pero nunca se hacen explícitos. La literatura cortazariana introduce la posibilidad de que La Maga se haya suicidado lanzándose sobre el Sena, o la insinuación de que Horacio se haya lanzado sobre la Rayuela como acto simbólico que buscaba profundizar la búsqueda en la novela mandala, búsqueda en torno al Ser que no puede dejar de mencionar la muerte, puesto que ésta está implicada en las categorías

⁶⁰⁵ Paris, Gallimard, 1942, p. 15.

⁶⁰⁶ *Ibidem*, p. 168.

del *Dasein*. No son pocas las alusiones al suicidio en la obra de Julio Cortázar y, precisamente, como dice Camus, se postulan como una gran pregunta a partir de la cual la obra literaria increpa al lector, a quien urge a comprometerse con la pregunta ontológica.

El tema del suicidio por lo tanto, es aquí un *topos reminiscente* e involucra una nueva e importante relación intertextual entre la obra mallarmeana y la cortazariana. Esta relación se basa, fundamentalmente, en un diálogo metafísico que busca superar sus propios límites, abordando el terreno de lo inefable, del Ser y de la Muerte.

III.2.2.3. La oquedad en la poética y la ética cortazarianas

En el ámbito del texto, Mallarmé, en un acto que fundiera mundo y literatura, describió la muerte elocutoria del poeta en el poema –entendido por Sartre como el suicidio simbólico del Hombre:

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.⁶⁰⁷

El sujeto se funde en el poema para dar lugar a la música en el anonimato de la letra negra y cóncava, oquedad en donde la negación de la individualidad es una suma de voces: un coro.⁶⁰⁸ Simultáneamente, se niega la trascendencia, lo ficticio es estrictamente mundano, lo “poético” es fundamentalmente el espacio humano. Según

⁶⁰⁷ En “Crise de Vers”, *Divagations*, op. cit., p. 256.

⁶⁰⁸ Esta lírica negativa de Mallarmé se formula como una ética que para el poeta representa un imperativo, y que se une al llamado de dar una explicación órfica de la Tierra.

Mallarmé, el poeta debe dar un sentido puro al lenguaje de la tribu⁶⁰⁹, y con él proceder a poblar el mundo despojado del referente real, reencontrándose con la esencia lingüística que se expresa en el símbolo, nexa hacia *lo otro*, cadena interminable de significaciones inventadas, acto que se imprime como una liberación de la subjetividad (el yo estático) abogando por un encuentro del yo *con-el-otro*.

Precisamente la negación de la posibilidad de trascendencia da lugar a un posicionamiento ético desde la “acción restringida” del lenguaje lírico que atraviesa la realidad subterráneamente.⁶¹⁰ Este lenguaje produce una *circunstancia metaléptica* (o *hecho metaléptico*) que es el poema mismo, el cual funciona como un espacio de pasaje que reúne, a través de la lectura, ficción y realidad, obligando al lector a ser un *hiperlector*. Este pasaje nace entonces de una búsqueda ética del accionar –recordemos el vaso/poema de Julio Denis que se perfila como ético en su apertura hacia la Otredad.

Sin embargo, considero que el acto de la lectura se concreta como una aceptación, una disposición hacia lo no-sabido / no-vivido, de este modo, implica un acto de responsabilidad aún mayor que el de la escritura del texto. La lectura se impone como un acto ético, a semejanza del hombre y la mujer que comen el fruto del árbol de la sabiduría, no hay vuelta atrás (porque no hay Tiempo que pueda recorrerse): lo dado en la lectura impone una actitud y una elección frente a la adquisición del saber. La lectura es la *circunstancia de pasaje* donde el Tú (del lector) –frente al Yo del texto– se convierte en un nuevo Yo; el ser, en el juego de la circunstancia ética frente a la otredad, deberá elegir y reelegir su identidad, la cual se formula, según el existencialismo, como una concatenación de elecciones y acciones.

⁶⁰⁹ Ver “Le Tombeau d’Edgar Poe”, en *Poésies*, op. cit., p. 60.

⁶¹⁰ Ver “L’action restreinte” en *Divagations*, op. cit., pp. 261-266, de S. Mallarmé, donde curiosamente el poeta invierte el orden de realidad y ficción: la actualidad (el tiempo presente / inexistente en términos mallarmeanos) aparece precisamente como un túnel, un interregno (hipotexto de *Teoría del túnel*) que atraviesa el reino de la ficción, residencia del poeta, pero también del Hombre que habita el lenguaje (Heidegger), del hombre que habita como poeta (Hölderlin). Es decir que Mallarmé impone el orden de la ficción sobre el orden de la realidad, puesto que es en el orden de la ficción que trabaja la voluntad del Hombre: “Extérieurement, comme le cri de l’étendue, le voyageur perçoit la détresse du sifflet. «Sans doute” il se convainc: «on traverse un tunnel –l’époque– celui, long le dernier, rampant sous la cité avant la gare toute puissante du virginal palais central, qui couronne.” Le souterrain durera, ô impatient, ton recueillement à préparer l’édifice de haut verre essuyé d’un vol de la Justice” (p. 165).

En la poética cortazariana, la tematización del suicidio de los personajes poetas (preocupados por su ontología) es una proyección de la “desaparición” del hablante del poema. Es decir que el *topos reminiscence* es proyectado en el hipertexto como una metáfora que se materializa desde el nivel del discurso hacia el nivel del relato (en *Rayuela*, por ejemplo). Sin embargo, este *topos* se mantiene en un espacio indecidible, reverberando entre ambos niveles, el del discurso y el del relato, provocando significancias en la propia metafísica de la lectura.

Según se ha mostrado en el segundo capítulo, la construcción de la singularidad del hablante lírico de *Presencia* vacila precisamente entre los polos ontológicos de la Presencia y la Ausencia, materializando, de esta manera, el postulado mallarmeano de la muerte elocutoria del poeta en el poema. Esta muerte hace referencia a la abolición del concepto de identidad como manifestación binaria. *Presencia* promueve la imagen de una identidad en construcción, lo cual implica una ruptura con el concepto binario de la identidad, del *ser o no ser*. A partir de la fundación de este nuevo concepto de identidad, el autor argentino desarrollará en sus obras posteriores el trazo impreciso y vacilante de la búsqueda ontológica en diferentes niveles: en el juego reflexivo entre autor y lector, entre personajes, entre hablante y *aversario*, entre hipotexto e hipertexto. La opción del suicidio, por lo tanto, también surge como parte de la materialización de la metáfora acerca de la pregunta del Ser. Así, la poética cortazariana difunde por diferentes vías la captación del Ser como sujeto plural e inasible.

III.2.2.4. Ética y juego

La ética que emana de la lírica de Stéphane Mallarmé se sostiene explícitamente en la necesidad de prestarse al espíritu del juego:⁶¹¹ “l'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par

⁶¹¹ El crítico André Stanguennec, op. cit., se opone a la tradición crítica que ve en la lírica de Stéphane Mallarmé una perspectiva puramente autorreferencial, cerrada en sí misma, mimetizando únicamente su propio ser hasta el agotamiento de la forma y la absolución del sentido. Stanguennec se opone, principalmente, a Sartre en cuanto no ve en la lírica de Mallarmé la llama del Absurdo, sino, por el contrario, una ética y una política de acción respecto del mundo.

excellence”.⁶¹² Aquí Mallarmé marca un deber superior, una ética que el poeta está condenado a elegir: su deber es el juego literario, la escritura, la trama del silencio en el reino de la Nada. De este modo, el poeta, frente a su página en blanco se encuentra de cara a un imperativo por medio del cual logrará desordenar el azar, apropiárselo, cavando simas cóncavas en el terreno límpido de la Nada, ejerciendo su voluntad personal. El poeta inventa oquedades en el reino ningúneo, en un ímpetu barroco que lo conduce a promover círculos diferenciados de oscuridad y silencio, formas, músicas, letras que son eco de su espíritu y del espíritu de los otros en él.

La Nada original impone al hombre la necesidad de *hacer* y de *verbar*; en este sentido, todo está por hacerse y decirse. Esta condición es precisamente el primer mandamiento existencialista. La libertad es un imperativo, pero también una manufactura de lo cotidiano, la reinención constante del mundo. No es casual, entonces, que Mallarmé, precursor del existencialismo, a mi juicio, se atenga al “Discurso del Método” propuesto por Descartes, quien sugiere la aceptación de la Nada como punto de partida para la construcción del *cogito*:

Le premier [précepte] était de ne recevoir jamais aucune chose pour vraie que je ne la connusse évidemment être telle; c'est-à-dire, d'éviter soigneusement la précipitation et la prévention, et de ne comprendre rien de plus en mes jugements que ce qui se présenterait si clairement et si distinctement à mon esprit, que je n'eusse aucune occasion de le mettre en doute.⁶¹³

Y a continuación afirma,

Mais ce qui me contentait le plus de cette méthode était que par elle j'étais assuré d'user en tout de ma raison, sinon parfaitement, au moins le mieux qui fût en mon pouvoir: outre que je sentais, en la pratiquant, que mon esprit s'accoutumait peu à peu à concevoir plus nettement et plus distinctement ses objets.⁶¹⁴

Mallarmé anuncia en sus *Notes sur le langage* la necesidad de establecer un método similar al cartesiano, “Nous n'avons pas compris Descartes [...]. Il faut

⁶¹² Carta de Mallarmé a Paul Verlaine fechada el 16 de noviembre de 1885, en *Correspondance*, op. cit.

⁶¹³ En *Discours de la méthode*, Garnier Flammarion, Paris, 1966, p. 47.

⁶¹⁴ *Ibidem*, p. 49.

reprendre son mouvement”⁶¹⁵, sacando al lenguaje de su contexto para estudiarlo en sí mismo:

... expliquer le Langage, dans son jeu par rapport à l’Esprit, le *démontrer*, sans tirer de conclusions absolues (de l’Esprit). // Dans le Langage poétique – ne montrer que la visée du Langage à devenir beau, et non à exprimer mieux que tout le Beau– et non du Verbe à exprimer le Beau.⁶¹⁶

Así como lo propuso Descartes⁶¹⁷, también Mallarmé exhorta a un nuevo análisis, a un pensamiento demistificante. Por ende, adoptando este principio mallarmeano, diremos que Mallarmé postula el imperativo de una reinvención (puesto que todo lo postulado por el lenguaje es ficción⁶¹⁸). Hay en el pensamiento inventivo una responsabilidad máxima, porque el mundo se encuentra en manos del filósofo, del poeta, así como también del ebanista;⁶¹⁹ *Je pense, donc je suis*. El pensamiento recrea el ser; la experiencia del mundo *diciéndose* da la existencia; diría Sartre: el ser *existe* porque *se hace*.

Julio Cortázar por su parte, revalorizará precisamente “el Discurso del No-Método”:

Discurso del no método, método del no discurso, y / así vamos. // Lo mejor: no empezar, arrimarse por donde se / pueda. [...] La vida: hacer dedo, auto-stop, hitchhiking: se da o no se da, igual los libros que las carreteras.⁶²⁰

En un intento de reincorporar el juego a la ficción, Cortázar adoptará el “inoportuno” Azar en su discurso, con el objetivo de reunirse con las fuerzas

⁶¹⁵ En *Divagations*, op. cit., p. 67. *Notes sur le langage* consiste en unas pocas pero fundacionales notas de cuaderno que Mallarmé redactó al inicio de su trabajo poético. El poeta se había planteado llevar a cabo un estudio lingüístico autodidacta, y estas notas constituyen los principios cardinales de su estudio.

⁶¹⁶ *Ibidem*, p. 68.

⁶¹⁷ Si bien el método cartesiano implica el fundamento existencialista de la creación conceptual del sujeto, éste no basta para definir la perspectiva existencialista, puesto que ella exige una construcción siempre en relación al mundo, a la Otredad.

⁶¹⁸ “Le langage lui est apparu l’instrument de la fiction”, *ibidem*, p. 66.

⁶¹⁹ Esta visión es fundamentalmente anti-platónica, pues percibe al creador del lenguaje como un hacedor, un artesano, al igual que el poseedor de una *techne*.

⁶²⁰ En *Salvo el Crepúsculo*, op. cit., p. 13. Mallarmé medita acerca del método cartesiano en “Notes sur le langage” y dice algo similar a lo que Cortázar define como el “no-método” en una carta a Henri Cazalis de 1864, en *Correspondances*, op. cit.: “Il faut toujours couper le commencement et la fin de ce qu’on écrit”, en un intento de borrar las huellas de la razón y el orden.

primigenias del Hombre⁶²¹ tan sumido en el Orden y la Gran Costumbre⁶²², fuerzas enmascaradas de la Nada:

De todas maneras, lo único que realmente cuenta hoy en América Latina es nadar contra la corriente de los conformismos, las ideas recibidas y los sacrosantos respetos, que aún en sus formas más altas le hacen el juego al Gran Sistema.⁶²³

Simultáneamente, Cortázar construirá una *cosmogonía ética* del *ser-con-el-mundo*. En “Permutaciones”, propone jugar con versos y estrofas como si fueran dados:

-Trátase, oh amigos, de pameos que, en una presentación ideal, deberían fraccionarse en páginas sueltas; el lector podría así barajarlos para que el azar urdiera las muchas metamorfosis posibles de los textos. Como se sabe, el número de combinaciones es enorme, y por ejemplo el poema *720 círculos* que incluí con legítimo entusiasmo en *Último round*, alude al número de permutaciones posibles con los seis cuartetos del meopa considerados como unidades. Ya recordé por ahí que Raymond Queneau propuso un libro de sonetos que ofrecía millones de combinaciones posibles, pero nosotros no vamos tan lejos.

[...] lo que me queda por agregar es que estos meopas tienen algo de táctil, de tangible en el sentido de piezas de un mosaico que la mano y el ojo pueden recombinar interminablemente; los versos o las estrofas no son tan sólo bloques semánticos sino que constituyen piezas mentales, dados, peones, elementos que el jugador lanza sobre el tapete del azar.⁶²⁴

El texto, por lo tanto, es concebido por esta voz cortazariana como un organismo vivo con el que *debemos* jugar para lograr su consistencia, su materialidad, para producir mediante él una acción en el mundo, siempre jugando desde la posibilidad que otorga el azar.

⁶²¹ Fuerzas primigenias estudiadas por el antropólogo Lévy-Bruhl, según se ha visto anteriormente.

⁶²² El Orden y la Costumbre se conservan por el temor de la especie a caer en el espacio de la Nada. Pero el Orden ha socavado la función del Juego que es en su origen el motor humano, responsable de la existencia y la libertad (en términos existencialistas). Es ejemplo de este juego, *Rayuela*, la “Poesía Permutante”, *Último Round* y demás álbumes que se adhieren al mismo principio lúdico cortazariano. En “Noticias del Mes de Mayo”, en *Último Round* (op. cit., p. 59), Cortázar plantea la labor de la poesía como el antídoto y arma para la ruptura del orden: “Ahora estas noticias / este **collage** de recuerdos. / Igual que lo cuentan / son obra anónima: la lucha / de un puñado de pájaros contra la Gran Costumbre. / Manos livianas las trazaron / con la tiza que inventa la poesía en la calle, / con el color que asalta los grises anfiteatros. / Aquí prosigue la tarea / de escribir en los muros de la Tierra: **EL SUEÑO ES REALIDAD**”. (El espacio dejado es original).

⁶²³ En *Salvo el Crepúsculo*, op. cit., p. 61.

⁶²⁴ *Ibidem*, pp. 126-129.

El Azar que el autor argentino invoca es aquél que diera lugar al Reino de la Nada y al Hombre en la cosmogonía mallarmeana. Sin embargo, Cortázar encuentra sentido en la comunión con el Azar. Esta idea no contradice la concepción mallarmeana del Azar, pero sí la función que Mallarmé le otorga respecto del Hombre. Se trata del Azar que clama por el Caos. Luego de que el plumífero Dios desapareciera dando espacio a la Nada, el Azar, antítesis de la divinidad, busca reunirse con el hombre en el esfuerzo de construir una gramática de oquedades que da oportunidad al *ser* mediante la experiencia, lanzada al espacio por efecto de la rueda de la fortuna.

Desde la perspectiva de Cortázar, la aceptación del Azar como fenómeno que acompaña al Hombre promueve la experiencia renovada hasta el infinito, y por ende, la reinención del *ser*, su mutación, su multiplicidad. Es precisamente gracias a la incorporación del Azar que el *ser* permite *decirse* y *hacerse* como *ser-camaleónico*. Y Cortázar sostendrá mucho más tarde (en *Salvo el crepúsculo*) que este *hacerse* es posible mediante la escritura con-el-otro, una escritura en movimiento de *participación*⁶²⁵, la escritura que exige un lector activo⁶²⁶, estableciendo amplias redes textuales (la intertextualidad) que permitirán que el Gerundio se diga, moviéndose a través del campo oscuro y cóncavo que habita el reino de la Nada, ya invisible, pero siempre acosando mediante las flechas del tiempo y la Gran Costumbre, símbolo de la inercia (antítesis de la acción y el decir), agentes agobiantes de la Noche.⁶²⁷

Conclusión:

⁶²⁵ “Comprobaciones en el camino”, en *Salvo el Crepúsculo*, op. cit., p. 99: “Sentimiento de participación sin el cual jamás hubiera escrito nada (hay quienes sólo escriben para *separarse*), participación que a su vez sólo participa de la tontería y la ingenuidad con muy alta frecuencia, loadas sean las tres...”, (las cusivas son de Cortázar).

⁶²⁶ En *Rayuela*, cap. 79, 98, 99, 109, entre otros.

⁶²⁷ Nótese que de modo semejante a la lírica mallarmeana, la lírica de Julio Cortázar invoca un modelo de construcción mítica, que, sin embargo, por principio, no se consolida sino que, por el contrario, se establece como un modelo en movimiento, impulsado constantemente por el azar. La lírica cortazariana no funciona como un mito (una estática o sisífica proyección de una red simbólica), sino que redes simbólicas entrecruzadas. Se trata de perpetuar el viaje mismo, no su repetición en un discurso petrificado, puesto que el discurso fosilizado es precisamente el que permitiría el resurgimiento de la Nada.

En este capítulo se han analizado los primeros escritos de Julio Cortázar, que corresponde a la fundación poética de índole intertextual. Según he querido demostrar, la lectura intertextual evidencia la adopción del lenguaje existencialista por parte de Cortázar, partiendo del campo semántico mallarmeano y la preocupación heideggeriana por el Ser.

El título *Presencia* es un derivado directo de esta filosofía existencialista, desde la concepción de la *ontogénesis* del ser, el ser que se hace en el mundo. En el poemario de Julio Cortázar se muestra que al hacerse, el *ser* se hace presente, se manifiesta, produce su propia existencia. La identidad del ser –desde el paradigma ejemplar del Poeta– se construye por la relación del *ser con-el-mundo*. La *presencia* cortazariana es originalmente la *esencia* del Ser heideggeriano, una *esencia* que en el poemario de Cortázar es la trascendencia que le permite al *yo en construcción* habitar el mundo poéticamente.

Cabría entonces preguntarse si efectivamente la definición cortazariana de la literatura tradicional es fiable cuando asevera que ésta no postula proyecciones éticas. Sugiero, a partir del análisis hasta aquí realizado, que la literatura –y el arte en general– se formulan en el mundo cortazariano como *hecho ético*. Toda obra *estética* es, por definición, *ética*, puesto que su labor consiste precisamente en proyectar al hombre en la existencia, referirlo en su condición humana, en su relación con la Otredad, mostrando su hacerse en el juego de su voluntad y *haciendo* su reino, precisamente mediante el lenguaje, en detrimento de la Nada. Es decir, la literatura se define tanto intrínsecamente como extratextualmente como *hecho ético*. Intrínsecamente, porque sus aspectos compositivos entrañan problemáticas éticas, y, extratextualmente, porque la misma voluntad de su composición actúa éticamente en el mundo, y ello se vehiculiza a través de la conciencia del lector. En este caso, se entiende por *ético* al ser que está condenado a elegir⁶²⁸ constantemente, construyendo o transformando su circunstancia como un túnel que atraviesa el tiempo, pero no *en* el tiempo, sino desde su espacio particular.

⁶²⁸ Definido así por Sartre, en *L'existentialisme est un humanisme*, op. cit.

Precisamente, una literatura entronizada en sí misma, como lo es el simbolismo mallarmeano, refleja hasta el infinito su condición ética (así como el resto de sus componentes estéticos). Por ende, considero que el ensayo cortazariano confunde en ciertos momentos la evolución de la literatura con el desarrollo de su estilo y los modos de su manifestación. Ello se debe a que la condición ética de la literatura no se vio modificada por la Modernidad sino que lo que fue modificado fue la concepción y la conciencia de la misma; en tiempos en que comenzaban a manifestarse Freud y el psicoanálisis, la literatura podía concebirse como lírica (según los postulados cortazarianos) en cuanto, desde la utilización acrecentada de la metáfora metonímica, se tornaba auto-consciente (desde su autorreferencialidad) y se sabía ética por definición, manifestándose en muchos casos como meta-poética. Es precisamente en ese momento, en el origen del existencialismo, que el aspecto ético de la literatura se ve reflejado internamente en su estética. La literatura se proyecta sobre la realidad, contaminándola, transformándola, sobrepasando el propio límite del Libro.⁶²⁹ Desde esta perspectiva, el Libro es un instrumento espiritual y un instrumento ético, continuidad del espíritu del Hombre⁶³⁰ que es libre por definición, precisamente porque no conoce dios y asume su soledad como una responsabilidad ineludible. Es en este contexto que Cortázar llega a la conclusión imperativa de que toda literatura *debe* ser “poética” (es decir, lírica).⁶³¹

⁶²⁹ En *Teoría del túnel*, op. cit., p. 41, Cortázar afirma: “[a] los [novelistas los] acosa la oscura intuición de que algo excede sus obras, de que al cerrar la maleta de cada libro hay mangas y cintas que cuelgan por fuera y es imposible encerrar; sienten inexplicablemente que toda su obra está requerida, urgida por razones que ansían manifestarse y no alcanzan a hacerlo en el libro porque no son razones literariamente reductibles; miden con el alcance de su talento y su sensibilidad la presencia de elementos que trascienden toda empresa estilística, todo uso hedónico y estético del instrumento literario; y sospechan angustiados que ese algo es en el fondo lo que verdaderamente importa”. Comparemos la cita cortazariana con estas palabras de “Action restreinte” op. cit., p. 266: “Impersonnifié, le volume, autant qu’on s’en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul : fait, étant. Le sens enseveli se meut et dispose, en chœur, des feuillets”. Ambas citas revelan la condición del libro como fenómeno que supera el propio origen, de este modo, se proyecta hacia el universo, impulsado por la voluntad humana que lo define y le presta existencia; el libro es un *acto* en el mundo.

⁶³⁰ Cortázar concibe desde un principio la cercanía primordial entre poesía y demás exploraciones espirituales, “la operación del túnel ha sido técnica común de la filosofía, la mística y la poesía –tres técnicas para una no disímil ansiedad óptica”, en *Teoría del túnel*, *ibidem*, p. 67.

⁶³¹ “El paso del verso a la prosa significa en Rimbaud la ruptura del cordón umbilical estético y el ingreso en la línea poética existencial. [...] es el poeta quien invade astutamente las estructuras formales de la prosa para sustituirlas por estructuras poéticas que sólo idiomáticamente puedan

Sin duda, el paradigma lírico mallarmeano dio base a la poética camaleónica que Cortázar construirá a continuación a partir de su lectura de la obra de John Keats y Edgar Allan Poe. La poesía de Stéphane Mallarmé le ofreció una perspectiva nueva acerca de la identidad del *ser* gracias a una desautomatización de la metáfora comparativa en pos de un trabajo simbólico, que impulsará una movilidad ontológica entre referente y signo, estableciendo una equivalencia esencial por la cual el referente se proyecta como un holograma sobre el significante. Esta suerte de equivalencia o fusión dio lugar a la permeabilidad de la identidad (yo, tú, el otro, la cosa), haciendo del sujeto un ente mutante, intercambiable. Dichos principios favorecieron la puesta en escena del *Camaleonismo*, asunto que Mallarmé intuyera solamente, pero que Cortázar adopta ya desde su ópera prima, *Presencia*, al reconocer en la Poesía la perfecta *circunstancia de pasaje* de un ser a otro, un *ser* eternamente *en construcción*.

En el ámbito teórico, este capítulo ha extendido los *campos intertextuales* cortazarianos, analizando *nexos reminiscentes*, *palingenias intertextuales*, *ósmosis* y *simbiosis*, como así el *topos reminiscente* del suicidio. Dichos elementos permiten identificar la acción transversal de la intertextualidad respecto del simbolismo, el surrealismo y el existencialismo.

asemejarse a aquéllas; es el poeta quien va arrebatando a la tiranía de la prosa estética su gama temática exclusiva, mostrando que sólo mediatizada y falseada se daba en ella, y que termina por formular su obra como un entero ámbito poético” (4ª nota de la página 104 de *Teoría del Túnel*, op. cit.). Nótese que Cortázar utiliza el término “poético” literalmente, en el sentido de lírico: “y este avance en el túnel, que se vuelve contra lo verbal desde el verbo mismo pero ya en un plano extraverbal, denuncia la literatura como condicionante de la realidad, y avanza hacia la instauración de una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético, la formulación mediatizadora por la formulación adherente, la representación por la presentación”, (p. 68). Más tarde, la idea de la poesía como visión que borra y atraviesa fronteras, conducirá a la necesidad de transgredir géneros, jugando a desordenar el universo y las estructuras literarias.

IV. El poema dramático: el hipertexto lírico como superación del mito clásico

La vida es como el comentario de otra cosa que no alcanzamos

Rayuela

Introducción:

Este capítulo se propone estudiar las relaciones intertextuales iniciadas por la obra dramática de Julio Cortázar, a partir de la aparición del poema dramático *Los Reyes*⁶³², compuesto en 1947 y publicado en 1949. Tanto *Los Reyes* como su obra teatral radiofónica, *Adiós, Robinson*, compuesta a finales de los años '70, alimentan diálogos surgidos de *hipotextos cardinales* específicos que constituyen textos-clave de la historia de la literatura y de la cultura, los cuales generaron una concatenación infinita de fenómenos intertextuales. En el caso de *Los Reyes*, el texto dialoga con el *hipotexto cardinal* del mito del Minotauro; en el de *Adiós, Robinson*, con la novela de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1719), *hipotexto cardinal* que proveerá, asimismo, relaciones intratextuales en el marco de la obra del autor.⁶³³

En ambos casos, el hipertexto de Cortázar reformula el núcleo temático, genérico y/o simbólico del *hipotexto cardinal* mediante lo que denomino un *topos reminiscente*⁶³⁴, produciendo una modificación semántica del núcleo hipotextual, la cual es provocadora de numerosas connotaciones culturales, filosóficas, éticas y políticas. Así, es dable afirmar que el trabajo intertextual cortazariano efectúa una

⁶³² La obra *Los Reyes* ha sido adaptada a la ópera francesa por el artista Philippe Fénélon en 1988-1989 y representada en la Opéra National de Bordeaux. Para más detalles ver <http://www.philippefenelon.net/>

⁶³³ Para un estudio de las relaciones intratextuales e intertextuales del hipertexto *Robinson Crusoe*, ver Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoe: Un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, Genève, Droz, 1997.

⁶³⁴ No quiero confundir el concepto de *topos reminiscente de orden simbólico* con el término “mitema” (mythème) trabajado por Claude Lévy-Strauss en “La structure des mythes”, en *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974, pp. 235-265, aunque sí comparten el mismo principio. En tanto el “mitema” es la unidad mínima de la estructura narrativa del texto mitológico, el *topos reminiscente de orden simbólico* es el amalgama simbólica dentro de la hiperestructura si la hubiese. Esto significa que dicho *topos* no es unitario sino que varía según la perspectiva del hipertexto que lo abriga. Además, este *topos* no tiene origen obligado en un *hipotexto cardinal*.

labor de ruptura respecto de los *hipotextos cardinales*, textos que, durante siglos, funcionaron como la brújula ontológica y política de occidente.

El trabajo intertextual que se realiza mediante el postulado de uno o varios *topos reminiscentes*, se aplica de varias maneras:

1. de modo general a un núcleo temático, como por ejemplo el “tema del suicidio”, estudiado en el capítulo anterior. Dicho núcleo temático atraviesa la historia de la literatura modelando el contenido y la formulación de los hipertextos.

2. Otros *topos reminiscentes* dialogan con *hipotextos cardinales* reformulando “símbolos” específicos como, por ejemplo, el del Minotauro, el ovillo de Ariadna y el laberinto en el texto *Los Reyes*, o, en el caso de *Adiós, Robinson*, el motivo arquetípico de la relación amo-sirviente.

3. Por último, un *topos reminiscente* puede establecer una relación architextual (según la definición de Gérard Genette⁶³⁵) respecto de un género, como es la ruptura que convoca el poema dramático *Los Reyes* respecto de la tragedia griega y la teoría poética de Aristóteles. Las relaciones architextuales (de género) buscan efectos de ruptura, modificación, renovación o continuidad del architexto.

A continuación, se analizarán algunos *topos reminiscentes* simbólicos y architextuales en la obra *Los Reyes*, en particular, y en el drama cortazariano, en general.

La obra dramática cortazariana se inicia en 1949 con *Los Reyes* y se autodefine como tal desde el paratexto que abre la obra: “Poema dramático”, haciendo referencia directa al género trágico. Dicho paratexto busca reevaluar el architexto al que simula pertenecer el drama cortazariano. La intencionalidad de esta obra otorgará una

⁶³⁵ “Le cinquième type [de transtextualité] (je sais), le plus abstrait et le plus implicite, est l'*architextualité*, définie plus haut. Il s'agit d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire, comme dans *Poésies, Essais, le Roman de la Rose*, etc., ou, le plus souvent, infratitulaire : l'indication *Roman, Récit, Poèmes*, etc., qui accompagne le titre sur la couverture), de pure appartenance taxinomique. Quand elle est muette, ce peut être par refus de souligner une évidence, ou au contraire pour récuser ou éluder toute appartenance”. En el caso de *Los Reyes*, el género queda señalado en el paratexto “poema dramático”. Cuando esto ocurre, agrega Genette “le fait que cette relation soit implicite et sujette à discussion [...] ne diminue en rien son importance : la perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l'« horizon d'attente » du lecteur, et donc la réception de l'œuvre.” (*Palimpsestes*, op. cit., p. 11). De este modo, la mención genérica en la obra de Cortázar es un llamado de atención al interlocutor. Acerca de la architextualidad ver también Genette, G., *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

respuesta a la pregunta postulada por Aristóteles en el siglo IV a.c.: “¿qué es una tragedia?”. *Los Reyes*, por ende, abrirá un diálogo con la *Poética* de Aristóteles.

Al simular la reproducción del mito del Minotauro en el marco architextual de la tragedia, Cortázar relaciona los conceptos de mito y tragedia. Sin embargo, la eventual modificación del mito⁶³⁶ y la ruptura semántica del *modus* trágico provocarán una reevaluación de dicho parentesco. La tragedia no será definida ya como la “mímesis” de un mito⁶³⁷ (según las palabras de Aristóteles) sino como una *interpretación* de éste, por la cual, el proceso hermenéutico que tiene lugar en la dinámica texto-lector pasará a ser un componente fundamental del poema dramático. Esta posibilidad sustenta la explosión del concepto de “mito” (y por ende también, de “discurso” o “narrativa”); si el mito está sujeto a interpretación, pierde su valor metafísico tradicional de “historia verdadera”. *Los Reyes* impone la necesidad de que el mito sea leído como ficción, la cual ya no residirá en la esencia estructural de la tragedia –tal como la definiera Aristóteles–, sino en la misma significancia del mito. Con este procedimiento, Cortázar vacía el concepto de “verdad”.

Luego de la composición del poema dramático, Cortázar redactó una serie de textos, entre 1948 y 1951. Dos de ellos han sido denominados conjuntamente *Dos juegos de palabras: I. Pieza en tres escenas* (1948) y *II. Tiempo de barrilete* (1950). Ambas obras son pequeños dramas que dialogan con el teatro del absurdo⁶³⁸,

⁶³⁶ También Lévy-Strauss admite esta perspectiva del mito como elemento dinámico y mutante cuando dice: “Le mythe se développera comme en spirale, jusqu’à ce que l’impulsion intellectuelle qui lui a donné naissance soit épuisée. La *croissance* du mythe est donc continue, par opposition avec sa *structure* qui reste discontinue. Si l’on nous permet une image risquée, le mythe est un être verbal qui occupe, dans le domaine de la parole, une place comparable à celle qui revient au cristal dans le monde de la matière physique”, op. cit., p. 264.

⁶³⁷ Aristóteles, sin embargo, admite la posibilidad de que la trama sea una fábula imaginada por el poeta en lugar de las leyendas engendradas por la tradición: “Sin embargo, aún en la tragedia hay algunos dramas sólo con uno o dos nombres conocidos en ellos; el resto es invención. Y existen algunos sin ningún nombre conocido, por ejemplo *Anteo* de Agatón, en el cual tanto los incidentes como los nombres son creaciones del poeta, y el drama no resulta por ello menos delicioso. Así pues, parece que no debemos adherirnos con firmeza a los relatos tradicionales sobre los que se basan las tragedias. Sería absurdo proceder de este modo, en efecto, aun cuando las historias conocidas lo son sólo para unos pocos, si bien ellas son un deleite para todos”. En

<http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf>

⁶³⁸ En su relato “Instrucciones para John Howell” (*Todos los fuegos el fuego*), relato de alcances metateatrales, Cortázar pone en boca del protagonista una reflexión acerca del absurdo intrínseco al teatro: “Pensándolo después –en la calle, en un tren, cruzando campos– todo eso hubiera parecido absurdo, pero un teatro no es más que un pacto con el absurdo, su ejercicio eficaz y lujoso”, en *Cuentos completos I*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995, p. 570.

manejando algunos de sus modos. Saúl Yurkievich, en la introducción a la edición de *Crítica 2(mil)* (de Zaragoza) las presenta en contexto:

La *Pieza en tres escenas*, primero de los *Dos juegos de palabras*, [...] presenta muchos rasgos comunes con *Divertimento*, primera novela de Cortázar, que data del verano de 1949, mientras que la segunda novela, *El examen*, y *Tiempo de barrilete*, segundo de los *Dos juegos de palabras*, fueron escritos en 1950. Son estos años muy prolíficos –a los títulos antes citados debe agregarse *La otra orilla*, el primer libro de cuentos, también de 1950– en los que se generan los modos y los mundos de representación característicos de la literatura cortazariana. Durante este período germinal, Julio se dota de una panoplia de recursos y de registros que correspondan a su postura y proyecto estéticos, concibe una escritura de la que se apropia hasta volverla inherente, original porque originaria, encarnación verbal de su persona. Abandona el estilo alto, la estilizada distancia y el canon neoclásico de *Los reyes* para aproximarse cada vez más a la lengua viva, al idioma y al ámbito oriundos. Esta fase inicial culmina en 1951 con una obra maestra: *Bestiario*.⁶³⁹

*Nada a Pehuajó*⁶⁴⁰, por su parte, es posiblemente posterior a 1973 y continúa, según palabras de Yurkievich⁶⁴¹, de un modo “alegórico-simbólico”, el carácter absurdo de las piezas anteriores. Por último, el libreto radiofónico *Adiós Robinson* fue compuesto a finales de los años '70. Explica Yurkievich:

... Cortázar aprovecha de la pareja arquetípica que le aporta Defoe, la del civilizado y el bárbaro o el amo y el sirviente, para reivindicar el derecho de los pueblos oriundos de América a forjar su propia historia y a salvaguardar su originalidad cultural. En *Adiós, Robinsón* se escenifica –o mejor dicho, se pone en el aire– el trastocamiento del vínculo entre Robinsón, símbolo del colonizador imbuido de su superioridad técnica y cultural, interiorizada como atributo racial, como facultad inherente al hombre blanco, y Viernes, el nativo de América, trasplantado al mundo del colonizador, al que nunca consigue adaptarse. [...]

Este retorno de la pareja paradigmática del colonizador y el colonizado va a influir en ambos como catalizador de situaciones definitivas, de sus respectivas identidades, obra como puesta en claro de dos perspectivas históricas contrapuestas. Ellas se resumen en la mentada dicotomía norte-sur, centro-periferia, civilización y barbarie.⁶⁴²

⁶³⁹ En “El teatro: Otra fase de un multiforme mutante”, en *Dos juegos de palabras. Nada a Pehuajó. Adiós, Robinson*, de Julio Cortázar, Zaragoza, Editorial Crítica 2(mil), p. 6

⁶⁴⁰ Me pregunto si el título de esta obra de Cortázar no alude a la pequeña pieza de Mallarmé, “Quelque chose ou rien” que aparece en la edición de su *Livre*, editado por Jacques Scherer, op. cit., pp. 386-411.

⁶⁴¹ *Ibidem*, p. 10.

⁶⁴² *Ibidem*, pp. 12-13.

Los puntos enumerados por Yurkievich funcionan en el texto como *topos reminiscentes* y podrían ser evaluados siguiendo el modelo de estudio intertextual que propone este trabajo. Se hace notable, en las obras dramáticas cortazarianas la intencionalidad de reevaluar la cuestión genérica en torno al drama y la escena teatral, experimentando con diversos modos y formas dramáticos.

IV.1. Architextualidad: el viaje del paratexto al hipertexto

Tal como he mencionado, *Los Reyes* se inicia con la indicación o paratexto “Poema dramático”, que busca instalar la obra en el eje genérico de la tragedia griega. El siguiente apartado buscará deconstruir el diálogo que establece aquí Cortázar con la teoría poética de la tragedia, en particular, y con la historia de la literatura occidental, en general. Este diálogo se inicia desde una actitud desafiante, pues pretende romper con las determinaciones establecidas por los teóricos occidentales. Mencionaré algunos momentos históricos de la literatura occidental con los cuales Cortázar establece lazos intertextuales importantes.

IV.1.1. Perspectiva diacrónica de la teoría del género trágico.

En el mundo antiguo, toda composición escrita, compuesta en verso, era considerada literatura, poesía, sin hacer diferencias entre tratados poéticos, estudios medicinales o postulaciones metafísicas. El poeta, por su parte, recitaba historias y alababa a los dioses: sus palabras no jugaban, sino que venían inspiradas desde el fuero divino. En Grecia, las Musas (divinidades) susurraban a oídos del poeta y la labor de éste consistía en reproducir las palabras divinas. El siglo IV a.c. fue el escenario de un cambio en esta situación, la cual identificaba a la poesía con la divinidad y, por lo tanto, a la escritura con la verdad.

En primer lugar, Platón adoptó una perspectiva determinante respecto de los poetas, expulsándolos de la República ideal⁶⁴³, acusándolos de irracionalidad e inspiración mentirosa (en *Ión*), y negando su relación con la verdad, es decir, con el mundo de las Ideas (en *República VII*). Según Platón, el poeta era un retórico sofista, no poseía *techne* como todos los artesanos y desconocía la verdadera sabiduría, la *episteme*, tesoro privativo de los filósofos. Por todas estas razones, la poesía era reprochable, innecesaria y maligna. La República ideal de Platón admitiría únicamente a los poetas que se dedicaran a la alabanza de los héroes y los dioses.

Su discípulo, Aristóteles, dio en su *Poética*, una solución a lo que se había convertido en términos platónicos en un antagonismo: la oposición entre poesía y verdad. Aristóteles respaldó esta tesis en su teoría hilemórfica (postulada en la *Metafísica*), la cual posibilitaba el encuentro del individuo con la verdad, sin restringir al filósofo la posibilidad del acceso al saber. Aristóteles consideró –como tantos otros que lo siguieron– que el hombre puede acceder a la verdad mediante la observación de los objetos, ya no mediante la contemplación de las Ideas platónicas. Esta postura permitió que la labor del poeta fuera considerada una búsqueda del saber. La herramienta central adjudicada al poeta fue la ficción. Aristóteles consideraba la ficción, no como una mentira, sino como una “proyección artística” de la verdad, siempre partiendo, como Platón, de la hipótesis de que la verdad es accesible. Es así como Aristóteles definió en su tratado la *Poética*, el eje de la ficción, sobre el cual una “fábula” representa miméticamente una situación real. La representación poética, según este pensador, tiene el poder de revelar al lector o espectador las relaciones de causalidad que determinan la realidad, relación que formula la coherencia sobre la cual aquélla se construye. Siendo la realidad inteligible, la tarea poética apunta a aclarar su fenomenología, manifestando las leyes que la condicionan. La poesía, por ende, recobró con Aristóteles un lugar privilegiado en el campo de las humanidades.

La apreciación del arte poética condujo a Aristóteles a la elaboración de su *Poética*, mediante la cual 1. revaloriza los términos de *mimesis* y ficción desestimados por Platón. 2. atribuye la denominación de “poesía” ya no a una característica formal marcada por el verso, sino según parámetros estéticos. 3. define los componentes de la

⁶⁴³ En *República X*, op. cit.

tragedia. 4. jerarquiza sus características. 5. delinea un espacio poético exclusivo para la literatura. 6. introduce la reflexión filosófica como componente estético de la obra poética.

La literatura occidental, durante considerables períodos, adhirió a los principios aristotélicos absorbidos por la cultura pero intrpretados desde el temor platónico y/o el teológico cristiano, marginando la perspectiva sofista que consideraba inexistente y/o inalcanzable la *episteme*, y proponía en lugar de la búsqueda de la “verdad”, el juego retórico, construcción de una verdad ficticia. Fue durante el siglo XVII que la perspectiva sofista tomó mayor ímpetu, por un lado, transformando la tragedia en tragicomedia –haciendo, asimismo, del juego poético una metapoesía–, y por otro, trocando el concepto de “verdad” por el de “verosimilitud” sostenido ya por la *Poética* de Aristóteles, cuestión que simultáneamente destronaría la verdad metafísica de su estatus divino.

A finales del siglo XVIII, el Idealismo literario alemán (o primer romanticismo) buscó remediar el vacío dejado por el destronado concepto de “verdad” y recurrió a la mitología griega para suplantarlo, en busca de una nueva metafísica. El idealismo literario promovió la reconstrucción de su cultura mediante la recuperación de la mitología griega como modelo para la narrativización de su mitología autóctona: “tenemos que tener una nueva mitología. Esta mitología, sin embargo, debe estar al servicio de las ideas, debe ser una mitología de la *razón*”.⁶⁴⁴ Los autores de “El más antiguo programa sistemático del idealismo alemán” (1797, Hegel, G, Hölderlin, F., Schelling) abogaron por la resignificación del aparato de la mitología occidental mediante el pensamiento filosófico y, viceversa, es decir, la co-participación de la mitología y la filosofía en lo que dieron a llamar una “ética”. Además de la destrucción del estado, auguraron la llegada de un gran artista capaz de diseñar “la máxima obra de la humanidad”⁶⁴⁵, quien relacionaría la cultura popular con la alta filosofía. La cultura del siglo XIX verá en Wagner al gran artista profetizado por dicho manifiesto. El objetivo de este manifiesto era recuperar el reino poético como residencia del hombre:

⁶⁴⁴ Revista Hieronymus Complutensis, Número 1, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, 1995, traducción de Miguel Ángel Vega, pp. 117-119.
<http://es.scribd.com/doc/40032412/Programa-del-idealismo-aleman>

⁶⁴⁵ *Ibidem*, p. 119.

“Pues no hay ni filosofía ni historia. Sólo la poesía es lo único que sobrevivirá al resto de las ciencias y las artes”.⁶⁴⁶

En el siglo XIX, encontramos el desarrollo de la idea de “obra total” (“la máxima obra de la humanidad” del idealismo alemán) en la teoría (“Arte y revolución” y “The Artwork of the Future” de 1849, *Ópera y drama* de 1851) y la práctica de Richard Wagner, como en aquella de Stéphane Mallarmé en sus ensayos líricos y su *Livre*. Wagner abogó por la reunión de todas las artes en el drama, tal como sucedía en las tragedias griegas, dando un lugar central a la iluminación y a la escenografía –a diferencia de la predicación aristotélica que no incluyó los elementos visuales en la textualidad trágica.

Mallarmé, por su parte, si bien concordó con Wagner en la conjunción de las artes en el drama, y como él, veía en la simbiosis entre música y poesía el punto álgido del Arte, consideraba, en oposición al compositor alemán, que la Poesía se encontraba por sobre todas las artes y que era ella madre de la música, y no viceversa.

Nietzsche, por su parte, fiel a la obra wagneriana en un primer momento, compuso su primer ensayo, *El nacimiento de la tragedia* (1872)⁶⁴⁷, aplaudiendo la tragedia griega por conllevar el perfecto equilibrio entre el espíritu dionisiaco y el apolíneo. Nietzsche considera la fusión de dichos elementos antitéticos como un encuentro erótico, marcado por una fuerte tensión, el cual ha dado el mejor fruto estético en la tragedia:

Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra “arte”: hasta que finalmente, por un milagroso acto metafísico de la “voluntad” helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática.⁶⁴⁸

⁶⁴⁶ *Ídem*.

⁶⁴⁷ Buenos Aires, Alianza Editorial, 2007.

⁶⁴⁸ *Ibidem*, pp. 40-41.

Según Nietzsche, –a excepción de la tragedia– la cultura occidental tomó únicamente los aspectos luminosos de la antigua cultura griega, aspectos representados por el dios Apolo, dios de la luz, la plasticidad, la individuación y la belleza física. Nietzsche buscó revalorar el espíritu dionisiaco de Grecia, presente en la música, caótico, embrionario, espíritu de la ebriedad y el desenfreno, de la sabiduría natural y el colectivo, porque “mientras no tengamos una respuesta a la pregunta «¿qué es lo dionisiaco?», los griegos continúan siendo completamente desconocidos e inimaginables...”.⁶⁴⁹

A diferencia de Aristóteles, Nietzsche vio en el propósito del Arte, no la proyección de la coherencia causal de lo real, sino la suspensión de lo real en pos de una sustitución de la “verdad”: “estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida”.⁶⁵⁰ El hecho estético es, a ojos de este filósofo, la única verdad metafísica posible pues su espíritu proviene de Dionisos, dios que tiene el poder de sumergirnos en la incertidumbre, al mismo tiempo que nos reintegra al Uno.⁶⁵¹ Si bien Nietzsche, como los sofistas, aboga por una sustitución de lo real mediante el hecho estético, no alude a una nada originaria, pues la Unidad a la que hace referencia, sostenida por un dios primitivo, representación del espíritu de la música, otorga un complejo compuesto por esa Nada (sofista, mallarmeana) y el Todo humano (el Uno).

IV.1.2. Los Reyes como superación de la *Poética* de Aristóteles.

Habiendo marcado entonces los hipotextos más importantes del poema dramático *Los Reyes*, procederé ahora a analizarlos en su relación dialógica con el texto cortazariano. En primer lugar, me referiré al *hipotexto cardinal* del mito del

⁶⁴⁹ *Ibidem*, p. 29. Nietzsche se sirvió de la figura de Dionisos para imaginar el Anticristo, aquél capaz de destruir los fundamentos del cristianismo, al cual el filósofo atribuía “la más aberrante variación sobre el tema moral que la humanidad ha llegado a escuchar hasta el momento”, en su “Ensayo de autocrítica” de 1886, en *Nacimiento*, *ibidem*, p. 32.

⁶⁵⁰ *Ibidem*, p. 39.

⁶⁵¹ El Uno, el origen colectivo, es un concepto de Schopenhauer, adoptado por Nietzsche en *Nacimiento de la tragedia*.

Minotauro y el laberinto⁶⁵², el cual funcionará en el poema cortazariano como *topos reminiscente* de referencia simbólica. Es de notar que el mito del Minotauro funciona como *hipotexto cardinal* de un número de obras de género dramático, fundamentalmente a partir del siglo XX. Por ende, Cortázar será uno de los primeros poetas y dramaturgos que dieran centralidad a dicho mito. Dice al respecto Ane-Grethe Ostergaard:

La obra [*Los reyes*] es una reestructura del viejo mito griego del Minotauro, el que en nuestro siglo ha ejercido una atracción particular sobre varios artistas, manifestada por ej. en la revista prestigiosa de los surrealistas franceses *Minotaure* y en las obras de pintores como André Masson y Pablo Picasso. Con *Los reyes* Cortázar se inscribe en esta intertextualidad, dándole al mito clásico una interpretación sugestiva en el contexto del lector contemporáneo.⁶⁵³

Ana Hernández del Castillo, por su parte, atribuye el interés por el mito, en general, a la generación del '30 y el '40:

...Cortázar's interest in the psychological aspects of myth and ritual reflects a tendency of Argentine letters during the thirties and forties; as Jorge B. Rivera indicates, the decade of the forties crystallized a number of contributions to the theory of myth introduced by the periodical *Sur* since 1931. During these years, the magazine popularized a number of recently published works which helped to define the theory of the *archetypal*. These works were, principally, Frazer's *The Golden Bough*, Levy Brühl's studies about the primitive mentality, Jung's theories about the archetypes and the collective unconscious, and D.H. Lawrence's discussions on the panic irrationality of vital forces. In spite of their heterogeneity, these works have one trait in common: they all deal with myth and ritual as symptomatic of mental processes and revelatory of the structure of the psyche.⁶⁵⁴

⁶⁵² Gaston Bachelard resume la carga simbólica inscripta en el recorrido del laberinto con las siguientes palabras: "le cauchemar du labyrinthe totalise ces deux angoisses et le rêveur vit une étrange hésitation : *il hésite au milieu d'un chemin unique*. Il devient matière hésitante, une matière qui dure en hésitant. La synthèse qu'est le rêve labyrinthique accumule, semble-t-il, l'angoisse d'un passé de souffrance et l'anxiété d'un avenir de malheurs. L'être y est pris entre un passé bloqué et un avenir bouché. Il est emprisonné dans un chemin. Enfin, étrange fatalisme du rêve de labyrinthe : on y revient parfois au même point, mais on ne retourne jamais sur ces pas", en "Le labyrinthe", en *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 213.

⁶⁵³ En "Un palacio laberinto. «Los reyes» de Julio Cortázar", en *Teatro y teatristas. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, (ed.) Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1992, pp. 186-190.

⁶⁵⁴ En *Keats, Poe, and The Shaping of Cortázar's Mythopoesis*, Amsterdam, John Benjamins, 1981, p. 3.

Considero que si bien el contexto intelectual de un autor puede condicionar ciertas lecturas y pensamientos, la reducción de los diálogos intertextuales a la definición de “influencias literarias” es limitativa y cuestionable.

IV.1.2.1. El mito de Apolodoro y la recopilación de Plutarco

El mito del Minotauro en su laberinto es uno de los mitos griegos más recordados por la cultura occidental. Apolodoro, en su *Biblioteca mitológica*, recobra dicho mito desde el momento de la concepción de la criatura, y explica la génesis del monstruo en un contexto de locura, pasión y desobediencia frente a la divinidad. Utilizaré una traducción en español y otra en inglés, ya que esta última revela elementos polifónicos que fueron eliminados por la traducción al castellano. El relato de la génesis del Minotauro comienza así:

Pero Posidón se irritó con él por no haberle sacrificado el toro, lo volvió salvaje e hizo que Pasífae sintiera deseo por él. Enamorada del toro, utilizó a Dédalo de cómplice, el cual era arquitecto y había huido de Atenas por un asesinato. Este fabricó una vaca de madera sobre ruedas, la hizo hueca por dentro y la envolvió con la piel de una vaca desollada, poniéndola en el prado en que el toro acostumbraba a pacer; metió luego dentro a Pasífae, y así el toro se precipitó y copuló como con una vaca de verdad. Entonces aquella dio a luz a Asterio, el llamado Minotauro; tenía éste cara de toro y el resto de hombre. Pero Minos lo encerró en el laberinto de acuerdo con ciertos oráculos, y le puso vigilancia. El laberinto, construido por Dédalo, era una prisión que a base de intrincados corredores burlaba la salida. Pero acerca del Minotauro, de Androgeo, Fedra y Ariadna hablaremos más tarde en el capítulo sobre Teseo.⁶⁵⁵

⁶⁵⁵ En *Biblioteca mitológica*, Libro III, 1, Madrid, Ediciones Akal, 1987, pp. 74-75. Y su versión en inglés: “But angry at him for not sacrificing the bull, Poseidon made the animal savage, and contrived that Pasiphae should conceive a passion for it. In her love for the bull she found an accomplice in Daedalus, an architect, who had been banished from Athens for murder. He constructed a wooden cow on wheels, took it, hollowed it out in the inside, sewed it up in the hide of a cow which he had skinned, and set it in the meadow in which the bull used to graze. Then he introduced Pasiphae into it; and the bull came and coupled with it, as if it were a real cow. And she gave birth to Asterius, who was called the Minotaur. He had the face of a bull, but the rest of him was human; and Minos, in compliance with certain oracles, shut him up and guarded him in the Labyrinth. Now the Labyrinth which Daedalus constructed was a chamber “that with its tangled windings perplexed the outward way”. The story of the Minotaur, and Androgeus, and Phaedra, and Ariadne, I will tell hereafter in my account of Theseus”, en *Mythological Library*, Apollodorus, 3.1 (Book III, ch.1), en <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0022:text=Library:book=3:chapter=1&highlight=minotaur>

Nótese la polifonía inherente al relato del encierro del Minotauro en el laberinto a manos de Minos: “de acuerdo con ciertos oráculos”. A mi parecer, la insistencia en la pluralidad de fuentes da lugar aquí a la incertidumbre o sospecha respecto de la versión del mito que se nos narra. Si algunos oráculos revelan el hecho, ¿por qué otros no hacen?: porque tal vez la historia no sea cierta, porque tal vez no sea precisa. La voz narrativa no parece estar segura. En la traducción inglesa, se suma a dicha ambivalencia la cita dentro del propio cuerpo del texto “the Labyrinth which Daedalus constructed was a chamber «that with its tangled windings perplexed the outward way»”⁶⁵⁶ (“El laberinto, construido por Dédalo, era una prisión que a base de intrincados corredores burlaba la salida”). Según dicha versión, el narrador cita otro texto, por lo cual se torna evidente que existe un hipotexto anterior al mito. El mito es, por lo tanto, un hipertexto.⁶⁵⁷ El mito representa un hipertexto por excelencia, pues su origen se encuentra en la tradición oral, composición dinámica, mutante e intercambiable *per se*, tradición que perpetúa la incertidumbre desde su propia estructura. Sin embargo, en esto reside la mayor ironía, pues el mito es considerado como “verdad” en el sentido de la tradición metafísica occidental, a pesar de sus cambiantes y renovadas manifestaciones discursivas. El *hipotexto cardinal* escogido por *Los Reyes* sería, a su vez, un hipertexto con todas las letras.

En el Libro III, cap. 15, Apolodoro continúa el relato:

Minos les ordenó enviar como pasto para el Minotauro siete muchachas y otros tantos muchachos desarmados. Se hallaba este encarcelado en el laberinto del que resultaba imposible salir a todo aquel que entrara, pues a base de enmarañadas sinuosidades se impedía la salida, que era ignorada. Lo había construido Dédalo, el hijo de Eupálamo, hijo a su vez de Metión y Alcipe. Pues era el mejor arquitecto y el primer inventor de estatuas. Había huido de Atenas por haber arrojado desde la acrópolis a Talo, el hijo de su hermana Pérdix, pues era su discípulo y temía que dado su ingenio lo superase. Así, en una ocasión, habiendo encontrado una mandíbula de serpiente, serró con ella una madera fina. Pero el cadáver fue descubierto y juzgado en el Areópago, fue condenado y escapó al lado de Minos. Entonces enamorada Pasífae del toro de Posidón, la sirvió ideando una vaca de madera

⁶⁵⁶ *Ídem.*

⁶⁵⁷ Afirma R. González Echevarría acerca de la naturaleza del texto mitológico: “Leer a Plutarco es darse cuenta de que el mito, aunque esté organizado en torno a un cierto núcleo narrativo implícito, no es un texto fijo, sino un conjunto de narraciones superpuestas”, en “*Los reyes: Cortázar y su mitología de la escritura*”, en *Julio Cortázar*, editado por Pedro Lastra, Madrid, Taurus, 1981, p. 67

y construyó el laberinto, al que cada año los atenienses enviaban siete muchachos y otras tantas muchachas como pasto para el Minotauro.⁶⁵⁸

El relato muestra su perspectivismo al focalizar en la historia de cada uno de los personajes.

El mito del Minotauro cierra en el Epítome, Cap. 1 de Apolodoro:

Fue escogido como tercer tributo para el Minotauro o, como dicen algunos, se presentó él mismo voluntariamente. Como la nave era de vela negra, Egeo encargó a su hijo que si regresaba vivo, desplegara en la nave velas blancas. Cuando llegó a Creta, Ariadna, hija de Minos, se enamoró de él y se ofreció a ayudarlo si prometía llevarla a Atenas y hacerla su mujer. Y habiéndolo prometido Teseo bajo juramento, rogó ella a Dédalo que le revelara la salida del laberinto. Entonces por consejo de aquel, le dio a Teseo, cuando entraba en el laberinto un hilo; Teseo lo ató a la puerta y arrastrándolo tras de sí iba entrando. Cuando encontró al Minotauro en la parte extrema del laberinto, lo mató golpeándolo con sus puños; y recogiendo el hilo, salió. Por la noche llegó a Naxos en Compañía de Ariadna y los muchachos del tributo. Allí Dioniso se enamoró de Ariadna y la raptó y habiéndosela llevado a Lemnos, se unió con ella y engendró a Toante, Estáfilo, Enopión y Pepareto.

Afligido por Ariadna, Teseo, rumbo ya a la costa, olvidó desplegar en la nave las velas blancas; Egeo, que vio desde la acrópolis la nave con vela negra, creyendo que Teseo había muerto, se arrojó él mismo y pereció. Entonces Teseo heredó el gobierno de los atenienses e hizo matar a los hijos de Palante, en número de cincuenta; e igualmente cuantos quisieron resistirse resultaron muertos por él y sólo él detentó el poder.⁶⁵⁹

⁶⁵⁸ *Ibidem*, pp. 110-111. Y su versión en inglés: “And Minos ordered them to send seven youths and the same number of damsels without weapons to be fodder for the Minotaur. Now the Minotaur was confined in a labyrinth, in which he who entered could not find his way out; for many a winding turn shut off the secret outward way. The labyrinth was constructed by Daedalus, whose father was Eupalamus, son of Metion, and whose mother was Alcippe; for he was an excellent architect and the first inventor of images. He had fled from Athens, because he had thrown down from the acropolis Talos, the son of his sister Perdix; for Talos was his pupil, and Daedalus feared that with his talents he might surpass himself, seeing that he had sawed a thin stick with a jawbone of a snake which he had found. But the corpse was discovered; Daedalus was tried in the Areopagus, and being condemned fled to Minos. And there Pasiphae having fallen in love with the bull of Poseidon, Daedalus acted as her accomplice by contriving a wooden cow, and he constructed the labyrinth, to which the Athenians every year sent seven youths and as many damsels to be fodder for the Minotaur”, en <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0022:text=Library:book=3:chapter=15&highlight=theseus%2Clabyrinth>

⁶⁵⁹ *Ibidem*, p. 114. Y en inglés dice: “And he was numbered among those who were to be sent as the third tribute to the Minotaur; or, as some affirm, he offered himself voluntarily. And as the ship had a black sail, Aegeus charged his son, if he returned alive, to spread white sails on the ship. And when he came to Crete, Ariadne, daughter of Minos, being amorously disposed to him, offered to help him if he would agree to carry her away to Athens and have her to wife. Theseus having agreed on oath to do so, she besought Daedalus to disclose the way out of the labyrinth. And at his suggestion she gave Theseus a clue when he went in; Theseus fastened it to the door, and, drawing it after him, entered in. And having found the Minotaur in the last part of the labyrinth, he killed him by smiting him with his fists; and drawing the clue after him made his way out again. And by night he arrived with Ariadne and the

El núcleo hipotextual que Cortázar toma para construir un rizoma intertextual es el siguiente: “Teseo bajo juramento, rogó ella a Dédalo que le revelara la salida del laberinto. Entonces por consejo de aquel, le dio a Teseo, cuando entraba en el laberinto un hilo; Teseo lo ató a la puerta y arrastrándolo tras de sí iba entrando. Cuando encontró al Minotauro en la parte extrema del laberinto, lo mató golpeándolo con sus puños; y recogiendo el hilo, salió”. Al comparar el texto de Cortázar al mito, se comprueba, en primer lugar, que el texto de Apolodoro infiere que fue Dédalo quien reveló a Ariadna la forma de salir del laberinto, en tanto que el texto de Cortázar insinúa que la idea nació de Ariana: “Cosa de mujer, tu ovillo; jamás hubiera hallado el retorno sin tu astucia”⁶⁶⁰, dice Teseo. En el hipertexto, el enigma resuelto por Ariana adquiere significancia simbólica: el ovillo de hilo se formula como un símbolo que permite enlazar dos puntos distanciados, el del Minotauro: “en el fondo del Laberinto” y Ariana, a sus puertas. La resolución del enigma es la que, trágicamente, busca unir, en el texto de Cortázar, al Minotauro y a Ariana. El silencio de su amor incestuoso deja una primera elipsis en el hipotexto. El ovillo que funciona como hilo conductor, destapa en el hipertexto el relato oculto de dicho amor, transformando asimismo la elipsis en símbolo. Dicho símbolo, el ovillo, se materializa en el relato y procura resolver dicho silencio prolongado, intentando eliminar la distancia en el espacio. Es el ovillo, por ende, la marca de una elipsis sugerente, la materialización de un denso silencio compartido. Acierta, por lo tanto, *Los Reyes* cuando afirma que Teseo ignoraba el mensaje que llevaba en sus manos:

children at Naxos. There Dionysus fell in love with Ariadne and carried her off; and having brought her to Lemnos he enjoyed her, and begat Thoas, Staphylus, Oenopion, and Peparethus. // In his grief on account of Ariadne, Theseus forgot to spread white sails on his ship when he stood for port; and Aegeus, seeing from the acropolis the ship with a black sail, supposed that Theseus had perished; so he cast himself down and died. But Theseus succeeded to the sovereignty of Athens, and killed the sons of Pallas, fifty in number; likewise all who would oppose him were killed by him, and he got the whole government to himself”, en

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0022:text=Epitome:book=E:chapter=1&highlight=minotaur%2Ctheseus>

⁶⁶⁰ *Los Reyes*, op. cit, p. 54.

“Si hablas con él dile que este hilo te lo ha dado Ariana”. Marchó sin más preguntas, seguro de mi soberbia, pronto a satisfacerla. “Si hablas con él dile que este hilo te lo ha dado Ariana...” ¡Minotauro, cabeza de púrpuros relámpagos, ve cómo te lleva la liberación, cómo pone la llave entre las manos que lo harán pedazos!⁶⁶¹

Hallamos una segunda elipsis en el mito de Apolodoro en la cual se centra el hipertexto cortazariano. Ésta consiste en el encuentro entre Teseo y el Minotauro, en el cual se menciona el acto de violencia pero no otros aspectos del encuentro: “Cuando encontró al Minotauro en la parte extrema del laberinto, lo mató golpeándolo con sus puños; y recogiendo el hilo, salió.” *Los Reyes*, por su parte, dedica un acto entero a este encuentro y lo humaniza mediante un diálogo que permite que los personajes se conozcan:

Teseo. Preguntas vanamente. No sé nada de ti: eso da fuerza a mi mano.

Minotauro. ¿Cómo podrías golpear? Sin saber a quién, a qué.

Teseo. Si esperara oír, acaso no pudiera matarte luego. He visto jueces que humillaban la cabeza al condenar. Uno notaba que sobre el reo se cernía en ese instante como una grandeza, una inmensidad sin nombre. Pero yo te miro de frente porque no te juzgo. No te mato a ti sino a tus actos, al eco de tus actos, su resonar lejano en las costas griegas. Se habla ya tanto de ti que eres como una vasta nube de palabras, un juego de espejos, una reiteración de fábula inasible. Tal es al menos el lenguaje de mis retóricos.⁶⁶²

A continuación, se produce una anagnórisis respecto de la muerte del Minotauro, la cual se revela como suicidio, cuestión que analizaré más adelante. Finalmente se produce su muerte:

Teseo. Así. Deja quieta la cabeza y todo será bien simple.
[...]
¡Inclínate más!

Minotauro. ¡Ah, qué torpemente heriste!

Teseo. Te desangrarás con suavidad y sin sentirlo.

Minotauro. Mi sangre sabe a adelfas, se me va entre los dedos llena de pequeños soles movientes.⁶⁶³

⁶⁶¹ *Ibidem*, pp. 54-55.

⁶⁶² *Ídem* pp. 61-62.

⁶⁶³ *Ibidem* pp. 71-72.

Esta *elipsis hipotextual*, por lo tanto, equivale en el hipertexto a su núcleo significante, el cual modificará por completo la significancia del mito tradicional. Es interesante, entonces, detenerse en el dispositivo hermenéutico del hipertexto. En el hipertexto cortazariano –así como en el de la tradición oral–, la hermenéutica intertextual se formula, mediante la significación del espacio elíptico por medio de la simbolización –o figuración– de los silencios hipotextuales. Es decir que el diálogo entre dos o más textos puede darse aprovechando los silencios hipotextuales, las pausas, las elipsis, los descansos. Dichos silencios son habituales en todos los textos, pero lo son aún más en la poesía, en la cual *no hay relato, no hay narración* sino ovillo a desmarañar, y la pausa es un elemento inherente a la fórmula lírica, cuestión que invita, e incluso convoca, la *utotextualidad*. El mito, como género literario oral, es similar al género lírico en lo que respecta a las elipsis y silencios.

Por otra parte, el mito del Minotauro aparece también en la recopilación de sus diversas versiones hecha por Plutarco en las *Vidas paralelas* (50-120 d.c.). Allí la focalización corresponde a la perspectiva de Teseo. Las versiones del mito en el texto de Plutarco son numerosas y demuestran, a su vez, la polifonía de los relatos míticos. Dice Plutarco en el tomo I, Teseo XIX:

XIX.- Arribado a Creta, según se escribe y canta por los más, recibiendo de Ariadna, que de él se enamoró, el hilo, e instruido de cómo se podía salir de los rodeos del Laberinto, dio muerte al Minotauro, y regresó trayendo consigo a Ariadna y a los mancebos. Ferecides añade que Teseo desfondó las naves cretenses para estorbar que le persiguiesen; y Demón refiere que fue muerto Tauro, el general de Minos, en el puerto, combatiendo por mar con Teseo a su llegada. Mas Filócoro nos dejó escrito que celebrando Minos combate solemne, miraba con envidia que se tuviese por cierto que Tauro había de vencerlos a todos; porque aun a éste era odioso su poder a causa de su carácter, y se le achacaba que: tenía amores con Pasifæ, por lo que, deseando luchar Teseo, vino en ello Minos. Era costumbre en Creta que también las mujeres presenciasen los combates, y asistiendo a éste Ariadna, se enamoró a la vista de Teseo, y se maravilló al ver que los vencía a todos. Contento también Minos con que hubiese vencido y humillado a Tauro, entregó a Teseo los mancebos, y levantó a la ciudad el tributo. Mas estas cosas las refiere de un modo particular y con mayor extensión Cleidemo; y tomando el origen de más arriba, dice que era estatuto común de los Griegos que ninguna nave se había de dar al mar por ningún caso con más de cinco hombres; y sólo Jasón, que mandaba la nave Argo, podía navegar fuera de esta regla para acabar con los piratas. Huyó Dédalo de Creta a Atenas en un barco; y yendo Minos en su seguimiento con buques mayores, en contravención de los estatutos, fue por una tempestad arrojado a Sicilia, y allí terminó su vida. Su hijo Deucalión,

que no estaba bien con los Atenienses, envió a pedir que le entregasen a Dédalo, amenazando, si no, de dar muerte a los jóvenes que Minos había recibido en rehenes. Teseo le respondió blandamente, excusándose con que Dédalo era su primo y de su mismo linaje, por ser su madre Mérope la de Erecteo; pero trató de equipar armada, parte en el barrio de los Tumátidas, lejos del camino público, y parte en Trecene, por medio de Piteo, porque quería no se descubriese. Así, cuando estuvo pronto, dio la vela, llevando a Dédalo y los demás desterrados de Creta por caudillos, sin que nadie tuviese de ello noticia, y antes imaginando los Cretenses que eran naves amigas. Apoderóse del puerto, y pasó prontamente a la ciudad de Gnosó, donde, trabando pelea a las puertas del Laberinto, dio muerte a Deucalión y sus guardas. Encargóse con esto de los negocios Ariadna, con la cual hizo un tratado, por el que recibió los jóvenes y se entabló amistad entre los de Creta y Atenas, con juramento de no volver a la guerra.⁶⁶⁴

En este texto, como en el anterior, son aun más visibles las elipsis que constituyen un componente del relato. Estos descansos, como he dicho anteriormente, invitan a realizar un trabajo intertextual, promoviendo nuevas significancias.⁶⁶⁵

IV.1.2.2. El concepto aristotélico de tragedia y la definición de “la fábula”

Los Reyes se inicia con el paratexto “Poema dramático”, indicando así el género al cual el texto busca adscribirse, o al menos, con el que dialogará. De este modo, subraya y alude a su naturaleza lírica, por un lado, y, por otro, a su relación con el género de la tragedia, definida por Aristóteles con estas palabras:

Una tragedia [...] es la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones. (Poética, cap. VI).⁶⁶⁶

Los Reyes está compuesto por una alternancia de versos endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos que hilan la acción principal del mito griego. Esta

⁶⁶⁴ Traducción de Plutarco tomada de http://www.imperivm.org/cont/textos/txt/plutarco_vidas-paralelas-ti-teseo.html. Revisado también en el texto *Lives of Illustrious men*, traducido por John Dryden y publicado por Philadelphia, David McKey Publisher, sin fecha.

⁶⁶⁵ Numerosos autores anteriores a Cortázar insertaron la historia del Minotauro en diferentes paisajes literarios. Son ejemplo temprano de ello, Virgilio en la *Eneida VI, 24* y Dante en *Inferno*, Canto 11, 12-15.

⁶⁶⁶ *Poética*, op. cit.

“tragedia” cumple con todos los requisitos aristotélicos. De este modo, la obra cortazariana simula la reescritura de la leyenda griega del Minotauro, la cual según Plutarco, admite diversas versiones. Dicha diversidad no alterará su configuración trágica según los parámetros establecidos por la *Poética* de Aristóteles.

No obstante, Cortázar le otorga al mito una interpretación totalmente diferente, simulando una aceptación de la preceptiva aristotélica, la cual postula la acción de la fábula como el componente fundamental de la tragedia, es decir, como su fundamento. Afirma Aristóteles en *Poética* cap. II: “Los objetos que los imitadores representan son acciones, efectuadas por agentes que son buenos o malos”, y en el capítulo VI, agrega: “Así la acción (lo que fue hecho) se representa en el drama por la fábula o la trama. La fábula, en nuestro presente sentido del término, es simplemente esto: la combinación de los incidentes, o sucesos acaecidos en la historia”.⁶⁶⁷

Si bien Aristóteles afirmó que el valor de una tragedia no se encuentra en la repetición mimética de la historia, sino en su reformulación en el discurso, aparentemente no se refería más que al trabajo estético en sí, nunca a sus connotaciones filosóficas y/o significantes, puesto que, a su parecer, la acción principal era determinante respecto del efecto sobre el receptor. Agrega Aristóteles:

Lo más importante de las seis [partes de la tragedia] es la combinación de los incidentes de la fábula. La tragedia es en esencia una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida, de la felicidad y la desdicha. Toda felicidad humana o desdicha asume la forma de acción; el fin para el cual vivimos es una especie de actividad, no una cualidad. El protagonista nos da cualidades, pero es en nuestras acciones -lo que hacemos- donde somos felices o lo contrario. En un drama, entonces, los personajes no actúan para representar los caracteres; incluyen los caracteres en favor de la acción. De este modo, es la acción en ella, es decir, su fábula o trama la que constituye el fin o propósito de la tragedia, y el fin es en todas partes lo principal. (*Poética* VI).

No obstante, *Los Reyes* prueba que “los pensamientos de los caracteres” rigen de modo decisivo las significancias del poema dramático, aunque se mantenga la línea accional, es decir la exigencia de Minos de sacrificar atenienses en el laberinto, la entrada de Teseo y su confrontación con el Minotauro, así como el amor de Ariadna – que aquí se llama “Ariana”–, quien busca socorrer a su amado entregándole su ovillo,

⁶⁶⁷ *Ídem.*

el triunfo de Teseo sobre Minos, de Atenas sobre Creta, etc. En el poema dramático cortazariano, esta acción es respetada puntualmente y, sin embargo, tanto la caracterización de los personajes como sus pensamientos y voluntades varían hasta presentarse incluso como opuestas por completo a las del mito original.

Las diferencias con el mito griego, se encuentran en particular, en lo que concierne al Minotauro y a Ariana. Ariana ama secretamente a su hermano. Dice ella:

Sólo yo sé. ¡Espanto, aleja esas alas pertinaces! ¡Cede lugar a mi secreto amor, no calcines sus plumas con tanta horrible duda! ¡Cede lugar a mi secreto amor! ¡Ven, hermano, ven, amante al fin! ¡Surge de la profundidad que nunca osé salvar, asoma desde la hondura que mi amor ha derribado! ¡Brotó asido al hilo que te lleva el insensato! ¡Desnudo y rojo, vestido de sangre, emerge y ven a mí, oh, hijo de Pasifae, ven a la hija de la reina, sedienta de tus belfos rumorosos!⁶⁶⁸

El ovillo que Ariana entrega a Teseo busca, engañosamente, salvar al Minotauro y no al héroe ateniense. La hija de Pasifae anhela que su hermano incestuoso comprenda el mensaje oculto:

Los ojos de Teseo me miraron con ternura. “Cosa de mujer, tu ovillo; jamás hubiera hallado el retorno sin tu astucia.” Porque todo él es camino de ida (dice Ariana). Nada sabe de nocturna espera, del combate saladísimo entre el amor y la libertad [...]
“Si hablas con él dile que este hilo te lo ha dado Ariana”. Marchó sin más preguntas, seguro de mi soberbia, pronto a satisfacerla. “Si hablas con él dile que este hilo te lo ha dado Ariana...” ¡Minotauro, cabeza de púrpuros relámpagos, ve cómo te lleva la liberación, cómo pone la llave entre las manos que lo harán pedazos!⁶⁶⁹

Pero el Minotauro malinterpreta a Ariana, y trágicamente, sospechando una traición, busca con su muerte una venganza capaz de superar el paso del tiempo:

Minotauro. Ya ves, me cuesta decidir. Si en el extremo del hilo se cerrara la mano de Piritoo, de cualquiera de tus camaradas, ya estarías mezclándote con ese polvo que pisas. Pero dijiste «Ariana es el mar».
[...]

⁶⁶⁸ *Los Reyes*, op. cit., p. 55.

⁶⁶⁹ *Ibidem*, p. 54.

Aún no me has domeñado. Y no sabes que muerto seré distinto. Pesaré, Teseo, como una inmensa estatua. Cuernos de mármol se afilarán un día contra tu pecho.⁶⁷⁰

Teseo. Deja de hablar y decídetelo.

Minotauro. Muerto seré más yo—. [...]

Espera el día en que la tierra de los hombres guarde mi argumento en el secreto río de la sangre. No me has oído aún. Mátame antes.⁶⁷¹

El elemento trágico en el mito griego del Minotauro no representa el núcleo de la acción, pues la historia no desemboca en la anagnórisis ni en la peripecia, elementos imprescindibles de la fábula, según Aristóteles: “los más poderosos elementos de atracción en la tragedia, las peripecias y los reconocimientos, son partes de la fábula” (Cap. VI). Esto da un primer indicio de que debe existir una diferenciación entre la *fábula* y el *efecto trágico* modulado por el discurso. Es decir, si bien mito y tragedia son conceptos emparentados, el mito estaría haciendo referencia a la *historia* y la tragedia, al *discurso*, según la conceptualización de Genette.⁶⁷² Esto significa que podremos encontrar mitos no-trágicos, tanto como tragedias no mitológicas o tragedias que cuestionan y deconstruyen el mito en el cual se inspiran. Este último caso es, sin duda, el de *Los Reyes*.

Aristóteles en el capítulo X especifica el rol de la anagnórisis y la peripecia en la fábula:

A la acción simple, que procede en la forma definida, como un todo continuo, la llamo simple, cuando el cambio en la fortuna del héroe se realiza sin peripecia ni reconocimiento; y compleja cuando ella encierra una u otra de estas desventuras, o ambas. Estas acciones deben surgir de la estructura de la fábula misma, de manera que resultan ser la consecuencia, necesaria o probable de los antecedentes. Existe una gran diferencia entre algo que acontece a causa de esto y después de esto.

⁶⁷⁰ Esta última frase hace tal vez referencia a un suceso trágico que aparece mencionado por Aristóteles en su *Poética* (capítulo IX), en la cual la venganza trágica sucede mediante la caída de la estatua de la víctima, Mitis, sobre su asesino, durante una ceremonia en Argos. Cortázar indica aquí que la conversión de una historia en *mito* es decir, en *hipotexto cardinal simbólico*, invoca fuerzas *utotextuales* que superan el orden del tiempo.

⁶⁷¹ Op. cit, pp. 67-68.

⁶⁷² En “Discours du récit”, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1999.

Y, luego, en el capítulo XI, explica Aristóteles el efecto de piedad y temor producidos por ambos elementos:

El reconocimiento es, como la misma palabra indica un cambio de la ignorancia al conocimiento, y así lleva al amor o al odio en los personajes signados por la buena o la mala fortuna. La forma más refinada de reconocimiento es la que se logra mediante las peripecias, como aquellas que se producen en *Edipo*. Hay, por supuesto, otras formas; lo que hemos dicho puede suceder en cierta manera con referencia a objetos inanimados, aun cosas de tipo casual, y es también posible el reconocimiento si alguien ha hecho o no ha hecho algo. Pero la forma más directamente relacionada con la fábula y la acción del drama es la mencionada en primer término. Esta, junto con la peripecia, suscitará ora piedad o temor, que son las acciones que la tragedia está preparada para representar, y que servirán asimismo para provocar el fin feliz o desdichado. El reconocimiento, en tal caso, por tratarse de personas, puede ser sólo la de una parte a la otra, pues la segunda ya es conocida, o bien las partes quizá tengan que descubrirse. Ifigenia, por ejemplo, fue descubierta por Orestes mediante el envío de la carta; y otro reconocimiento se requirió para que Ifigenia lo reconociera a él.

El capítulo XIV aclara que la anagnórisis “debe servir para asombrarnos”, cuestión fundamental en la concepción de la versión cortazariana del mito analizado. Por su parte, el capítulo XVI aclara la existencia de diferentes tipos de anagnórisis: la anagnórisis que deriva de la fábula, o sea de la acción misma; la que se desencadena por signos o emblemas portados por los personajes; la que se produce por un acto de la memoria; o la que resulta a partir de un razonamiento o análisis de la acción.

El poema *Los Reyes* produce una anagnórisis marcada por el horror respecto de la identidad de Ariana y del Minotauro enamorados y del Minotauro que se revela como poeta –“señor de los juegos, amo del rito”⁶⁷³–, monstruo que amenaza el orden real y que con su muerte vencerá a “Los Reyes” de Atenas y de Creta, pues se instalará en el orden de los sueños de la especie, quedando oculto y presente y pudiendo así amar a Ariana en la libertad del inconsciente, lo cual remite a otros mitos universales, el del amor libre e incestuoso y el de Dionisos en éxtasis poético. Un fragmento de su monólogo dice:

A Teseo. Qué sabes tú de muerte, dador de la vida profunda. Mira, sólo hay un medio para matar monstruos: aceptarlos.
[...]

⁶⁷³ *Los Reyes*, op. cit., p. 78.

¿No comprendes que te estoy pidiendo que me mates, que te estoy pidiendo la vida?⁶⁷⁴

[...]

Llegaré a Ariana antes que tú. Estaré entre ella y tu deseo. Alzado como una luna roja iré en la proa de tu nave. Te aclamarán los hombres del puerto. Yo bajaré a habitar los sueños de sus noches, de sus hijos, del tiempo inevitable de la estirpe. Desde allí cornearé tu trono, el cetro inseguro de tu raza... Desde mi libertad final y ubicua, mi laberinto diminuto y terrible en cada corazón de hombre.⁶⁷⁵

[...]

Cuando el último hueso se haya separado de la carne, y esté mi figura vuelta olvido, naceré de verdad en mi reino incontable. Allí habitaré por siempre, como un hermano ausente y magnífico. ¡Oh residencia diáfana del aire! ¡Mar de los cantos, árbol de murmullo!⁶⁷⁶

Así, este poema postula la muerte como liberación, muerte que aquí adquiere doble connotación liberadora, pues la muerte del Minotauro es un suicidio, puente único que lo llevará fuera del laberinto hacia el mundo de los sueños –el oculto deseo incestuoso de cada uno de los hombres– y lo conducirá por un hilo invisible pero persistente hacia el eterno amor de Ariana. El Minotauro, por lo tanto, figura al poeta que, desde el lenguaje, hace uso de su voluntad liberadora.⁶⁷⁷

IV.1.2.3. La fábula aristotélica frente a los pensamientos de los “caracteres”. La anagnórisis *in extremis* (del lector).

Aristóteles enumera los seis elementos que componen la tragedia de modo jerárquico. En el tercer lugar ubica “el pensamiento de los caracteres”: “El pensamiento, por lo demás, se prueba en todo lo que dicen los personajes cuando aceptan o rechazan algún aspecto particular o enuncian alguna proposición universal” (cap. VI). En el capítulo XIX, Aristóteles, acertadamente, relaciona los pensamientos con el lenguaje:

⁶⁷⁴ *Ibidem*, p. 69.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 70.

⁶⁷⁶ *Ibidem*, p. 71. Los últimos dos versos parecen aludir por reminiscencia al Orfeo de Rilke que Cortázar citará en “Para escuchar con audifonos”, en *Salvo el crepúsculo*, op. cit., p. 37: “Orfeo canta. ¡Oh, alto árbol en el oído!”.

⁶⁷⁷ También el crítico Luis Bocaz identifica el postulado ético con la figura del Minotauro: “Si bien el centro espacial del poema lo ocupa Ariadna, el centro ético se alcanza en la apoteosis del Minotauro, en los instantes en que moribundo lo rodean quienes lo aclaman como amo del rito”, en “*Los reyes o la irrespetuosidad ante lo real de Cortázar*”, *Atenea 166*, nº413, 1968, p. 55.

Respecto al pensamiento podemos asumir lo que se ha dicho de él en nuestro tratado de la *Retórica*, pues aquél pertenece más bien a este sector de la investigación. El pensamiento incluye todos los efectos que deben ser producidos por medio del lenguaje; entre éstos están la prueba o la refutación, la exaltación de la emoción (piedad, temor, ira, etc.) o aumentar o disminuir los hechos.

Sin embargo, Aristóteles deja muy en claro la superioridad de la fábula respecto de los demás elementos (caracteres, pensamiento, dicción, espectáculo y melodía). Esto se debe, al parecer, a que Aristóteles valora por sobre todas las cosas el efecto trágico al que conduce la tragedia, pues, para él, el objetivo superior al que ella aspira es la catarsis, fenómeno que no alcanza a definir claramente, pero que parece aludir a la purificación respecto de las emociones del temor y la piedad.⁶⁷⁸

Por su parte, el poema de Cortázar propone otra captación de la tragedia, según la cual la acción no es lo determinante, tal como lo había definido Aristóteles. *Los Reyes* demuestra que lo que Aristóteles denominaba “los pensamientos de los caracteres” contiene la significación trágica, y, por otra parte, que el lenguaje es imprescindible para una reformulación hermenéutica del mito. Sin duda la fábula es fundamental cuando de mimesis mitológica se trata; es decir, la representación de una historia o mito es primordial si lo que se busca es reproducir el argumento mítico al infinito. No obstante, es necesario diferenciar los conceptos de “mito” y “tragedia” en cuanto la tragedia tiene la capacidad de superar la mimesis. Ésta, según Aristóteles, no es una simple imitación de los actos sino una proyección reorganizada de sus implicaciones metafísicas. La tragedia existencialista según el ejemplo de *Los Reyes*, supera la mimesis platónica –comprendida como imitación simple y directa o copia–, lleva a la práctica la mimesis aristotélica –la proyección artística de la fábula– e impone la necesidad de una reformulación de las significancias del mito, esto, sin interrumpir la fábula (el encadenamiento de las acciones).

Afirmo aquí que *Los Reyes* cuestiona la definición de la tragedia propuesta por Aristóteles, desjerarquizando sus componentes. Esto se debe a que Cortázar

⁶⁷⁸ El único momento en el cual Aristóteles menciona la catarsis es el siguiente: “Una tragedia, en consecuencia, es la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones”, cap. VI. Este fragmento pone de manifiesto que la catarsis es el objetivo de la tragedia.

desplaza el foco central de la tragedia de la *mimesis*, es decir, de la relación entre realidad y ficción, al momento posterior a la ficción, a la reproducción o reproyección. La clave de la tragedia se encuentra en su hermenéutica, la cual está intrínsecamente relacionada con su interlocutor: el lector. Esto es debido a que la anagnórisis en el poema de Cortázar no atañe al personaje, si bien se dan pequeños reconocimientos respecto de los diferentes personajes; la anagnórisis se relaciona con la interpretación o reinterpretación del mito, la cual le acontece al lector mediante la lectura de “los pensamientos de los caracteres” y su análisis de las elipsis instaladas en los hipotextos.

Las tragedias griegas clásicas centraban la anagnórisis en el protagonista. En el caso de Edipo, por ejemplo, el espectador conocía de antemano la historia de Edipo, por lo tanto sabía que el protagonista se encontraba en una situación de absoluta ignorancia de su propia ontología. El espectador gozaba de esa ignorancia, según Aristóteles, mediante las emociones de temor y piedad. Al restablecerse una simetría entre el protagonista y el espectador, luego de la anagnórisis del primero, se producía la catarsis del segundo. Por el contrario, el texto cortazariano produce la anagnórisis directamente en el interlocutor, al transgredir el relato tradicional. El interlocutor no sólo resulta ser el objetivo de la tragedia, sino también uno de sus elementos funcionales, dado que la tragedia apela a la inteligencia del interlocutor, a su capacidad de captación filosófica y lírica para realizar un nuevo proceso hermenéutico, que promoverá, a su vez, una ruptura respecto del canon literario, cultural y político.

Roger Caillois, en su obra *Le mythe et l'homme*⁶⁷⁹, explica que la literatura contemporánea, al recrear un mito semi-vacío, promovió un desplazamiento de la culpabilidad. Me arriesgaría a afirmar que este hecho provocó la anulación del fenómeno de la catarsis a favor de una verbalización de la culpabilidad y el armado de un cuadro filosófico en torno a ella. Considero que esta situación dio lugar a una intensificación de la anagnórisis del lector. Esta anagnórisis –continuando con mi propia interpretación– se produciría pues la nueva hermenéutica del mito estaría postulando una pregunta ontológica dirigida al individuo lector, desplazando el cuestionamiento psicológico que introduce el relato oral, y que en su origen estaba dirigido al inconsciente colectivo y no a la conciencia individual. El mito introducido

⁶⁷⁹ Paris, Gallimard, 1938.

en la literatura impone la necesidad de una respuesta al enigma ontológico postulado, exigiendo, por lo tanto, una acción en el mundo, en el lector y determinando así una ecuación ética que debe ser resuelta en la acción, más allá del texto.

IV.1.2.4. La cuestión hermenéutica: superación del mito, oposición al canon poético y renovación del género.

La oposición al canon aristotélico con la simbolización de la figura del Minotauro establece numerosas rupturas respecto de la historia de la Poética occidental, comenzando con la postura platónica que propone el exilio del Poeta de la república ideal. Es de notar, asimismo, que la postura platónica incluye lo poético en lo político, puesto que cualquier reacción a dicha postura o ideología implicará una ruptura política. El texto cortazariano hace una sugerente referencia al exilio impuesto por Platón⁶⁸⁰ a los poetas con las siguientes palabras del Minotauro en el momento de su agonía, fragmento que funciona como *nexo reminiscente*: “Salvo las del canto de alabanza”, responde con ironía a Teseo (Platón), quien le impone: “¡Calla! ¡Muere al menos callado! ¡Estoy harto de palabras, perras sedientas! ¡Los héroes odian las palabras!”⁶⁸¹ De ahí que el silencio sea un arma lírica frente al poder autoritario de la razón. Esto se debe a que Platón aceptaba en su república ideal la presencia de determinados poetas elegíacos para alabar, excepcionalmente, a la divinidad y a los héroes (en la *República X*). Imagino, con el texto cortazariano, el laberinto cretense como dicha república, gobernada desde fuera por el rey filósofo (Minos), el ideal del hombre racional, socrático empedernido, y al Minotauro, dentro del laberinto, amenazado por la república filosófica, amenazado hasta la muerte.

Vale la pena recordar aquí, mencionando la bipartición objetada por Nietzsche en su *Nacimiento de la tragedia* –el espíritu dionisiaco frente al apolíneo–, obra que busca rescatar el lado oscuro de la cultura griega, reevaluando el lugar del dios Dionisos, figura del Eros y el caos, emblema de la poesía oscura, dios despojado de su trono por el luminoso Apolo, figura inmutable, máscara vacía, símbolo del héroe y de

⁶⁸⁰ En “Casilla del camaleón”, Cortázar dice “lo más espantoso es que alguna vez hubo un comisario llamado Platón”, en *La vuelta al día en ochenta mundos II*, op. cit., p. 189.

⁶⁸¹ Op. cit., p. 72.

la individuación. Es Teseo entonces, junto con Minos, representante de dicho racionalismo. Teseo mismo relaciona su pensamiento con el de Minos, al afirmar “Nunca sabrás cuánto se parece tu lenguaje a mi pensamiento”⁶⁸²; y, más adelante, continúa Teseo:

Nadie nos oye y yo soy Teseo. Es decir, soy también Minos. Cosa nuestra, más acá de nuestros reinos y nuestros nombres. Porque también tú eres Teseo. Creta y Atenas, la nada. Sobre esas tierras precederas, los reyes impetramos un orden sobrehumano, con un lenguaje solitario y desnudo, frente a frente.⁶⁸³

En efecto, Minos y Teseo representan el mismo orden, el que se le impone al hombre libre, inspirado por las fuerzas dionisiacas; es la autoridad que acude a la divinidad para sostener su poder, y que este texto identifica con el estado autoritario de la razón. Jacques Poirier, en su artículo “Perdre le fil: Les labyrinthes de la littérature française moderne”, afirma que las murallas del laberinto son la metáfora del orden y la razón:

On comprend bien la fascination pour une telle conjonction des contraires [le Minotaure et le labyrinthe] : la forme et la force, l'ordre et le chaos, la raison et le désir... Tout ce que l'éros coupable a provoqué (le mélange des espèces, la ruine du principe identitaire...) l'architecture a tenté de le réparer, ou tout au moins de le masquer, opposant à la confusion des espèces un principe de cloisonnement. Face aux errances du désir, qui s'affranchit de la loi naturelle et de la loi sociale (Pasiphaé / le taureau...), le rappel à l'ordre que symbolise les murailles –ou du moins le voile jeté sur l'horreur– permet en effet de territorialiser le scandale et d'en préserver la cité. Le labyrinthe apparaît ainsi comme le produit d'un combat, combat entre l'apollinien et le dionysiaque, entre l'éros et la *tekne*.⁶⁸⁴

Y el enemigo común de ambos reyes es el Minotauro, encarnación dionisiaca (dice Minos refiriéndose a éste): “Nuestro vértice no es Ariana, está al otro lado del muro y nos espera”.⁶⁸⁵ Sin embargo, existe una diferencia entre Teseo y Minos, en tanto Minos necesita del Minotauro para instalar el terror en territorio enemigo y mantener mediante él su poder, mientras que Teseo desea materializar el gobierno de la razón por sobre el pathos dionisiaco. Sin embargo, Teseo encarna al héroe

⁶⁸² Op. cit., p. 33.

⁶⁸³ *Ibidem*, p. 36. Y Minos dirá más tarde “Tenías que matarlo. Oscuramente sé que tu respuesta es la mía, que una sola palabra puede desatar todo enigma”, p. 38.

⁶⁸⁴ En *Amaltea. Revista de mitocrítica*, Vol. 1, 2009, pp. 215-216, en

<http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/poirier.pdf>

⁶⁸⁵ Op. cit., p. 37.

voluntarioso, el que se deja dirigir por la razón establecida, pero se rige por la voluntad intuitiva –en este sentido se acerca y simultáneamente se diferencia del Minotauro, dueño él de una voluntad libertaria. Afirma Teseo:

Es más que saber; resuena en la nocturna caja del pecho, donde las pruebas huelgan. ¿Acaso sé yo por qué he venido? Cuando mis maestros querían explicármelo, los detenía riendo: «Callad, filósofos. Tan pronto llenéis de razones mi valor, me echaré a temblar». Estoy aquí cumpliendo un mandato que me viene de la estirpe. No consta de palabras ni designios, sólo un movimiento y una fuerza.⁶⁸⁶

Pero también Minos posee esta capacidad irracional y su aseveración insiste en la autorreferencialidad mítica:

Es extraño. Cada uno se construye su sendero, es su sendero. ¿Por qué, entonces, los obstáculos? ¿Llevamos el Minotauro en el corazón, en el recinto negro de la voluntad? Cuando ordené al arquitecto esta sierpe de mármol era como si previera la irrupción del cabeza de toro. Y también como si tu barca, ¡oh matador de sueños crueles!, estuviera ya subiendo el río, toda velas negras, hacia Cnosos. ¿Es que vamos extrayendo el acaecer de nuestro presente torturado? ¿Edificamos tan horriblemente nuestra desdicha?⁶⁸⁷

Minos formula la paradoja respecto del Minotauro:

Yo tenía que encerrarlo, sabes, y él se vale de que yo tenía que encerrarlo. Soy su prisionero, a ti puedo decírtelo. ¡Se dejó llevar tan dócilmente! Aquella mañana supe que salía camino de una espantosa libertad, mientras Cnosos se me convertía en esta dura celda.⁶⁸⁸

La libertad del monstruo es una amenaza constante, la ignorancia de su quehacer dentro del laberinto inquieta a Minos:

¿Tú crees que [el Minotauro] los devora? A veces pienso si no ejercita su vigilia en hacer de esos mancebos aliados, de esas vírgenes esposas, si no urde la tela de una raza terrible para Creta.⁶⁸⁹

⁶⁸⁶ *Ibidem*, pp. 37-38.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, p. 39.

⁶⁸⁸ *Ibidem*, p. 41.

⁶⁸⁹ *Ibidem*, p. 42.

Sin duda, su temor se materializa más tarde, cuando se revela la naturaleza de la relación entre los sacrificados traídos de Atenas y el Minotauro. El temor de Minos se torna en pánico cuando comprende las consecuencias políticas de la muerte del Minotauro para Atenas, para los dioses y para Egeo, quien exige los sacrificios año a año. Minos le pide a Teseo guardar la futura muerte del Minotauro en secreto. El terror que el “cabeza de toro” impone sobre los pueblos es el sostén de su gobierno:

Minos. Mátalo, y guarda su muerte como una piedra en la mano. Entonces te daré a Ariana.⁶⁹⁰

Teseo. ¿Callar su muerte? ¿Pero tú crees que Teseo puede volver a Atenas sin que le sobrevuele la noticia de otro monstruo vencido?

Minos. Volverás con Ariana y con el corazón en paz. Piensa; con Ariana, y con el corazón en paz.

Teseo. Libres de monstruos las islas; porque éste es el último.

Minos. Y los pueblos siempre temerosos. Los atenienses inclinándose con el tributo anual. Luego yo te lo perdonaría. Siempre están los africanos para alimentar el prestigio del monstruo.

Teseo. Ya ningún monstruo vivo.

Minos. Sólidos, nuestros tronos.⁶⁹¹

De este modo, la alianza entre el príncipe ateniense, héroe mítico, y el rey cretense, paradigmático rey platónico, persigue una continuidad política, que en términos ontológicos, consiste en una insistencia en la relación esclavizante de la alteridad y, en términos culturales, el sometimiento de Dionisos y de su carruaje lírico, es decir, el sometimiento de la poesía al reino filosófico racionalista, la violenta denigración del pathos por el *cogito*. Sin embargo, al final del texto Teseo revela su deseo de traicionar a Minos, lo cual explicaría la acción del mito tal cual se lo conoce a lo largo de la historia: “Sólo mientras Ariana esté en peligro. Apenas la alce a mi nave, todo yo seré voz gritando tu muerte, para que el aire caiga como una plaga en la cara de Minos”.⁶⁹²

A partir de esta lectura de la obra cortazariana es posible afirmar que la figura del Minotauro es la reencarnación intertextual de Dionisos, su voz lírica y erótica;

⁶⁹⁰ Nótese cómo la mujer funciona como objeto, constituyendo una pieza clave en el tablero político.

⁶⁹¹ *Ibidem*, pp. 45-47.

⁶⁹² *Ibidem*, p. 70.

Minotauro, que al desvanecerse ironiza aún acerca de la cultura que busca defenestrarlo y, que precisamente en su caída encuentra su perpetuación. Este último elemento es el que conducirá al lector a una intensa anagnórisis, reconocimiento que afecta aspectos culturales y ontológicos, simultáneamente, y que posee la capacidad de conducir a una ruptura crítica respecto de la concepción tradicional del *ser-en-el-mundo*, tanto individual como colectiva. En esta misma línea, propongo como hipotexto adicional de *Los Reyes*, la obra de Picasso de 1933, “Minotauro y Dionisos”, donde se hace una explícita identificación entre el Minotauro y el dios del vino:



En efecto, en la obra de Cortázar, el Minotauro, es presentado en un primer momento desde la perspectiva externa de Ariana, Minos y Teseo. Dichos personajes ofrecen al lector dos perspectivas fundamentales. La primera, respecto de la relación secreta e incestuosa entre la princesa y el monstruo, y la segunda, relativa al rol político de dicha relación, tanto dentro del relato mitológico, como para la cultura que absorbe al mito como propio. Así como una posible relación amorosa impone una temerosa amenaza al poder de Minos, también la liberación del Minotauro y la

reivindicación de Dionisos hubiesen cambiado la historia del pensamiento. De este modo, el texto cortazariano ofrece dos aspectos que se entrecruzan en el texto: el ontológico y el político, los cuales habitualmente se conciben como correspondientes a diferentes niveles, pero que aquí dialogan, sin abandonar por completo su lugar convencional.

El poema dramático parece introducirse lentamente en el laberinto dedálico, en un principio mediante la mirada de los Otros: “Se habla ya tanto de ti [Minotauro] que eres como una vasta nube de palabras, un juego de espejos, una reiteración de fábula inasible”⁶⁹³, y luego, con el enfrentamiento entre Teseo y Minotauro, para acabar finalmente en la revelación de la naturaleza del cabeza de toro.

La revelación de la voz del Minotauro rompe con la perspectiva asumida hasta el momento. Su sorpresa ante la mirada enajenante de Teseo desencadena el asombro del lector respecto del monstruo:

Parece que miraras a través de mí. No me ves con tus ojos, no es con los ojos que se enfrenta a los mitos. Ni siquiera tu espada me está justamente destinada. Deberías golpear con una fórmula, un ensalmo: con otra fábula.⁶⁹⁴

Y más tarde, identifica, platónicamente, la realidad con la apariencia:

No hay malicia en tus ojos, joven rey. Tan claros que la realidad pasa por ellos y no deja más que apariencias, su arena en el cedazo. Aún no me has domeñado. Y no sabes que muerto seré distinto.⁶⁹⁵

La voz exige el reconocimiento de su ser como alteridad, más allá del relato repetido al infinito. La voz lírica se rehúsa a dar lugar a la narración prototípica. En tanto duda acerca del hilo concedido por Ariana —“el que mate al otro puede salir de aquí”⁶⁹⁶—, cree comprender que dicho hilo está resignificado hasta simbolizar, incluso, el relato del mito que lo ha encerrado en el laberinto. Concluye, por lo tanto, que no es el hilo fuente de redención, ya que el mar al que conduce es “un mar sin agua, una ola verde y

⁶⁹³ *Ibidem*, p. 62.

⁶⁹⁴ *Ídem*.

⁶⁹⁵ *Ibidem*, p. 67.

⁶⁹⁶ *Ibidem*, p. 63.

curva enteramente vacía de agua”.⁶⁹⁷ La aceptación del relato mítico, por lo tanto, no conduce más que a un espacio seco, árida promesa traicionera. La residencia en el laberinto, se revela de pronto como acceso a la inmortalidad:

Ahora el odio rojo monta por mi frente, sé que debería matarte, seguir la senda que el hilo me propone, alzarme hasta las puertas como un sol de espuma negra... ¿Para qué?

[...]

Salir a la otra cárcel, ya definitiva, ya poblada horriblemente con su rostro y su peplo. Aquí fui libre, me icé hasta mí mismo en incontables jornadas. Aquí era especie e individuo, cesaba mi monstruosa discrepancia. Sólo vuelvo a la doble condición animal cuando me miras. A solas soy un ser de armonioso trazado; si me decidiera a negarte mi muerte, libraríamos una extraña batalla, tú contra el monstruo, yo mirándote combatir con una imagen que no reconozco mía.⁶⁹⁸

Dicha invitación a la inmortalidad se manifiesta como nuevo espacio ontológico, que evidencia la relación enajenante entre la mirada mítica y el ser y la naturaleza narrativa del pensamiento. Dicha relación promueve la anulación de la naturaleza dionisiaca del hombre, quien va en busca de la verdadera libertad, aceptando como propias las formas del laberinto y encontrando en la muerte su última e infinita concreción:

Ariana, en tu profundidad inviolada iré surgiendo como un delfín azulísimo. Como la ráfaga libre que soñabas vanamente. ¡Yo soy tu esperanza! ¡Tú volverás a mí porque estaré instaurado, incitante y urgido, en tu desconcertada doncellez de sueño!⁶⁹⁹

El espacio onírico será, por lo tanto, la residencia eterna del Minotauro, espacio que Nietzsche atribuyó paradójicamente a Apolo, pues el sueño es paradigma de las ideas que se materializan en formas definidas. El “sueño” en este caso, parece acordar más con el “deseo”, la “pasión”, la “voluntad” schopenhaueriana de reunión colectiva en el espíritu dionisiaco. En efecto, el Minotauro apela a la muerte precisamente como el espacio más predispuesto a la pasión, y afirma en su agonía: “Ahora sí. Ahora hay que danzar”.⁷⁰⁰ Sin embargo, parece hacer una diferencia entre la música y la poesía, diferencia que Nietzsche ni Wagner aprobaban: “Déjame guitarrista. No podrías darme

⁶⁹⁷ *Ibidem*, p. 64.

⁶⁹⁸ *Ibidem*, pp. 65-66.

⁶⁹⁹ *Ibidem*, p. 71.

⁷⁰⁰ *Ibidem*, p. 78.

más que música, y en mi resto de vida crece como el viento un reclamo de silencio”.⁷⁰¹ Esta distinción entre música y silencio sí fue promovida por Mallarmé, según se ha visto en el segundo capítulo de este trabajo. Para Mallarmé es en el silencio donde se revela el espíritu de la música: la poesía. Y para el Minotauro la poesía es el alcance mayor de una ontología metonímica⁷⁰² –al igual que en el camaleonismo; la poesía, palabra por la cual el ser puede ser todos los seres, dividirse, aumentarse, renovarse en cada detalle del universo. Cierra entonces el Minotauro, en su agonía, con este manifiesto camaleónico:

Ya no mía [la palabra], ya viento y abeja o el potro del alba– Granada, ríos,
azulado tomillo, Ariana... Y un tiempo de agua libre, un tiempo donde nadie–
⁷⁰³

Así, finaliza, sugerente, el decir taurino del eterno poeta, al igual que Atxo que “murió en mitad de una palabra”. Es de notar, que el discurso del Minotauro se diluye en la palabra “nadie”, aludiendo directamente al elemento ontológico puesto en escena a través del poema dramático –así como en los trabajos cortazarianos anteriores que he analizado hasta aquí. Dicho “nadie” apunta precisamente a esa disolución de la ontología a la cual anhela la poesía, disolución que no puede darse sino es instaurada en la palabra lírica, y que finalmente conducirá a la muerte del autor.

Sin embargo, la obra toda se cierra con el discurso del citarista:

¡Somos libres, libres! Oíd, ya vienen. ¡Libres! Mas no por su muerte– ¿Quién comprenderá nuestro cariño? Olvidarlo... Tendremos que mentir, continuamente mentir hasta pagar este rescate. Sólo en secreto, a la hora en que las almas eligen a solas su rumbo... ¡Qué extrañas palabras dijiste, señor de los juegos!⁷⁰⁴

El citarista expresa los postulados de Nietzsche en cuanto constata la palabra apolínea como una construcción mentirosa que es sostén de la estructura cultural de Occidente. Dicha mentira, forma vana del pensamiento, ocultará por siempre el espíritu dionisiaco

⁷⁰¹ *Ibidem*, p. 77.

⁷⁰² En el verso se quiebra la racionalidad del relato, dando pie a que los entes se reúnan en el espíritu universal de Dionisos.

⁷⁰³ *Ibidem*, p. 80.

⁷⁰⁴ *Ídem*.

que se resume en el amor simbólico entre contrarios, como lo fueron el Minotauro y Ariana.

En resumen, he intentado hasta aquí notar ciertas diferencias primordiales que emergen del poema dramático cortazariano respecto de los postulados de Aristóteles. El trabajo de Cortázar avanza en pos de una reformulación poética, rompiendo con el canon de la tragedia⁷⁰⁵, y, por otra parte, insiste en ubicar en el centro de interés el elemento hermenéutico que, según la intencionalidad textual de *Los Reyes*, resulta imprescindible a efectos de la deconstrucción del mito y la subsecuente reconstrucción de una nueva formulación del poema dramático. Esto le concede al lector o interlocutor un lugar fundamental en la estructura literaria, lo cual, finalmente, lo encaminará a obtener el título de “ser hipertextual” tanto en el nivel literario como en el ontológico.

IV.1.3. El poema dramático cortazariano y el mallarmeano

IV.1.3.1. Del drama al poema (*Hérodiade* y *L'Après-midi d'un faune*)

Mallarmé propuso una clara teoría del género dramático. Sus postulados no se alejan de aquellos referentes a la poesía, puesto que, desde su perspectiva –tal como lo he comprobado en los capítulos anteriores–, la poesía no es sólo un género poético,

⁷⁰⁵ Gérard Genette en *Palimpsestes*, cap. XXXIX, op. cit., menciona la architextualidad genérica como medio de reactivación de un género literario: “J’ai déjà mentionné, me semble-t-il, la part (évidente) d’hypertextualité mimétique qui entre dans la constitution des traditions génériques : comme phénomène d’époque, qu’il est toujours entre autres, un genre ne répond pas seulement à une situation et à un «horizon d’attente” historiquement situés ; il procède également (pour réconcilier ici Durkheim et Tarde) par contagion, imitation, désir d’exploiter ou détourner un courant de succès et, selon la locution vulgaire, de «prendre un train en marche». [...] Et la contamination, qui est une imitation double (ou multiple) est évidemment aussi, nous l’avons vu, une technique de transformation”, pp. 233-234. El caso de *Los Reyes* no parece adaptarse a ninguna de estas posibilidades: no se trata únicamente de un fenómeno de época, ni de contagio, imitación ni de explotación de un corpus existente, sino de una búsqueda de ruptura o de profundización en la concepción del género en cuestión, en este caso, la tragedia. Con lo cual me opongo a la aseveración de Juan Carlos Curutchet que considera que *Los Reyes* “no cuestiona para nada –o en todo caso en forma extremadamente oblicua y sutil– la tradición literaria, la realidad cultural o la sociedad en que se origina. *Los Reyes* es la reelaboración de un mito, y como tal no va más allá de la condición de un mero ejercicio de estilo”, en “La prehistoria literaria de Julio Cortázar”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 253-254, enero-febrero 1971, Madrid, p. 303. Todo lo contrario, creo que el poema dramático cortazariano implica un acto de ruptura literaria en diversos sentidos, tal como he intentado mostrar en este capítulo.

sino primero y principal, Poesía, la Idea misma, origen de toda acción que busca combatir la Nada.⁷⁰⁶ A su vez, se concibe como la música que acompaña la condición metafísica del Hombre. De este modo, el drama mallarmeano, regulado por la preceptiva lírica, no conlleva agregados teóricos, pero sí suma el anhelo de la conjunción de las artes (poesía, música, danza, arte visual) en la conformación del drama, cuestión que postula en concordancia con la obra de Wagner:

Comme si cette foi exigée du spectateur ne devait pas être précisément la résultante par lui tirée du concours de tous les arts suscitant le miracle, autrement inerte et nul, de la scène ! Vous avez à subir un sortilège, pour l'accomplissement de quoi ce n'est trop d'aucun moyen d'enchantement impliqué par la magie musicale, afin de violenter votre raison aux prises avec un simulacre...⁷⁰⁷

Sin embargo, es fundamental tener en cuenta, que los conceptos de “música”, “danza”, “escenografía”, “mímica” y “vestuario”, –los cuales favorecerán la puesta en escena de dicho “simulacro”–, son, a ojos de Mallarmé, ideas abstractas, pues su teatro es inicialmente metafísico y sugestivo. Dichos elementos deben ser transmitidos por el verso y el ritmo, sugeridos por la metáfora y el símbolo, representados únicamente en la mente del espectador o el lector –convirtiendo al espectador en lector, y al lector en espectador. Así como su obra es puramente lírica, el teatro mallarmeano debe verse como conjunción pura de signos y palabra impregnada de silencio.

Además de sus artículos críticos (poemas en prosa) y reseñas en torno al drama –todos ellos en su obra *Divagations*–, Mallarmé compuso dos poemas dramáticos que fueron concebidos, en un principio, como dramas poéticos. Ellos son *Hérodiade* y *L'Après-midi d'un faune*. Según sus cartas de los años 1865-1868⁷⁰⁸, Mallarmé realizó varios intentos de llevar sus obras al escenario. Sin embargo, sus esfuerzos fueron vanos, pues su concepción del teatro no era lo suficientemente “teatral” para que sus dramas pudieran ser representados. De este modo, sus obras fueron sucesivamente rechazadas para la puesta en escena.

⁷⁰⁶ Para la relación entre Idea, Poesía y Teatro en la obra de Mallarmé ver la obra de Thierry Alcolombre, *Mallarmé. La poétique du théâtre et l'écriture*, Fleury-sur-Orne, Librairie Minard, 1995.

⁷⁰⁷ “Richard Wagner. Rêverie d'un poète français”, en *Divagations*, op. cit., p. 179.

⁷⁰⁸ Ver *Correspondance. Lettres sur la poésie*, de Bertrand Marchal, op. cit.

La concepción dramática de Mallarmé, innovadora para aquellos días, proponía, en cierto modo, un retorno a la tragedia griega, en el sentido de que la representación, al ser fundamentalmente lírica, estaría centrada en el *pathos* verbal. Los elementos visuales estarían reducidos a elementos simbólicos⁷⁰⁹, la acción sería minimalista y la danza y la música, aunque postuladas por Mallarmé como fundamentales, fueron concebidas como inherentes al lenguaje o materializadas en la metáfora dramática.⁷¹⁰ Bertrand Marchal, demuestra la continuidad existente entre la poesía, la crítica y el teatro de Stéphane Mallarmé:

Nous avons vu comment la psychanalyse mallarméenne trouve dans la tragédie de la nature sa scène primitive, une scène primitive qui manifeste, sous le signe de l'angoisse, l'avènement symbolique de l'homme dans la conscience de la mort, et inaugure ainsi son être-au-monde.

L'unique drame de l'homme, au sens d'abord psychique du mot, tient dans ce conflit désormais inscrit au plus profond de l'inconscient et qui fait de lui, à l'image du ciel crépusculaire, le lieu d'une crise essentielle où l'être se confronte à la mort et ses chimères au néant. Dans le prolongement de la thèse jadis projetée sur la divinité, les *Divagations* doivent donc être lues d'abord comme une psychanalyse religieuse de l'humanité, à travers laquelle le poète, reconverti après *Les Dieux Antiques* en archéologue de l'imaginaire, tend à montrer qu'à l'origine de toutes les religions authentiques, avouées ou non, il y a toujours le même archétype psychique révélé par la tragédie de la nature.⁷¹¹

El rechazo reiterado de sus dos obras teatrales hizo que Mallarmé, –quien había concebido su obra teóricamente *a priori* y se encontraba únicamente en los comienzos del proceso de escritura–, dejara que dichos poemas, *Hérodiade* y *L'Après-midi d'un faune*, adoptaran una forma puramente lírica. Sin embargo, el espíritu dramático pervive en ellos y bien se los puede estimar como “poemas dramáticos”. En una carta de (15 o 22 de) junio de 1965, dirigida a su amigo Henri Cazalis, Mallarmé revela la relación que establece entre el drama y la poesía:

Ce poème renferme une très haute et très belle idée, mais les vers sont très difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non *possible au théâtre*,

⁷⁰⁹ Gardner Davies, en *Mallarmé et le drame solaire*, op. cit., subraya la simbología del sol crepuscular en la obra mallarmeana, presente también en su tragedia *Hérodiade*.

⁷¹⁰ Al respecto ver Haskell M. Block, “The Vision of a New Theater” en *Mallarmé and the Symbolist Drama*, Wayne State University Press, Detroit, 1963.

⁷¹¹ En *La religion de Mallarmé : poésie, mythologie et religion*, de Bertrand Marchal, 1988, p. 553.

mais exigeant le théâtre. Et cependant, je veux conserver toute la poésie des mes œuvres lyriques, mon vers même, que j'adapte au drame.⁷¹²

De este modo, lo que en un principio Mallarmé concibió como “dramas líricos” –según se entiende de su trabajo crítico *Divagations* como de sus cartas–, se convirtieron en “poemas dramáticos”, uno de los cuales (*Les noces d'Hérodiade*) viene encabezado con el paratexto de “Mystère”, y el segundo, *L'Après-midi d'un faune*, como “Égloga”, con lo cual se evidencia la connotación dramática.

Los Reyes mantiene una relación architextual genérica con ambos dramas mallarmeños. Si bien la temática no se enlaza de modo patente con las dos obras, existe una relación intertextual de orden simbólico a partir de un *topos intertextual* que establece semejanzas con *L'Après-midi d'un faune*, enlazando la simbología del Fauno con la del Minotauro. Ambos personajes encarnan la figura del poeta, que es todo hombre, tal como lo concebía Hölderlin, “l'homme habite en poète” (op.cit.). Por su parte, Nietzsche, al igual que Mallarmé, en su trabajo en torno a la tragedia, establece una relación afectiva entre el hombre y el sátiro, relación que está estrechamente unida al elemento poético:

... [el sátiro] era la imagen primordial del ser humano, la expresión de sus emociones más altas y fuertes, en cuanto era el entusiasta exaltado al que extasía la proximidad del dios, el anunciador de una sabiduría que habla desde lo más hondo del pecho de la naturaleza, el símbolo de la omnipotencia sexual de la naturaleza, que el griego está habituado a contemplar con respetuoso estupor. El sátiro era algo sublime y divino: eso tenía que parecerle especialmente a la mirada del hombre dionisiaco, vidriada por el dolor.⁷¹³

Asimismo, el Minotauro de Cortázar, encarnación dionisiaca en el laberinto terrenal, materializa dicha existencia erótica descontrolada –heredada de su padre, el toro blanco⁷¹⁴–, debido a la cual es encerrado en una cárcel de blancas paredes. Su muerte implicará la liberación de dicha fuerza erótica, y su promesa de penetrar en los

⁷¹² En *Mallarmé. Correspondances. Lettres sur la poésie*, op. cit., pp. 242-243.

⁷¹³ *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., pp. 80-81.

⁷¹⁴ En *Los Reyes*, Cortázar, a diferencia del mito, adjudica al minotauro el color rojo –“el toro era del norte, rojo y henchido” (p. 21), “la roja cabeza” (p. 22), “¡Oh roja frente abominable!” (p. 26), “En la fresca solemnidad de las galerías, su frente será más roja, de un rojo denso de sombra, y como lunas enemigas se enhiestarán los cuernos luminosos”, (p. 53), “¡Minotauro, cabeza de purpúreos relámpagos...! (p. 55), “¡Desnudo y rojo, vestido de sangre!”–, con el objetivo de insistir en la simbología pasional que lo caracteriza.

sueños de la especie subraya sus cualidades divinas y, por ende, eternas. Además, se ha visto en el apartado anterior, el Minotauro simboliza el ser poético, precisamente como lo hace el fauno mallarmeano:

...Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte
Au bosquet arrosé d'accords ; et le seul vent
Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant
Qu'il disperse le son dans une pluie aride,
C'est à l'horizon pas remué d'une ride,
Le visible et serein souffle artificiel
De l'inspiration, qui regagne le ciel.⁷¹⁵

Esta figura del fauno paseando con su flauta, símbolo fálico y emblema musical simultáneamente, metaforiza la relación intrínseca entre el elemento erótico y el lírico. De este modo, es dable identificar un *topos reminisciente de orden simbólico* en el texto cortazariano, que invita a la lectura del texto de Mallarmé, *L'Après-midi d'un faune*. Es decir que dicho *topos reminisciente* funciona como vector indicativo de la relación architextual entre *Los Reyes* y el poema mallarmeano.

Mallarmé, en sus cartas de 1865, hace referencia a “ma tragédie *Hérodiane*”. Sin embargo, la obra es publicada bajo el paratexto de “mystère”, género medieval que representaba las escenas del nacimiento, pasión y muerte de Cristo. Sin embargo, la lectura de dicho “misterio” revela que el paratexto connota al poema metonímicamente, aludiendo no sólo a su género sino también a su significancia. Como *Los Reyes*, *Hérodiane* rechaza la estructura lineal del relato, y otorga de este modo un poder evocativo y sugestivo al paratexto. Block afirma al respecto: “Linear anecdote is replaced by a wholly poetic evocation, not of the adventure of Hérodiane, but of its inner consequences, rarefied and abstracted through the poet's vision”.⁷¹⁶ El paratexto “misterio” es el signo de dicha evocación y sugestión, haciendo referencia por lo tanto, no sólo a la estructura architextual, sino a la significancia intrínseca del texto; ello pone en claro la diferencia existente entre la nomenclatura “architexto” y “género”, tal como las diferenciara Genette en *Palimpsestes*.

⁷¹⁵ *Poésies*, op. cit, p. 36. He citado este texto en el segundo capítulo, pero con diferentes propósitos.

⁷¹⁶ Op. cit, p. 19.

Es dable identificar, entonces, una relación architextual entre el poema dramático de Cortázar y el “misterio” de Mallarmé: ambos hacen referencia al espíritu esencialmente lírico de sus dramas. En este mismo sentido, Block, en *Mallarmé and the Symbolist Drama*⁷¹⁷ dice respecto de *Hérodiade*: “As it now stands, *Hérodiade* is best viewed as a lyric drama, an austere attempt to maintain the purity and dignity of the written word in the setting of a stage play”. “Drama lírico”, según este crítico, o “poema dramático” como indica el paratexto de *Los Reyes*, ponen el acento sobre lo lírico y la configuración del texto como poema. Ambos, al parecer, buscan un espacio intersticial entre el modo y la forma, empujando al límite las posibilidades de lo lírico y del drama. Dichos extremos parecen reunirse, tocarse, borroneando las formas definidas del poema y de la tragedia. Es importante destacar, asimismo, que tanto las obras mallarmeanas como la cortazariana prescinden de acotaciones escenográficas, lo cual enfatiza aun más el aspecto lírico del drama.

En tanto *Hérodiade* despliega un diálogo entre la heroína y la nodriza o los monólogos de Hérodiade y Saint Jean⁷¹⁸, *L'Après-midi d'un faune* asume, desde el monólogo del fauno, una línea más narrativa, que alterna el relato lírico del fauno con su recuerdo o sueño –el fauno no está seguro si ha vivido o soñado el encuentro con las ninfas. *Los Reyes*, por su parte, también es minimalista en lo que atañe a la puesta en escena. La obra está estructurada en cinco escenas durante las cuales dialogan dos personajes, o bien Ariana o Minotauro despliegan su monólogo. La acción está reducida a la palabra evocativa, pues tanto en *Los Reyes* como en *Hérodiade*, los diálogos se centran en elucubraciones metafísicas a través de las cuales se revelan los conflictos entre las parejas de personajes. Dicho modelo remite a las primeras tragedias, en las cuales aparecía un personaje único en contrapunto con el coro dionisiaco. Este coro desapareció del centro de la escena de la tragedia clásica, desplazándose a un lugar secundario para cumplir la misión del comentario. El rol central dialogante se vehiculizó en la voz agregada de otro personaje y luego,

⁷¹⁷ Op. cit., p. 21.

⁷¹⁸ La obra sugiere, mediante el nombre de los personajes, que el personaje Hérodiade es la hija de Herodes, es decir, la figura mítica de Salomé. Sylviane Huot, en su obra *Le “Mythe d’Hérodiade” chez Mallarmé*, Paris, Nizet, 1977, analiza en profundidad la obra y sus relaciones intertextuales con la figura de Salomé. El personaje de Mallarmé toma los aspectos eróticos de Salomé, pues Hérodiade es representada como el símbolo de la belleza natural y el ser erótico autoconsciente que no está dispuesto a mansillar su pureza en el contacto con el mundo y el otro.

posiblemente, se encarnó también en algún elemento figurado y autorreferencial, pues en un principio, el coro original jugaba un papel reflexivo respecto del protagonista, tanto como respecto del hecho teatral en sí.⁷¹⁹ Nietzsche, en *Nacimiento de la tragedia*, explica la importancia del coro satírico dionisiaco en el corazón del drama. Su importancia reside en la relación entre realidad y metafísica, es decir, entre el mundo y la existencia invisible, regida por Dionisos:

... el coro es un muro vivo erigido contra la realidad asaltante, porque él –el coro de sátiros– refleja la existencia de una manera más real, más veraz, más completa que el hombre civilizado, que comúnmente se considera a sí mismo como única realidad. La esfera de la poesía no se encuentra fuera del mundo, cual fantasmagórica imposibilidad propia de un cerebro de poeta: ella quiere ser cabalmente lo contrario, la no aderezada expresión de la verdad, y justo por ello quiere arrojar lejos de sí el mendaz atavío de aquella presunta realidad del hombre civilizado. El contraste entre esta auténtica verdad natural y la mentira civilizada que se comporta como si ella fuese la única realidad es un contraste similar al que se da entre el núcleo eterno de las cosas, la cosa en sí, y el mundo aparental en su conjunto: y de igual este modo, con su consuelo metafísico la tragedia señala hacia la vida eterna de aquél núcleo de la existencia, en medio de la constante desaparición de las apariencias, así el simbolismo del coro satírico expresa ya en un símbolo aquella relación primordial que existe entre la cosa en sí y la apariencia.⁷²⁰

La diferenciación establecida por Nietzsche entre la apariencia formulada por la “realidad” y la verdad inherente al espíritu dionisiaco de la naturaleza, el cual incursiona en dicha realidad simulada a través del coro satírico, puede verse proyectada en el laberinto del Minotauro, quien se encuentra, al igual que Dionisos, apartado del mundo, el cual está regido por el discurso lineal y racional, representado en la voz de Minos. Tal como fuera analizado anteriormente, el mito del Minotauro, según la hermenéutica cortazariana, simboliza la situación existencial del hombre, escindida por la ruptura visceral entre su capacidad racional y su espíritu dionisiaco.

Mallarmé consideraba que la tragedia debía encarnar el espíritu trágico (dionisiaco) de la naturaleza. Sin embargo, es de notar que el efecto trágico en el drama mallarmeano no reside en un fatalismo mítico sino, por el contrario, en la posibilidad del ser de manifestar su libertad, a partir de modos figurativos como lo son el de

⁷¹⁹ Nietzsche analiza la evolución del coro trágico en el capítulo VIII del *Nacimiento de la tragedia*, op. cit.

⁷²⁰ *Ídem*, p. 81. Aquí Nietzsche utiliza las posturas platónica y aristotélica, de las Ideas y las Formas, y el hilemorfismo, respectivamente.

Hérodiade –figura mítico-ficticia, y el fauno–, criatura de identidad erótica, el cual Mallarmé identificó con el Poeta. Block menciona al respecto: “The tormented longing of the Faun for the possession of the beauty may well have been the longing of the poet as well [...] universally symbolic”.⁷²¹

Sin embargo, no sólo el fauno y el Minotauro son seres de pronunciada simbología erótica, sino también lo es Hérodiade. Este personaje, así como los otros dos, es también un vector indicativo de la intencionalidad autorreferencial del poema dramático. La relación entre *Los Reyes* y *Les Noces d’Hérodiade* reside en la *estrategia architextual* de ambos textos, los cuales dialogan con mitos de la cultura occidental, el del Minotauro y el de Salomé⁷²², respectivamente. Sin embargo, ambos reformulan las significancias del mito. Si bien la obra cortazariana mantiene la acción original de su *hipotexto cardinal*, produciendo una fractura entre acción y significancia, la obra mallarmeana –que es mucho menos narrativa– no mantiene la acción del hipotexto sino que se centra en la psicología del personaje, otorgándole una nueva interpretación. Es posible hablar del texto cortazariano como en estado de relación intertextual “plural” respecto de su hipotexto, el mito del Minotauro, pues la intertextualidad se formula en diversos aspectos y de diferentes modos. Sin embargo, la relación intertextual entre el texto mallarmeano y el “mito” de Salomé no afecta la condición genérica ni la acción dramática, sino únicamente el aspecto simbólico del personaje.

En lo que concierne a la concepción del mito en Mallarmé, es importante tomar en cuenta su obra *Les Dieux antiques*⁷²³ (1880), particularmente su nota “Origine de la

⁷²¹ Op. cit, p. 30.

⁷²² Sylviane Huot (op. cit.) explica la conformación del mito mallarmeano a partir del mito tradicional y la fusión con un mito personal: “En 1898, lorsque Mallarmé achève l’oeuvre, la vierge est devenue un mythe symboliste, figure illustre de la «femme-fleur du Mal», de «l’Eternel Féminin». C’est donc, en quelque sorte, au point de convergence des deux mythes –mythe collectif et mythe personnel– que surgit le mythe littéraire....” (p. 11).

⁷²³ *Les Dieux Antiques. Nouvelle mythologie illustrée*, Paris, J. Rotschild Editeur, 1880. No se trata de una traducción propiamente dicha sino de un trabajo de adaptación intertextual evidente. El editor del libro así lo anuncia en su prólogo: “Qui comparerait avec l’original cette libre adaptation reconnaîtrait de nombreux points de divergence dans le groupement, en tête du volume, des mythes congénères, Hindous, Perses, Norses, qui ne sont point classiques, et dans la mise hors page, comme appendice des théogonies égyptienne et assyrienne, étrangères à la race aryaque. Dieux grecs et latins sont ici juxtaposés, selon l’analogie connue. // Le volume qui, dans l’Anglais, était un questionnaire, offre maintenant un texte suivi : autre remaniement fondamental, mais qui ne va jusqu’à faire perdre au style de l’auteur toute une bonhomie exquise d’intonations et de discours. // Délivrer de leur apparence

mythologie” (pp. 1-12), en la cual Mallarmé suma a su trabajo de traducción de la obra de George W. Cox, un trabajo hermenéutico respecto de la mitología clásica⁷²⁴, cuestión que, sin lugar a dudas, puede estudiarse en relación a la reinterpretación architextual del mito realizada por Julio Cortázar. Puede afirmarse que el tratamiento del mito por Cortázar está respaldado por la propuesta interpretativa de Mallarmé, tanto en *Les Dieux Antiques* como en *Hérodiade*. La siguiente cita muestra que Mallarmé no concebía la lectura del mito si ésta no estaba acompañada por un aparato hermenéutico:

Si l'élément poétique l'emporta décidément, dans la Mythologie, sur l'élément purement religieux, quelle est donc l'idée, chère au poète, qui pourrait, selon la science moderne, ordonner en un système le groupe épars des dieux et des héros ? *Nous parlons aujourd'hui du Soleil qui se couche et se lève avec la certitude de voir ce fait arriver ; mais, eux, les peuples primitifs, n'en savaient pas assez pour être surs d'une telle régularité ; et quand venait le soir, ils disaient : « Notre ami le Soleil est mort, reviendra-t-il ? » Quand ils le revoyaient dans l'Est, ils se réjouissaient parce que l'astre rapportait avec lui et sa lumière et leur vie.*⁷²⁵

El poema dramático de Cortázar, por su parte, trata acerca de la fatalidad trágica, desmenuzando su significado, y así produce una significación a partir de la cual desaparece la fatalidad, ocupando su lugar un halo existencialista por el cual el ser sufre angustia frente al imperativo que le exige ejercer su propia voluntad: en el caso de Ariana, su ingenio; en el de Teseo, su valentía y su deseo de fama, y en el caso del Minotauro, su propia muerte como instrumento liberador.

En efecto, el Minotauro es identificado con la figura del poeta porque es principalmente un ser libre, que elige por propia voluntad su propio paso entre los pasajes del laberinto. Siendo la muerte la única opción de libertad dentro del laberinto, el Minotauro realiza la sustituye el juego predeterminado por la apropiación de la

personnelle les divinités, et les rendre, comme volatilisées par une chimie intellectuelle, à leur état primitif de phénomènes naturels, couchers de soleil, aurores, etc., voilà le but de la *Mythologie moderne*”, p. IX.

⁷²⁴ En “Richard Wagner: rêverie d'un poète français”, op. cit., Mallarmé hace referencia a la necesaria perspectiva de su siglo respecto de la mitología, que debe concretarse desde la hermenéutica, dejando a un lado la lectura lineal. Allí anuncia el poeta francés: “Quoi! Le siècle ou notre pays, qui l'exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, pour en refaire ! Le Théâtre les appelle, non! pas de fixes, ni de séculaires et de notoires, mais un, dégagé de personnalité, car il compose notre aspect multiple...”, p. 183.

⁷²⁵ Op. cit., p. 12. Las *cursivas* son originales.

solución del juego. Sale del juego impuesto por el mito –emblema social–, y juega su juego personal, al desechar la imposición que pretende someterlo. La interpretación a la que procede el Minotauro respecto del hilo de Ariana aparece aquí como un acto que otorga identidad, y asimismo voluntad.⁷²⁶ Así como el Minotauro desea reinventar su destino, Hérodiade se rehúsa a perder su identidad frente a la insistencia de la nodriza de maquillar y peinar su belleza intacta. El precio de la elección de Hérodiade es la soledad eterna, precio que pagan todos los amantes de la libertad, que en términos existencialistas es una manifestación de la identidad y una defensa de la ontología dinámica y participativa, pues *participa* del espíritu infinito de la naturaleza.

En resumen, el trabajo cortazariano, en diálogo architextual con el drama mallarmeano, bien podría estimarse como una materialización del ideal mallarmeano, llevado a escena, pero también formulado en diálogos dramáticos. El drama existencialista de Cortázar pondría en escena dicho simbolismo, desmenuzando su misterio mediante una nueva hermenéutica.

IV.1.3.2. Del Libro al drama. La novela total y el concepto de “Álbum”.

IV.1.3.2.1. Del Libro al drama cortazariano.

En el apartado “III.1.1.2. Fundamentos teóricos desde el diálogo intertextual” me he referido al concepto de “Libro” imaginado por Stéphane Mallarmé, tomado por Cortázar en *Teoría del túnel* en un intento de invertir sus alcances. Mallarmé había

⁷²⁶ Alfred MacAdam en *El individuo y el otro*, op. cit., pp. 29-40, interpretó al personaje del Minotauro como un *pharmakos*, una suerte de chivo expiatorio que participa, él mismo, de los males sociales, “un producto y una víctima de su sociedad”. Si bien es factible ver al Minotauro en el *hipotexto cardinal* en la función de *pharmakos*, estimo que el Minotauro cortazariano es precisamente su antítesis, pues su voluntad es la que impone el desencadenamiento de los hechos, pero sobre todas las cosas, su acto resulta heroico porque logra su libertad y logra otorgar nuevos significados a la situación mítica. M.C. Taylor, en su análisis de *Los Reyes* –tal vez el examen más completo de esta obra–, resalta las cualidades del Minotauro: “Cortázar arrebató, entonces, la larga tradición que se asocia con un idealizado Teseo, destructor de monstruos y redentor de pueblos, transformándolo en un opresor vulgar que, guiado por el instinto, mata vidas e ilusiones. El Minotauro, en contraste, ya no es el símbolo del hombre bestia que persigue la gratificación sexual. Pierde su condición grotesca y se reviste del ideal de la Grecia Antigua –la armonía del ser. Libertado del impulso de emplear la fuerza física, conquista con la palabra sabia, la ternura repartida, la muerte voluntaria, y la profecía de inquietar los sueños de los reyes, enemigos del alma”, en Taylor, M. C. (1973). “Los Reyes de Julio Cortázar: el Minotauro redimido”, en *Revista Iberoamericana Vol. XXXIX, Núm. 84-85, Julio-Diciembre*, pp. 555-556.

declarado “Le monde existe pour aboutir à un livre” (op. cit.), en tanto que Cortázar consideraba que “los libros deberán culminar en la realidad” (Carta a Fernández-Retamar, op. cit.). Es preciso señalar que el Libro que sueña Mallarmé está profundamente relacionado con el drama, al develar el espíritu de la Naturaleza en el conflicto existencial del Hombre respecto de su condición humana. El propio Mallarmé establece esta relación en su nota “Sur le théâtre et le Livre”:

Je crois que la Littérature, reprise à sa source qui est l'Art et la Science, nous fournira un Théâtre, dont les représentations seront le vrai culte moderne ; un Livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves. Je crois tout cela écrit dans la nature de façon à ne laisser fermer les yeux qu'aux intéressés à ne rien voir. Cette œuvre existe, tout le monde l'a tentée sans le savoir.⁷²⁷

Jacques Scherer explica la relación entre Libro y drama:

La réflexion de Mallarmé sur la notion de théâtre n'est pas moins exigeante que celle qui porte sur la notion de livre. Elaborées en profondeur, les deux notions sont parallèles jusqu'à un certain point, dans la mesure où elles son élevées à l'absolu. [...] Ce que Mallarmé cherche dans le théâtre réel, quand les circonstances ont transformé le poète en critique dramatique, c'est le théâtre de l'absolu. Les plus grands spectacles ou les plus insignifiants lui conviennent aussi bien, puisque, quel que soit son contenu apparent, le théâtre est le symbole de la nature entière.⁷²⁸

Y más tarde resume:

Un théâtre vidé de sa réalité concrète et qui n'est plus qu'allusion à la totalité du monde rejoint le Livre parfait. On peut donc modifier la célèbre « proposition » déclarée « sommaire » par son auteur, et dire que, pour Mallarmé, tout au monde, existe pour aboutir à un théâtre.⁷²⁹

Del mismo modo, afirma Block: “For Mallarmé «le Drame» et le «Livre» are identical; we can make no sharp separation between the two, for clearly Mallarmé made none”.⁷³⁰

⁷²⁷ En *Divagations*, op. cit., pp. 409-410.

⁷²⁸ Op. cit., p. 25.

⁷²⁹ *Ibidem*, pp. 27-28.

⁷³⁰ Op. cit., p. 78.

Retomando la aseveración cortazariana, “los libros deberán culminar en la realidad”, en “Para una poética”, al hablar de “realidad”, Cortázar se refiere a una “supra-realidad” en la cual “ciertas cosas *son* a veces lo que son otras cosas” (op. cit.), cosas que están constantemente sujetas a una situación de *participación* trascendental. Cortázar no está refiriéndose a la realidad cotidiana, a la realidad material, sino a la condición metafísica del ser humano. Por esta razón, como fuera analizado, Cortázar no logra revertir en *Teoría del túnel* lo que anuncia en un principio, pues la aseveración de Mallarmé y la suya se complementan. Si la realidad confluye en un Libro, el Libro confluye en la realidad o *supra-realidad*, pues el Libro es el espacio en el cual puede representarse, pensarse y modificarse la condición metafísica del Hombre, la que se construye en el ámbito de lo supra-real. Tanto Mallarmé como Cortázar, han trabajado esta “supra-realidad” en sus respectivos dramas.

Considero que el hecho de que inmediatamente después de haber compuesto *Teoría del túnel* Cortázar haya publicado un poema dramático, constituye una aseveración poética, en cuanto el poema dramático puede leerse como el emblema de sus postulados teóricos. Será sólo con *El examen* (1950), con *Los premios* (1960) o tal vez con *Rayuela* (1963), que Cortázar proyecte en la narrativa el imperativo del túnel. Es dable afirmar que el proyecto metafísico-poético cortazariano comienza a materializarse en el momento en que logra hacer llegar la voz lírica al discurso prosaico de la novela (*El examen*⁷³¹).

En la obra de Stéphane Mallarmé también se hace patente la relación entre teatro y metafísica. Su teatro no es la dramatización de un conflicto situacional, sino la figuración simbólica de la condición metafísica del Hombre. El drama cortazariano, así como el drama existencialista en general, comparten esta postura pero se diferencian en la producción de una dinámica de símbolos, dirigida por una acción central bien definida, tal como lo indica la preceptiva aristotélica.

Por su parte, la metafísica mallarmeana, al materializarse en el teatro, adquiere un aura ritual. En una carta de enero de 1887, el poeta afirma que “le Théâtre est d’essence supérieure”. En este sentido, Block yuxtapone el concepto mallarmeano de “drama” al de tragedia dionisiaca: “In its origin and destiny, drama is sacred and

⁷³¹ Esta novela no fue publicada sino póstumamente.

mysterious rite, a suggestion or evocation of the hidden spiritual meaning of existence...”⁷³² Esto se encuentra en estrecha relación con el paratexto de *Hérodiade*, “mystère”, pues a diferencia de otros paratextos que pretenden indicar el género, éste hace hincapié, no únicamente en la estructura architextual, sino en las connotaciones metafísicas marcadas por una incógnita, lo cual le otorga un halo ritual y mágico al drama.

El enigma postulado como núcleo architextual, exige un ejercicio hermenéutico por parte del receptor. Si bien el “misterio” deja a medias indefinido el género escogido, obliga, como contrapartida, a un acercamiento de naturaleza filosófica. De este modo, el drama mallarmeano –a diferencia de lo que exigen los postulados aristotélicos– antepone a la acción la condición metafísica, invitando así a una reflexión hermenéutica. Block hace referencia a dicho proceso:

The superiority of the ideal drama lies in its revelation of the meaning of human destiny. The awareness of the sense of tragedy inherent in life is for Mallarmé a condition rather than an act, a mode of being rather than a series of events. The inner drama which Mallarmé evokes is perforce a static drama, wherein linear anecdote and physical action are reduced if not altogether eliminated.⁷³³

Es posible afirmar, por lo tanto, que a partir del paratexto “mystère” la condición metafísica de la obra pasa a ser una categoría estructurante del drama, es decir ocupa el lugar de la condición genérica que dicho paratexto había relativizado en la apertura. Si bien el drama cortazariano – así como el existencialista–, mantiene la acción heredada del *hipotexto cardinal*, su paratexto “poema dramático” resulta en una superación de los postulados aristotélicos, en una fusión de los géneros dramáticos y líricos, cuestión que provoca una ruptura de la concepción de los géneros como categorías cerradas. La superación del concepto de “género” por medio de la ruptura de los límites definidos entre drama y poesía es de suma importancia a la hora de comprender el avance de la literatura cortazariana en pos del concepto de Obra total

⁷³² Op. cit., p. 85.

⁷³³ *Ibidem*, p. 90.

(novela) y de “Álbum”⁷³⁴, manifestaciones poéticas que buscan la conjunción de los géneros, y aun más, la co-participación de las artes.

La primera novela de Cortázar⁷³⁵, *El examen*, es un excelente ejemplo de ambos elementos: la conjunción de géneros como la novela, el drama y la poesía, por un lado, y, por otro, la inclusión autorreflexiva de elementos rituales que otorgan centralidad a los aspectos metafísicos en el desarrollo de la acción, lo cual deriva, según Mallarmé, directamente de la “tragedia de la Naturaleza”.⁷³⁶ Esta novela presenta la reacción del hombre intelectual frente a un ritual pagano:

Pegada a Andrés, Clara pudo asomarse a una rendija entre dos sacos negros, mirar dentro del círculo mágico,

era un círculo, los tipos se tenían del brazo y rodeaban a la mujer vestida de blanco, una túnica entre delantal de maestra y alegoría de la patria nunca pisoteada por ningún tirano, el pelo muy rubio desmelenado cayéndole hasta los senos. Y en el redil había dos o tres hombres de negro, achinados y enjutos, Clara los vio que oficiaban algo, que servían en la ceremonia con movimientos de pericón desgano. [...] Uno de los tipos de negro se acercaba a la mujer, le puso la mano en el hombro.

–Ella es buena –dijo–. Ella es muy buena.

–Ella es buena –repitieron los otros.

–Ella viene de Lincoln, de Curuzú Cuatía y de Presidente Roca – dijo el hombre.

–Ella viene –repitieron los otros

–Ella viene de Formosa, de Covunco, de Nogoyá y de Chapadmalal.

–Ella viene.

–Ella es buena –dijo el hombre–.

–Ella es buena.⁷³⁷

Clara se arrepiente de haber sido tragada por el ritual; dejándose llevar y colaborando con la repetición automática de la ceremonia verbal, se rehúsa a formar parte del drama:

⁷³⁴ Sin embargo, hay que tomar en cuenta que tanto Cortázar como Mallarmé abogan, mediante la ruptura del concepto de género, por una recuperación del espacio lírico en el corazón del drama, situación que diera a luz a la tragedia en sus inicios.

⁷³⁵ Un año antes, en 1949, Cortázar compuso una novela corta, *Divertimento*.

⁷³⁶ Mallarmé cierra su nota introductoria a *Les Dieux Antiques*, en donde anuncia la epopeya de los dioses como una alegoría del nacimiento y decadencia de la Naturaleza con esta afirmación: “le grand et perpétuel sujet de la Mythologie: la double évolution solaire, quotidienne et annuelle. Rapprochés par leur ressemblance et souvent confondus pour la plupart dans un seul des traits principaux qui retracent la lutte de la lumière et de l’ombre, les dieux et les héros deviennent tous, pour la science, les acteurs de ce grand et pur spectacle, dans la grandeur et la pureté duquel ils s’évanouissent bientôt à nos yeux, le quel est : *La Tragédie de la Nature*”, op. cit., p. 12.

⁷³⁷ *El examen*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986, pp. 49-50.

Era estúpido, pero algo en ella
un pedazo de ella liberándose por un momento del resto había
asumido el ritual, tragado la hostia, consentido.
–Tengo miedo, Andrés –dijo muy bajo.
Él pensaba por encima de eso, pero desde eso.
“Armagedón”, pensó. “Oh pálida llanura, oh acabamiento.”⁷³⁸

No es casual que el personaje testigo, Andrés, en una alusión intertextual, recurra a un verso lírico para citar el mito de Armagedón, dado que el acto ceremonial provoca en él, instantáneamente, una reminiscencia de orden mítico.⁷³⁹

A continuación, al trasladarse al verso en un deslizamiento metonímico, la novela sostiene la relación entre drama y poesía:

Había un banquillo donde tenían sentado a un pibe de unos ocho años; dos hombres arrodillados lo sujetaban por los hombros y la cintura. Un paisaje de ojos rasgados y jeta brutal estaba plantado a un metro del chico, con una aguja de colchonero apuntándole a la cara. La iba acercando poco a poco, dirigiéndola primero a la boca, después a un ojo, después a la nariz. El chico se debatía, gritando de terror [...]. Entonces el paisano se echaba atrás, impasible, y los presentes murmuraban algo que Andrés (el único que había adelantado para ver bien la escena⁷⁴⁰) no entendió. Una cosa como
En medio de en medio de en medio de en medio
a menos que fuera
Enemigos enemigos enemigos enemigos⁷⁴¹

Más adelante, el ritual se cumplirá en torno a un hueso, en el espacio que la multitud denomina “el santuario”:

Había un algodón, y el hueso encima. La linterna le sacaba unas chispitas, como de azúcar. Todos lo miraron
[...]
y se lo veía muy bien, a pesar de que era casi tan blanco, como el algodón, pero contra él parecía casi rosado, con las puntas de un amarillo muy claro...⁷⁴²

Anteriormente, los personajes habían discutido acerca del origen del fenómeno del rito:

⁷³⁸ *Ibidem.*, p. 51.

⁷³⁹ Esta misma situación se verá repetida, e incluso, focalizada en la novela *Rayuela*, la cual tematizará la tensión existente entre la metafísica pagana y la filosofía occidental, representadas respectivamente en los personajes de La Maga y Horacio.

⁷⁴⁰ Véase cómo desde el lenguaje –“la escena”– se pone en evidencia la relación intrínseca entre ritual y drama.

⁷⁴¹ *Ibidem.*, p. 52.

⁷⁴² *Ibidem.*, p. 62.

- [...]. Me han dicho que los rituales son espontáneos, que a cada rato se inventan nuevos.
- Un ritual no se inventa –dijo el cronista–. O se lo recuerda o se lo descubre. Ya están listos desde la eternidad.⁷⁴³

Esta última aseveración coincide con la visión de Nietzsche –quien alude a Schopenhauer– acerca del drama humano cual drama colectivo, originario del drama dionisiaco. Esta ceremonia retratada por Cortázar, parece alimentarse de dicho espíritu. La perspectiva crítica de los personajes de Cortázar coincide, asimismo, con la postura de Nietzsche en su epílogo de 1886.⁷⁴⁴

La manifestación de elementos rituales en la literatura cortazariana es constante y primordial –desde la recurrencia del mandala en *Salvo el crepúsculo* y *Rayuela*, pasando por la atmósfera ritual que reviste la visión del cielo estrellado, en *Los Premios*, hasta la concepción del azar en el juego que propone “Poesía permutante” (en *Territorios*). Los ejemplos de manifestación de elementos rituales, ya sean propuestos de modo crítico, autorreflexivo, temático o lúdico, son así incontables. De este modo, lo que se inicia con una relación architextual entre obras dramáticas, continúa, en la obra cortazariana, a través de manifestaciones intertextuales de otro tipo, la architextual, la intertextual o la intratextual, y mediante diversos elementos: *nexos* y *topos reminiscentes*, y por último, por *ósmosis intertextual*, el modo más implícito en el que se manifiesta la hipertextualidad.

⁷⁴³ *Ibidem*, p. 48. Caillois, en *Le mythe et l'homme* (op. cit., pp. 26-27), afirma que el rito es el medio por el cual el individuo se identifica con un personaje mitológico y en el acto ritual efectúa su propia catarsis.

⁷⁴⁴ *El nacimiento de la tragedia*, “Ensayo de autocrítica”, op. cit., pp. 25-37. Allí, el autor se desdice del argumento del *Nacimiento de la tragedia* por el cual adulaba el espíritu dionisiaco por encima del apolíneo. Ya hacia el cierre de su ensayo en 1871, Nietzsche definía esta postura al sostener la necesidad de mantener un equilibrio entre lo dionisiaco y lo apolíneo en la cultura. En el último capítulo, Nietzsche (op. cit., pp. 190-191) advierte: “Música y mito trágico son de igual manera expresión de la aptitud dionisiaca de un pueblo e inseparables una del otro. Ambos provienen de una esfera artística situada más allá de lo apolíneo; ambos transfiguran una región en cuyos placenteros acordes se extinguen deliciosamente tanto la disonancia como la imagen terrible del mundo; ambos juegan con la espina del displacer, confiando en sus artes mágicas extraordinariamente poderosas [...] «¡Dichoso pueblo de los helenos! ¡Qué grande tiene que haber sido entre vosotros Dioniso, si el dios de Delos considera necesarias tales magias para curar vuestra demencia ditirámica!» –Mas a alguien que tuviese tales sentimientos un ateniense anciano le replicaría, mirando hacia él con el ojo sublime de Esquilo: «Pero di también esto, raro extranjero: ¡cuánto tuvo que sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan bello! ¡Ahora, sin embargo, sígueme a la tragedia y ofrece conmigo un sacrificio en el templo de ambas divinidades!»”.

IV.1.3.2.2. La “novela total” y el concepto de “Álbum”

Las nociones de “novela total”⁷⁴⁵ y “Álbum” cortazarianos son fruto del diálogo intertextual con la poética del romanticismo alemán y el proyecto mallarmeano del Libro. Sugiero denominar este fenómeno *simbiosis intertextual*, según la cual en un concepto se hilan dos nociones de origen diverso, tal como ha sucedido en la obra cortazariana con el concepto de “participación”. La *simbiosis intertextual* apunta a una simbiosis conceptual, a diferencia del *nexo reminiscente*, que señala el sintagma específico que en el hipertexto provoca la reminiscencia del hipotexto.

Es importante recordar que en el primer apartado de este capítulo mencioné el manifiesto del idealismo alemán por el cual el primer romanticismo auguraba la llegada de un artista que supiera conjugar todas las artes, por un lado, y provocara la fundación de un nuevo mito nacional sostenido por una reflexión filosófica, por otro. Dicho artista coincide con la figura de Richard Wagner, quien reinventó el drama en escena formulado por las artes visuales, la poesía, y la danza, todas ellas subordinadas al arte musical.⁷⁴⁶ Wagner abogó por un retorno a la idea de la tragedia griega, pues, según explica, en ella se conjugaban todas las artes:

With the subsequent downfall of tragedy, art became less and less the expression of the public conscience. The drama separated into its component parts –rhetoric, sculpture, painting, music, and so on, forsook the ranks in which they had moved in unison before: each one to take its own way, and in lonely self-sufficiency to pursue its own development.

[...] The perfect artwork, the great united utterance of a free and lovely public life, the drama, tragedy –howsoever great the poets who have here and there indited tragedies– is not yet born again: for reason that it cannot be *reborn*, but must be *born anew*.

⁷⁴⁵ El concepto de “novela total” cortazariana, aunque tenga puntos en común con la “novela total” del Boom, a mi parecer no es el mismo. Vargas Llosa ha definido a la novela del Boom como “Realidad total, novela total” (en *García Márquez: historia de un deicidio*, cap. VII, Barcelona, Barral Editores, 1971). Sostengo que la “novela total” cortazariana se aleja de esta definición y surge de un diálogo intertextual con la idea de “obra total” del romanticismo alemán y contagiada por la idea del “álbum” mallarmeano; dicho contacto propone, en *Rayuela*, la focalización de la novela en la reunión del drama humano y la reflexión filosófica, como también la disposición a una fusión de géneros (la prosa, la poesía, el ensayo, el collage y el centón de citas y alusiones).

⁷⁴⁶ Ver “La obra de arte del futuro”, en *On Music and Drama*, de R. Wagner, editado e introducido por Albert Goldman y Evert Sprinchorn, London, Victor Gollancz, 1977, pp. 293-346.

Only the great Revolution of Mankind, whose beginnings erstwhile shattered Grecian tragedy, can win for us this artwork. For only this revolution can bring forth from its hidden depths, in the new beauty of a nobler universalism...⁷⁴⁷

Es importante resaltar la perspectiva política de Wagner respecto del renacimiento de la tragedia. El nuevo drama, el cual está concebido, al igual que en Mallarmé, como un proyecto no realizado aún, implicará una ruptura con la tradición pasada, un acto revolucionario que busca el lugar utópico del Arte total. Se trata de un *topos reminiscente* en la obra de Julio Cortázar, en la cual Arte y Revolución son las dos caras de la condición existencial del poeta.⁷⁴⁸

He mencionado que Mallarmé reflexionó ampliamente sobre la obra wagneriana y entre otras cosas, se encontraba en desacuerdo respecto de la superioridad de la Música por sobre las demás artes.⁷⁴⁹ Mallarmé afirmaba que la Poesía, hermana gemela de la Idea, se encuentra dentro del espíritu de la música y, por lo tanto, es la Poesía la que moviliza todas las artes. Esta cuestión justifica la necesidad de definir la literatura como fundamentalmente lírica, cuestión que explica asimismo que tanto la poesía como la prosa crítica y el drama mallarmeños hayan sido concebidos y declarados siempre como líricos, lo cual fue defendido con espíritu político.

La concepción de la obra total de Richard Wagner está estrechamente relacionada con el “Livre” de Stéphane Mallarmé, aunque el poeta francés ideó su gran obra antes de conocer al músico alemán. En efecto, Block sostiene que Mallarmé había comenzado a concebir su creación a partir de 1867, pero cambia su rumbo a partir del impacto que le produce Wagner, en 1885. Una de las líneas de continuidad o diálogo

⁷⁴⁷ De “The dissolution of the drama”, *ibidem*, p. 64.

⁷⁴⁸ En *Libro de Manuel*, « el que te dije » asevera “a mí no me importa la escritura salvo como espejo de otra cosa, de un plano desde el cual la verdadera revolución sería factible”, op. cit., p. 263.

⁷⁴⁹ La siguiente cita es prueba de los sentimientos contradictorios que Mallarmé tenía respecto de la obra de Wagner: “Singulier défi qu’aux poètes dont il usurpe le devoir avec la plus candide et splendide bravoure, inflige Richard Wagner! // Le sentiment se complique envers cet étranger, transports, vénération, aussi d’un malaise que tout soit fait, autrement qu’en irradiant, par un jeu direct, du principe littéraire même”, en “Richard Wagner : Rêverie d’un poète français”, op. cit., p. 178. Pero el poema “Hommage” confirma la veneración hacia el gran artista: “Trompettes tout haut d’or pâmé sur les vélins, / Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre / Mal tu par l’encre même en sanglots sibyllins”, en *Poésies*, op. cit., p. 63.

que relacionan ambas obras es la perspectiva del drama como acto ceremonial. Dice Block al respecto:

The description of Wagner's ideal art work is set forth in religious and ritualistic terms: the theater is to become a temple and the spectacle a ceremony in which the masses participate in a sacred rite. The totality of drama "resent la colossal approche d'une Initiation".⁷⁵⁰

He citado anteriormente la postura de Mallarmé respecto del teatro concebido como "culto". Es dable decir, por lo tanto, que tanto la percepción de Wagner como de Mallarmé respecto del teatro ubica al drama en un cruce de caminos entre un proyecto artístico utópico y un anhelo metafísico colectivo producido a partir de la experiencia teatral. Según Mallarmé, la Obra total, capaz de producir este efecto se mantiene, en un espacio utópico, pues dicha obra, en términos filosóficos, no podrá ser nunca completada, será siempre un trabajo en construcción, un proyecto que tiene como objetivo inmortalizar el deseo de la totalidad, enfrentándose a la Nada. Esto queda demostrado por la composición del *Libro* del poeta francés.

En este mismo contexto, Mallarmé introdujo el concepto de "Álbum".⁷⁵¹ Con la publicación de "Album de vers et prose" (1887) y *Divagations* (1897), recopilación de sus poemas en prosa, reseñas y artículos publicados en periódicos a lo largo de largos años, Mallarmé ironiza –ya desde el título– acerca de la aparente heterogeneidad de la obra:

Un livre comme je ne les aime pas, ceux épars et privés d'architecture.

Sin embargo, afirma:

⁷⁵⁰ Op. cit., p. 60.

⁷⁵¹ Jacques Scherer explica que el Álbum es una recopilación de elementos circunstanciales que en conjunto, y mediante el trabajo hermenéutico del lector, conforman, silenciosamente, el Libro. Ver: "2. Qu'est ce que la circonstance?" y 3. "Livre et Album", op. cit., pp. 9-17 y 18-21. En este sentido, podría leerse como una ironía el siguiente pasaje de *Rayuela*, cap. 109, op. cit.: "Leyendo el libro se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total. Sin tener que inventar los puentes, o coser los diferentes pedazos del tapiz, que de golpe hubiera ciudad, hubiera tapiz, hubiera hombres y mujeres en la perspectiva absoluta de su devenir, y que Morelli, el autor, fuese el primer espectador maravillado de ese mundo que ingresaba en la coherencia."

...les Divagations apparentes traitent un sujet, de pensée, unique –si je le revois en étranger, comme un cloître qu'oique brisé, exhalerait au promeneur, sa doctrine.⁷⁵²

Si bien esta obra aparenta heterogeneidad, Mallarmé sostiene que no es heterodoxa, sino que un mismo espíritu y una misma línea filosófica reúnen todos los textos en uno, en la idea del gran Libro. La indefinición de un marco genérico, promueve la participación activa del lector. Bertrand Marchal, en sus anotaciones a *Divagations*, lo explica de la siguiente manera:

Car il s'agit moins, malgré les apparences, d'une absence d'architecture que comme le suggère dans l'avertissement la métaphore du cloître brisé, d'une architecture invisible ou virtuelle à reconstituer par l'esprit. C'est au prix de cette reconstruction mentale à laquelle le volume invite son lecteur que « les Divagations apparentes traitent un sujet, de pensée, unique ». Ce sujet, de pensée, ou cette « doctrine », unique, c'est une réflexion sur la place de la littérature dans la cité, une littérature à double face (le théâtre, le livre) dépositaire du secret de l'homme (« le Mystère dans les Lettres ») et par là seule à même de refonder la cité moderne. Telle est l'utopie, indissolublement littéraire et politique, de Divagations...⁷⁵³

El concepto de “Álbum” proviene, entonces, de la preceptiva mallarmeana para aseverar y funciona en la obra cortazariana como *nexo reminiscente*, apuntando a una relación *architextual*. Dicho *nexo* no pretende únicamente postular el marco teórico hipotextual, sino también plasmarlo en materia literaria. El Álbum mallarmeano alude al concepto de “obra total”, en cuanto se muestra capaz de abrazar un pensamiento determinado desde diversas perspectivas y mediante diferentes modos. Esto es indicativo de que la superación de las definiciones genéricas es parte integral de la idea de “Álbum”. Cortázar materializó estas ideas en numerosas obras a las cuales denominó “Álbumes” o “almanaques”, y en ellas, en muchos casos, concretó dicha

⁷⁵² En *Divagations*, op. cit., p. 79.

⁷⁵³ *Ibidem*, p. 476. El álbum es una obra sin arquitectura predeterminada, es decir sin un marco genérico determinante, y por lo tanto, imposible de situar en una tradición literaria. La nota de Marchal me parece de importancia pues alude a una posible respuesta mallarmeana al imperativo que impone la república de Platón. Si el filósofo griego exigía una ciudad libre de poetas, Mallarmé, por el contrario, exige una ciudad soñada por los poetas, pues la poesía debe fundar la ciudad en el territorio ningúneo. Esta afirmación conduce a la obra de Julio Cortázar, *62/Modelo para armar*, en la cual el narrador diseña su propia ciudad a partir de su discurso lírico y onírico: “Entro de noche a mi ciudad, yo bajo a mi ciudad /donde me esperan o me eluden, donde tengo que huir...”, (op. cit., capítulo I de este trabajo). Es éste otro ejemplo de cómo Cortázar sabe concretar textualmente determinadas directrices teóricas de Stéphane Mallarmé.

ruptura respecto de los géneros, al combinar diversas artes, tal como lo requería el drama wagneriano.

En efecto, los álbumes o almanaques de Cortázar son numerosos: *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968), *Último Round* (1969), *Prosa del observatorio* (1972), *Libro de Manuel* (1973), *Fantomás contra los vampiros multinacionales* (1975), *Silvalandia* (1975), *Territorios* (1978), *Los astronautas de la cosmopista* (1983), *Salvo el crepúsculo* (1984), *Diario de Andrés Fava* (1995), *Imagen de John Keats* (1996), y sus tangos, *Trottoirs de Buenos Aires*, musicalizados por Edgardo Cantón y Juan Tata Cedrón (1980).

El álbum cortazariano propone una ruptura respecto del concepto de “género”, y dicha ruptura puede realizarse precisamente mediante un trabajo architextual. La nomenclatura “álbum” podría ser confundida con la de “miscelánea”, en cuanto es imposible adjudicar la obra a un género en particular. Los álbumes de Cortázar no proponen un modelo a seguir, sino un paradigma único e irrepetible. Cada uno de sus álbumes difiere de los otros, tanto en el nivel de contenido como en el de la forma.

Es posible enumerar algunas características del “álbum” cortazariano:

1. La transgresión de género mediante un trabajo *architextual*, o la combinación de diversos géneros⁷⁵⁴ en una *amalgama architextual genérica*.
2. La combinación de diversas artes o *intertextualidad entre artes*: prosa / poesía e imagen, poesía y prosa, poesía y música, periodismo y poesía o periodismo y arte visual, grafiti y poesía, poesía / filosofía y patafísica, etc...
3. Transgresiones y rupturas en el nivel semántico.
4. Aspectos lúdicos que atañen tanto al nivel semántico como al estructural.
5. El *collage*.
6. La tematización del azar.

⁷⁵⁴ Jacques Scherer se refiere a la combinación de géneros en el Libro mallarmeano: “Symphonique également est le traitement mallarméen des différents genres littéraires dont le Livre est l’aboutissement. Le Livre est théâtre, il est poésie, il est prose, il est même journal, rien de ce qui est littéraire ne peut lui être étranger, rien ne peut rester en dehors de lui, puisque, par définition, le monde aboutit à lui. Il est donc normal que le Livre intègre tous les genres littéraires”, op. cit., p. 79. La postura cortazariana podría agregar a esta definición el imperativo de *devolver* (recuérdese la “devolución del poema” en *Presencia*) el libro a la realidad como sujeto único e irrepetible, capaz de transformarla.

7. El contra-método expuesto en *Salvo el crepúsculo*: “Discurso del no método, método del no discurso, y / así vamos. // Lo mejor: no empezar, arrimarse por donde se / pueda.”.⁷⁵⁵
8. Manifestaciones intertextuales evidentes: el centón o la concatenación de citas y las alusiones.

El caso de *Rayuela*, por ejemplo, concebida como una novela total que busca abarcar cuestionamientos metafísicos desde diferentes perspectivas, puede sugerirse o equipararse al *poema total* de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*⁷⁵⁶, poema que se mimetiza en pentagrama musical con el objetivo de reproducir el universo y exorcizar el azar. La novela total cortazariana, en enigmática relación architextual con la poética de Wagner y de Mallarmé, produce un juego intertextual e intratextual que se propone, mediante estrategias lúdicas, romper con la concepción del mismo género que la funda.

Por su parte, el texto-apertura de *La vuelta al día en ochenta mundos* alude a la relación entre la concatenación de las citas intertextuales y el elemento azaroso:

Se habrá advertido que aquí las citas llueven, y esto no es nada al lado de lo que viene, o sea casi todo. En los ochenta mundos de mi vuelta al día hay puertos, hoteles y camas para los cronopios, y además citar es citarse, ya lo han dicho y hecho más de cuatro, con la diferencia de que los pedantes citan porque viste mucho, y los cronopios porque son terriblemente egoístas y quieren acaparar a sus amigos, como yo a Lester y Man Ray y los que seguirán, Robert Lebel por ejemplo, que describe perfectamente este libro cuando dice: “Todo lo que ve usted en esta habitación o, mejor, en este almacén, ha sido dejado por los locatarios anteriores; por consiguiente no verá gran cosa que me pertenezca, pero yo prefiero estos instrumentos del azar. La diversidad de su naturaleza impide limitarme a una reflexión unilateral y, en este laboratorio cuyos recursos someto a un inventario sistemático y, bien entendido, en sentido contrario al natural, mi imaginación se expone menos a marcar el paso”.⁷⁵⁷

⁷⁵⁵ Op. cit.

⁷⁵⁶ Block afirma respecto del *Coup de dés*: “Mallarmé’s poetic vision embraces not only literature, but also the univers, itself a vast poem, an expression of the ideal work of art; however, in a narrower sense, on the plane of the artistic creation, we may safely assert that the poet’s concept of L’Œuvre was dramatic and theatrical as well as literary”, op. cit., p. 77.

⁷⁵⁷ Op. cit., pp. 10-11.

El personaje Robert Lebel propone denominar este álbum “almacén” y renunciar a la propiedad privada, la suya y la de los citados, en pos de la obtención de una voz colectiva, diversa, dinámica y azarosa.

En *Libro de Manuel*⁷⁵⁸, la técnica del collage⁷⁵⁹ se concibe desde principios metafísicos que tienen como objetivo la *participación* de los niveles de la ficción y la realidad:

Por razones obvias habré sido el primero en descubrir que este libro no solamente no parece lo que quiere sino que con frecuencia parece lo que no quiere, y así los propugnadores de la realidad en la literatura lo van a encontrar más bien fantástico mientras que los encaramados en la literatura de ficción deplorarán su deliberado contubernio con la historia de nuestros días. No cabe duda de que las cosas que pasan aquí no pueden pasar de manera tan inverosímil, a la vez que los puros elementos de la imaginación se ven derogados por frecuentes remisiones a lo cotidiano y concreto. Personalmente no lamento esta heterogeneidad que por suerte ha dejado de parecerme tal después de un largo proceso de convergencia. [...] Por cosas así no sorprenderá la frecuente incorporación de noticias de la prensa, leídas a medida que el libro se iba haciendo: coincidencias y analogías estimulantes me llevaron desde el principio a aceptar una regla del juego hartamente simple, la de **hacer participar** a los personajes en esa lectura cotidiana de diarios latinoamericanos y franceses.⁷⁶⁰

Dicha metafísica es conducida precisamente por ese juego entre realidad y ficción, en lo que Cortázar denomina “participación” entre personajes y lectura en el marco de la realidad. De esto se deduce que el “collage”⁷⁶¹, desde la perspectiva cortazariana, procede de una urna metafísica y se proyecta en el plano político de la realidad latinoamericana absorbida y debatida en el *Libro de Manuel*. Sin embargo, el objetivo de la composición del álbum, enunciado por el texto es de orden netamente político. La investigadora Ilse Logie afirma:

⁷⁵⁸ Considero que no sería correcto señalar el *Libro de Manuel* como primera obra “política” pues adjudico connotaciones éticas y políticas tanto a *Teoría del túnel*, *El examen*, *Rayuela* y *Ultimo Round*, todas ellas anteriores a dicha obra. Con lo cual sostengo que las acusaciones de escapismo realizadas contra Cortázar se ven neutralizadas por la simple existencia de las obras mencionadas.

⁷⁵⁹ G. Genette analiza la técnica del collage como *pastiche*. Ver *Palimpsestes*, op. cit., cap. XVIII a XXII.

⁷⁶⁰ Op. cit., pp. 7-8. Las **negritas** son mías.

⁷⁶¹ Ellen McCracken, en su artículo “Hybridity and Postmodernity in the Argentine Meta-Comic: The Bridge Texts of Julio Cortázar and Ricardo Piglia”, en *Latin American Literature and Mass Media*, Edmundo Paz-Soldán y Debra A. Castillo (eds.), Hispanic Issues 22, New York and London, Garland Publishing, pp. 139-151, adjudica el collage cortazariano al diálogo establecido con la cultura de masas “moving Latin American literature into a more congenial relation with the less aesthetically valorized forms of culture” (p. 139).

Insertado en este cuerpo novelístico aparece un segundo nivel, un álbum discontinuo compuesto de unos cuarenta recortes (una colección de documentos, cartas, informes, artículos de periódicos franceses y latinoamericanos que aparecen citados en su idioma de publicación), que los personajes recopilan entre todos para Manuel. Se trata de un texto colectivo, que consiste en una crónica de la represión en el mundo, y que sí pone en escena e instrumentaliza eficazmente procedimientos de plurilingüismo y traducción.

El álbum está concebido como un verdadero manual de resistencia: funciona como un texto de aprendizaje para enseñar a Manuel la realidad, para sugerirle una postura ética determinada que fomente su imaginación.⁷⁶²

Según Logie, *Libro de Manuel* incluye en su campo semántico central la técnica del collage (“álbum discontinuo”, “cuarenta recortes”, “colección de documentos, cartas, informes, artículos periódicos...”), una escritura *participativa* (“un texto colectivo”, “plurilingüismo”) y una propuesta de orden político o ético (“manual de resistencia”, “postura ética”).

El elemento lúdico, presente en gran parte de los álbumes cortazarianos, aparece tematizado en *Silvalandia*, como también adquiere centralidad en el cómic satírico *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. El prólogo de *Silvalandia* lo subraya, por ejemplo, mediante la reiteración del verbo “divertirse”, entre otros recursos:

Ah, pero en Silvalandia es diferente. En Silvalandia es muy diferente porque las astutas criaturas que allí habitan pasan gran parte de su tiempo entregadas a la tarea de reírse, y toda ocasión les parece buena para revolcarse entre carcajadas de múltiples colores.

[...] De qué nos valdría enojarnos con las criaturas de Silvalandia? Son formas, colores y movimientos; a veces hablan, pero sobre todo se dejan mirar y se divierten. Son azules y blancas y se divierten...⁷⁶³

La coproducción –materialización del diálogo intertextual en la producción del libro–, resulta en una constante en lo que concierne al álbum cortazariano, como es el ejemplo de este libro, además de *Los autonautas de la cosmopista* (con su pareja, Carol Dunlop), *Buenos Aires Buenos Aires* (coproducción con Sara Facio y Alicia D’Amico),

⁷⁶² “Plurilingüismo y traducción en la obra de Julio Cortázar”, en *Ciberletras, Revista de crítica literaria y cultura n° 10*, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/logie.htm>, 2003.

⁷⁶³ Julio Silva y Julio Cortázar, *Silvalandia*, Buenos Aires, Editorial Argonauta, 1984, p. 5.

y *Trottoirs de Buenos Aires* (con Tata Cedrón y Edgardo Cantón). Así como en el diálogo intertextual hablamos de una *participación* metafísica en la composición del hipertexto, en el caso de estos álbumes, hallamos una *participación* en el nivel extratextual.

En *Territorios*, dicha *participación* en la escritura se proyecta en la composición de la obra, tal como la describe el narrador en “Explicaciones más bien confusas”:

-Me ayudaron más de lo que creés, vivos o muertos tuvieron su manera de invitarme a andar a su lado, me mostraron caminos por los que yo solo no hubiera rumbeado nunca. Me dejaron vivir cerca de ellos, me regalaron cosas, fijate que por eso este libro es como una casa en la que vivimos todos juntos y a la que cada uno aportó muebles y ventanas y latas de sardinas y botellas y guitarras y sapitos y sobre todo una tendencia general a no sentarse en las sillas, a no comer en la mesa, a leer en el baño y a bañarse en la biblioteca, suponiendo que haya una.⁷⁶⁴

Sus alter-egos Polanco y Calac, quienes en *62/Modelo para armar* lo asisten en el proceso de la escritura, aquí, por el contrario lo parodian:

-Vos date cuenta –dice Polanco recorriendo el índice con un ídem digno de Fouquier-Tinville–, lo único que se le ocurre es rejuntar las verduritas que escribió para festejar a sus amigotes de la plástica, y con eso te combina este matete.
-Clavado que ni les pidió permiso –dice Calac hundido en un sillón que nació para mejores usos–. Si los puntos lo supieran, seguro que este libro se queda en blanco, con lo cual por lo menos serviría de libreta.
-Me juego el reloj pulsera de platino a que ni siquiera se enteraron –decreta Polanco.⁷⁶⁵

Sin embargo, el diálogo con ellos permite entrever la experiencia de la escritura intertextual, que es vivida por el sustituto autorial como una experiencia *participativa*, la cual se desencadena mediante un “llamado”, que podría describirse como *visitación de la otredad escritora*:

-¿Y vos por qué no los dejás tranquilos? –quiere saber Polanco que no me parece excesivamente autorizado para hacer la pregunta–. Si los puntos pintan o bailan o sacan fotos es porque no necesitan que vengas a llenarles la cara de palabras.

⁷⁶⁴ Op. cit., p. 8.

⁷⁶⁵ Op. cit., p. 7.

-Es cierto –digo con una tristeza hábilmente disfrazada de humildad–, lo que pasa es que casi nunca hablo con ellos, fijate, más bien lo contrario, son ellos que me hacen hablar de tanta cosa, yo sencillamente los quiero y entonces este libro.
-Ahora les echa la culpa, era previsible –dice Calac...⁷⁶⁶

Este fragmento añade el ingrediente sentimental (“yo sencillamente los quiero y entonces⁷⁶⁷ este libro”) que acompaña y, a su vez, posibilita el movimiento *participativo*. El almanaque, a continuación, introduce un diálogo intertextual entre el ensayista y una serie de artistas u obras de arte visual (entre ellos Alechinsky, Zötl, Novoa, Jacobo Borges, etc.).

En *París, ritmos de una ciudad*, coproducido con Alecio de Andrade, la *participación* se desea en el territorio urbano mediante el paseo fotográfico:

ser Lautréamont, ser Lacenaire, ser Nerval en esos barrios húmedos de sus sombras esquivas... Basta haber querido vivir una noche de Baudelaire en la isla Saint-Louis... Y haber sido otro vagabundo en esos barrios por donde acaso Léon-Paul Fargue, por donde un día Apollinaire...⁷⁶⁸

El *ser* en la ciudad es un ser que *participa* de la historia, la cultura, la imagen y la metafísica circundantes, cuestiones que se materializan en el texto cortazariano por medio de la *ósmosis intertextual*. De este modo, los álbumes de Cortázar se postulan desde la superación de la ontología de la escritura tradicional, para ofrecerse o entregarse desde un sujeto colectivo.

Todo este aparato teórico, enunciado de modo fragmentario y completado por el lector o lectora postcortazarianos, o lo que sería el *hiperlector*, se encuentra ya enunciado en 1963 por la figura del escritor Morelli. El capítulo 109 de *Rayuela* indica la relación implícita entre el concepto de *Libro* (*simbiosis intertextual* del “Livre” mallarmeano y la “obra total” del Idealismo bajo la lupa cortazariana) y el de *Álbum*. Dice el texto:

⁷⁶⁶ *Ídem*.

⁷⁶⁷ Es de notar la elipsis inscripta en esta frase en lo que concierne al modo en que sucede la *participación* en cuestión.

⁷⁶⁸ Barcelona, Edhasa, 1981; citado por Marcy E. Schwartz en “Cortázar under exposure”, en *Latin American Literature and Mass Media*, (eds.) Edmundo Paz-Soldán y Debra A. Castillo, Hispanic Issues 22, New York and London, Garland Publishing, 2001, pp. 117-138.

En alguna parte [de su enunciada poética] Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados. No hay más que los momentos en que estamos con ese otro cuya vida creemos entender, o cuando nos hablan de él, o cuando él nos cuenta lo que le ha pasado o proyecta ante nosotros lo que tiene intención de hacer. Al final queda un álbum de fotos, de instantes fijos; jamás el devenir realizándose ante nosotros, el paso del ayer al hoy, la primera aguja del olvido en el recuerdo. Por eso no tenía nada de extraño que él hablara de sus personajes en la forma más espasmódica imaginable; dar coherencia a la serie de fotos para que pasaran a ser cine (como le hubiera gustado tan enormemente al lector que él llamaba el lector-hembra) significaba rellenar con literatura, presunciones, hipótesis e invenciones los hiatos entre una y otra foto.⁷⁶⁹

Si bien la voz del narrador es crítica respecto de las ideas de Morelli, postura que sin duda quedó configurada en la novela *Rayuela*, la lectura intertextual permite comprender que la voz que critica los postulados de Morelli –probablemente voz que pertenece a Olivera– tiene como objetivo enunciar con claridad la poética cortazariana y proponer dicha poética como cabildo abierto que no busca la polémica sino el debate. Esto funciona como una estrategia política de la novela, pues sólo mediante el debate la poética camaleónica cortazariana, logrará perdurar más allá de sí misma. Es decir, instalar un debate metaliterario en el cuerpo de la novela conduce indefectiblemente a su perpetuación en una infinidad de *utotextos*, por una parte, y por otra, se asegura así que el proyecto intertextual resulte victorioso en el nuevo canon literario que ella misma ha instalado.

Por otra parte, la poética morelliana promueve objetivos de orden metafísico que amplían el concepto de mimesis platónico de la literatura:

Pero no había que fiarse, porque coherencia quería decir en el fondo asimilación al espacio y al tiempo, ordenación a gusto del lector-hembra. Morelli no hubiera consentido en eso, más bien parecía buscar una cristalización que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas el desorden mismo, la inanidad o la gratuidad. Una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, *imago mundis* que por fuera del calidoscopio se

⁷⁶⁹ Op. cit., p. 470.

resolvía en living room de estilo provenzal, o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley.⁷⁷⁰

Dado que la realidad es un *collage* infinito de imágenes⁷⁷¹, el ojo debe observar desde la interioridad del calidoscopio, formando parte de él, negándose a la “cristalización” superficial de lo observado, observando con “lucidez”, interpretando lo percibido (“que por fuera del calidoscopio se resolvía en... o ...”) y aceptando su capacidad mutante, su pluralidad inherente, mediante una “comprensión ubicua y total de sus razones de ser”.⁷⁷²

El poema “Álbum con fotos” de *Último Round* propone el *collage* visual o intertextual como el vehículo óptimo para el cumplimiento de una verdadera mimesis respecto de lo real:

La verdadera cara de los ángeles
es que hay napalm y hay niebla y hay tortura.
La cara verdadera
es el zapato entre la mierda, el lunes de mañana, el diario.
La verdadera cara
cuelga de perchas y liquidación de saldos, de los ángeles⁷⁷³
la cara verdadera
es un álbum que cuesta treinta francos
y está lleno de caras (las verdaderas caras de los ángeles):
la cara de un negrito hambriento
la cara de un cholito mendigando,
un vietnamita, un argentino, un español, la cara
verde del hambre verdadera de los ángeles,
por tres mil francos la emoción en casa,
la cara verdadera de los ángeles,
la cara verdadera de los hombres,
la verdadera cara de los ángeles.⁷⁷⁴

En palabras de Cortázar, creo que su definición del álbum podría hallarse condensada en el enunciado poético de Lonstein, en *Libro de Manuel*: “al fin y al cabo qué soy yo, un pescador de esponjas poéticas o algo así, un programador de oliroprones”⁷⁷⁵, en el

⁷⁷⁰ *Ibidem.*, p. 471.

⁷⁷¹ Saúl Yurkievich, en su artículo “Julio Cortázar: al Unísono y al Dísono”, *Revista Iberoamericana XXXIX*, núm. 84-85, Julio-Diciembre 1973, pp. 411-424, define el almanaque como collage de “estructura discontinua capaz de incorporar retazos de todos los discursos posibles: símbolos de la heterogénea y simultánea multiplicidad de lo real”, p. 420.

⁷⁷² *Rayuela*, ídem.

⁷⁷³ Este verso alude por *ósmosis* al poema “Walking around” de Pablo Neruda.

⁷⁷⁴ Op. cit., p. 110.

contexto de una realidad o universo, en el cual, según Lonstein: “todo es calle”.⁷⁷⁶ Recordemos que si *la realidad debe concluir en un Libro* (Mallarmé), el álbum o almanaque deberá absorber dicha realidad como una *esponja*, del modo más totalizador posible; y, por otro lado, el modo de devolver dicho álbum-esponja a la realidad es ubicarlo en “la calle”, el exterior, el mundo, el otro y para *otro*.

Es dable afirmar que la poética cortazariana es enteléquica, no busca *el arte por el arte* sino que funda un objetivo ético: la Otredad. No es posible definir la poética cortazariana, sin adjudicarle una ética, la cual, a mi parecer, está inscrita en las relaciones intertextuales como fenómeno que ejemplifica las relaciones entre sujetos diferentes. En *Libro de Manuel*, se debate acerca de la colección de fichas que guardan las citas de autores, anotadas por “el que te dije”. Dicho personaje lo manifiesta: “... me he pasado la vida sin pensar en nadie más allá de lo que me gustaba hacer, haciéndolo no solamente por mí sino por una especie de otredad indefinida, sin caras ni nombres ni juicios...”⁷⁷⁷

En resumen, he puntualizado y analizado en este apartado las relaciones hipertextuales de *Los Reyes* con diversos hipotextos: el manifiesto del Idealismo alemán, la poética wagneriana, la mallarmeana y *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche. Asimismo, he relacionado los conceptos de Libro y Álbum, conceptos fundadores de la poética cortazariana.

IV.2. La teoría cortazariana en torno al *topos* helénico y su relación con poética de Cortázar.

En 1946, el ensayo cortazariano “La urna griega en la poesía de John Keats” aporta un elemento intratextual que profundiza el procedimiento hermenéutico de *Los Reyes* respecto de la poética aristotélica y la visión occidental de la Grecia clásica,

⁷⁷⁵ Op. cit., p. 227.

⁷⁷⁶ *Ídem*.

⁷⁷⁷ Op. cit., p. 265.

sumando una crítica hacia la actitud apolínea de la cultura occidental, la cual ahogó el magma erótico dionisiaco imponiendo un dogma totalitario. Dicha actitud fue absorbida por la cultura europea, la cual le otorgó un estatus de autoridad.

En este artículo, Cortázar absorbe los conceptos del hipotexto *Nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, a modo de *ósmosis intertextual*, por la cual se utiliza la bipartición dionisiaca / apolínea:

Por dos caminos parece operarse el acceso del mundo moderno a los órdenes espirituales de la antigüedad grecolatina, toda vez que un anhelo de conocimiento e identificación anímica hubo de impulsarlo a volverse hacia él en procura de una toma de contacto que le restituyera valores no siempre preservados a lo largo de la evolución histórica europea. Por esos dos caminos –que tienden a excluirse mutuamente– intentó el espíritu moderno retornar a las inspiraciones estéticas del clasicismo e incorporarse, para recrearlas luego, a esas fuerzas creadoras y sus expresiones artísticas.⁷⁷⁸

Con este párrafo, Cortázar abre un artículo que intentará adjudicar al romanticismo de Keats –al tiempo que lo diferencia del de Shelley, Coleridge y Wordsworth–, un espíritu dionisiaco que quiere superar el clasicismo apolíneo del siglo anterior, así como el de la tradición cultural europea. El argumento cortazariano es muy cercano al de Nietzsche en *Nacimiento de la tragedia*. Cortázar parece absorber, por *ósmosis*, sus principios, es decir, de modo implícito, sin hacer más referencia que a la dualidad Dionisos / Apolo. Esta *ósmosis intertextual* responde a un horizonte cultural dentro del cual el texto nietzscheano se ubicaba como parte del diálogo filosófico y literario. Llama la atención que Cortázar abra su trabajo crítico eludiendo del todo dicha mención.

Por otra parte, la aportación de Cortázar aquí se centra en la adjudicación de los elementos apolíneos y dionisiacos al análisis de los movimientos literarios, del renacimiento, el clasicismo, el neoclasicismo, el romanticismo y, lo que él llama “la literatura moderna” del siglo diecinueve. En primer lugar, Cortázar presenta la función de lo apolíneo –aun sin especificar la nomenclatura– como central en el modo “clásico” del arte:

⁷⁷⁸ Op. cit., p. 33.

La primera vía (ya desbrozada incomparablemente por el redescubrimiento renacentista del mundo clásico) muestra sus más floridos estadios en el clasicismo francés del siglo XVII, y en las formas análogas, bien que específicas, del mismo movimiento en la Inglaterra y la Alemania del siglo XVIII. Consiste en incorporarse racionalmente los valores clásicos con ayuda de una creciente crítica histórico-arqueológica, abstraer de la literatura y del arte grecolatinos los módulos que los rigieron y estructuraron, constituir –como lo intentarán Winckelmann y Lessing– una definitiva legislación estética que acerque los valores clásicos mediterráneos –tenidos por insuperables– a las ambiciones artísticas del mundo moderno; afirmar y exigir una regla áurea.⁷⁷⁹

Cortázar, al igual que Nietzsche, critica el clasicismo por haber simplificado el “espíritu helénico”, reduciéndolo a la catalogación de “claridad”, de “orden estético”, cuestionando la “objetividad del espíritu griego, aparte de las deficiencias del aparato técnico que validara la investigación en el campo filosófico, arqueológico, etnográfico, etc.”⁷⁸⁰. Cortázar adjudica al pensamiento clasicista una suerte de obsesión respecto de la forma, en detrimento del fondo. Dice: “De la natural vertebración del arte clásico se hizo un andamiaje, un molde donde vaciar la materia amorfa. Ciertamente que no todo es culpa del pensar moderno; Aristóteles y luego Horacio lo preceden en esta *reducción a la técnica*”.⁷⁸¹ Cortázar identifica, por lo tanto, la *Poética* aristotélica como el origen de la mecanización e instrumentación de la literatura. Su objetivo no es desvalorizar la importancia de la estrategia formal, sino señalar el hiato producido entre el espíritu dionisiaco postulado por el fondo, versus el apolíneo enarbolado por la forma, la técnica y el lenguaje referencial. Los ejemplos de Racine y Molière –representantes emblemáticos del drama– buscan reivindicar la posibilidad y el imperativo de una armonía entre fondo y forma:

Lo que no equivale a sostener que el clasicismo haya carecido de valor, pero sí que su valor más auténtico le fue dado al margen de preceptivas tiránicas por figuras geniales como un Racine o un Molière, finos burladores de «unidades» por vía del espíritu sino de la forma.⁷⁸²

Y en Alemania, Cortázar destaca el valor de Hölderlin y Novalis:

⁷⁷⁹ *Ibidem*, pp. 33-34.

⁷⁸⁰ *Ídem*.

⁷⁸¹ *Ibidem*, p. 37.

⁷⁸² *Ídem*, nota al pie de la página 35.

Friedrich Hölderlin trasciende las categorías estimativas consagradas, y su poesía ofrece testimonio incomparable de un *retorno* a lo griego y a una visión de la que nada se abstrae, en la que todo es acatado y asumido por una obediente identificación intuitiva. ¿No presentía también Novalis ese camino? Uno de sus fragmentos adelanta “No sólo la facultad de reflexión funda la teoría. Pensar, sentir y contemplar son una sola cosa”.⁷⁸³

Este último fragmento, proyectado sobre la obra futura de Cortázar, parece anunciar sus propósitos, materializados en *Los Reyes* en primera instancia. El “*retorno* a lo griego” se halla orientado por una “identificación intuitiva”, que busca elevarse por encima de lo racional y del discurso narrativo, tendencia que en casi todos los futuros textos de Cortázar apuntará en dirección del juego, lo mágico, lo neofantástico, la patafísica y la metafísica pagana. Por último, la identificación entre el “pensar, sentir y contemplar” serán sin duda características del poeta-camaleón. Este último fragmento, *amalgama* el proyecto del primer romanticismo alemán –ya mencionado– y la visión poética de Cortázar, desarrollada por primera vez en extenso en *Teoría del túnel*. Podría aseverarse que el anhelado proyecto de “retorno a lo griego”, se agotará en su obra *Los Reyes*; sin embargo, la importancia del mito grecolatino no perderá centralidad en la obra cortazariana, pues su aparición y reelaboración será constante en la narrativa cortazariana de las décadas posteriores.⁷⁸⁴

Según Cortázar, el romanticismo fue responsable de restablecer la dualidad helénica, “quien reaccionando contra la subordinación de valores estéticos a garantías instrumentales, aprehenderá el genio helénico en su *total presentación estética*”.⁷⁸⁵ Esto incluirá el aspecto dionisiaco del espíritu de la naturaleza, identificado con los imperativos de la intuición y la fusión de *pensamiento, sentimiento y contemplación*. Sin embargo, Cortázar ve el elemento dionisiaco, de modo particular, en el romanticismo de Keats y lo deslinda de otros poetas de aquella época:

No es inútil advertir desde ya que la mayor aproximación de Keats a lo griego se hace sobre la dimensión dionisiaca (y sus equivalentes: lo pánico, lo

⁷⁸³ *Ibidem*, pp. 40-41.

⁷⁸⁴ Ver Lida Aronne-Amestoy, *Utopía, paraíso e historia: inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar*, John Benjamins Pub., Amsterdam, 1986, y también Keats, *Poe and the Shaping of mythopoesis*, op. cit.

⁷⁸⁵ *Ibidem*, p. 39.

eglógico), mientras Shelley [...] apprehendía valores helénicos en alto grado de estilización esencial, apolíneos por excelencia.⁷⁸⁶

En efecto, a lo largo del texto, Cortázar irá formulando un parentesco entre la posibilidad *participativa* de la literatura –elemento mencionado aquí por primera vez dentro del corpus cortazariano– y el espíritu dionisiaco, pues juntos podrán conducir hacia la Belleza. Cortázar marca como dionisiaco un extracto de la “Oda a una urna griega” de Keats: “...¿Qué deidades / son ésas, o qué hombres? ¿Qué doncellas rebeldes? / ¿Qué raptó delirante? ¿Qué ardida escapatoria, / flautas y tamboriles? ¿Qué éxtasis salvaje?”⁷⁸⁷, fragmento que denota erotismo, embebido en movimiento y música. El elemento erótico prelude el acceso a una ontología *participativa*: “Keats sabe que ese amor «por siempre vivo al borde del goce demorado» nos hará ingresar en las dimensiones de la urna por un camino de sentimiento, de **participación**, a cuyo término espera la pura y desasida perpetuidad de la Belleza”.⁷⁸⁸

Esta última será la síntesis consagrada de una disposición *participativa* con el espíritu dionisiaco de la naturaleza y la capacidad apolínea que podrá otorgarle una forma referencial: “Sin caer en los extremos de un arcaico torso apolíneo o de un mármol helenístico, Keats imagina su urna como hija del momento que la estatuaría griega ha alcanzado –entre el hieratismo y el desenfreno– su ápice de equilibrio interno”⁷⁸⁹, equilibrio que fuera también señalado por Nietzsche como imperativo para el desenvolvimiento de la cultura.

Por último, es de notar la superioridad de la Belleza, inscrita en la estética de *participación* dionisiaca, por sobre los conceptos de Bien y Verdad. Según Cortázar: Keats “vio allí el Bien como lo veían los artistas helénicos: no enunciado con personificaciones o erigido en una didáctica, sino emanando inefablemente de la belleza misma del poema que por eso es verdadero y por eso es bueno”⁷⁹⁰. Esta puntualización, la de la Estética que no se deja subordinar por la Ética, pues la incluye, será una preocupación importante en la labor de Cortázar como escritor consciente del contexto político latinoamericano.

⁷⁸⁶ *Ibidem*, pp. 49-50.

⁷⁸⁷ *Ibidem*, p. 74.

⁷⁸⁸ *Ibidem*, p. 82. La **negrita** es mía.

⁷⁸⁹ *Ibidem*, p. 75.

⁷⁹⁰ *Ibidem*, p. 99.

En *Imagen de John Keats*, Cortázar establece la relación entre el fenómeno de la *participación* alcanzado en el orden poético y la experiencia comunicativa con la otredad, dentro del contexto dionisiaco en el cual el hombre occidental puede liberarse de su racionalismo:

... si el hombre se *ordena*, se conductiza racionalmente, aceptando el juicio lógico como eje de su estructura social, al mismo tiempo y con la misma fuerza (aunque esa fuerza no tenga *eficacia*), se entrega a la simpatía, a la comunicación analógica con su circunstancia. El mismo hombre que racionalmente estima que la vida es dolorosa, siente el oscuro goce de enunciarlo con una imagen: la vida es una cebolla, y hay que pelarla llorando.⁷⁹¹

Dicho ensayo lírico, definido por su autor como *centón*, es a la vez un comentario crítico de la poesía de Keats, bitácora de traducción y manifiesto poético (y también ético) del propio Cortázar, pues a partir del análisis del *retorno* del elemento dionisiaco en la poesía de Keats, Cortázar desarrolla su propia teoría poética, estableciendo una relación fundamental entre el espíritu dionisiaco de la poesía y el don ontológico de *participación* que ésta le otorga al poeta. Dicha relación posibilita el nacimiento del “poeta camaleón”.⁷⁹² Es así que este ensayo lírico *Imagen de John Keats* –sumándose a los aportes de *Teoría del túnel* y “Para una poética” en torno al fenómeno de la *participación*– resulta ser una piedra fundamental a la hora de imaginar el edificio de una “poética cortazariana”.

La aseveración de que el elemento dionisiaco inherente a la poesía favorece una comprensión analógica de la relación entre ser y mundo conducirá a proponer un proyecto poético esencialmente lírico:

Entonces, si la poesía **participa** y lleva a su ápice esta común urgencia analógica, haciendo de la imagen su eje arquitectónico, su “lógica afectiva” que la estructura y la habita al mismo tiempo,
y si la *dirección* analógica es una fuerza continua e inalienable en todo hombre,

⁷⁹¹ Julio Cortázar, *Imagen de John Keats*, op. cit., p. 1248.

⁷⁹² En su extenso análisis acerca del camaleonismo de Keats, Cortázar anota, por ejemplo, junto a la famosa cita del poeta inglés: “«Si un gorrión viene a mi ventana, tomo parte en su existencia y picoteo en la grava...». Pero para vivir el gorrión hay que perderse como hombre, en una operación mágica [...] John presiente una diferencia esencial entre el hombre que tiene un *yo* (*a proper self*) y el que actúa como un agente químico volátil, poderoso pero sin individualidad, pronto a *enajenarse*”, *ibidem*, p. 1210.

¿no será hora de descender de la consideración *solamente poética* de la imagen y buscar su raíz, esa subyacencia que surge a la vida junto con nuestro color de ojos y nuestro grupo sanguíneo?⁷⁹³

El proyecto cortazariano propone, según este fragmento, *devolver* la poesía al espacio vital del cual procede, ya que en su opinión todo proceso analógico no es exclusivo de la poesía, sino que surge del propio contacto entre ser y mundo.

A continuación, en *Imagen de John Keats*, Cortázar identifica el nexo entre el espíritu dionisiaco que mueve al poeta camaleónico y la búsqueda que éste podrá poner en marcha para provocar su retorno a la conciencia del hombre racional, sugiriendo a la poesía como clave de salida del laberinto:

La evolución racionalizante del hombre ha eliminado progresivamente la cosmovisión mágica, sustituyéndola por las articulaciones que ilustran toda historia de la filosofía y de la ciencia. En planos iguales, (pues ambas formas de conocimiento, de *deseo de conocimiento*, son *interesadas*, apuntan al *dominio* de la realidad) el método mágico fue desalojado progresivamente por el método filosófico-científico. Su antagonismo evidente se traduce hoy en restos de batalla, como la que libran el médico y el curandero, pero es evidente que el hombre ha renunciado de manera casi total a una concepción mágica del mundo *con fines de dominio*. Quedan las formas aberrantes, las recurrencias propias de un inconsciente colectivo que encuentra salidas aisladas en la magia negra o blanca, en las simbiosis con supersticiones religiosas, en los cultos esotéricos en las grandes ciudades.⁷⁹⁴

En el contexto de la cultura apolínea, el objetivo del poeta no ha cambiado, su ciudad ha quedado intacta, su jardín se construye cada día. Finalmente, Cortázar hará una distinción entre el mago y el poeta:

El poeta no es un primitivo, pero sí ese hombre que reconoce y acata las formas primitivas,
que no merecen entonces tal nombre sino, mejor, las de “primordiales”, anteriores a la hegemonía racional y subyacentes luego a su cacareante imperio.
[...] El mago veía en la dirección analógica su instrumento de dominio de la realidad. El alfiler en la figurilla de cera mata al enemigo; la cruz de sal y el hacha vencen la tormenta.
¿Y el poeta...?

⁷⁹³ *Ídem*. La **negrita** es mía y la *cursiva* de Cortázar.

⁷⁹⁴ *Ibidem*, p. 1250.

Quiero mostrar, en lo que sigue, que el poeta significa la prosecución de la magia *en otro plano*; y que, aunque no lo parezca, sus aspiraciones son aún más ambiciosas y absolutas que las del mago.⁷⁹⁵

En efecto, Cortázar responde a esta incógnita y diferencia al poeta del mago, pues si el mago utiliza su capacidad de *posesión* por medio de la *participación* como instrumento que busca ser efectivo hacia un afuera, el poeta, por el contrario, restringe dicha capacidad al “afán de ser cada vez más. De serlo por agregación ontológica, por la suma de ser que recoge, asume e incorpora la obra poética en su creador”.⁷⁹⁶ De forma que el acto *participativo* no deriva en simple *posesión* sino en *visitación*, que no busca apropiarse de otro ser sino *compartir* el suyo en el otro, y viceversa. Esta afirmación también determina una identificación entre obra y autor, en donde, por un lado, la obra adquiere totalidad y el “autor” –comprendido en términos tradicionales o apolíneos– desaparece como ente definido. La *desaparición* o *muerte del autor*, tema tan analizado en el siglo XX, podría relacionarse también con este *retorno* del espíritu dionisiaco de la poesía.

La aseveración de que la poesía conduce a una *participación* entre ser y mundo, obra y autor, cuestiona la posibilidad del conocimiento científico. Cortázar sugiere que la poesía no conduce a la *episteme*, y su objetivo no es el conocimiento. Afirma Cortázar:

Así, el poeta no está interesado en acrecentar su conocimiento, en progresar. Asume *lo que encuentra* y lo celebra en la medida en que ese conocimiento lo enriquece ontológicamente. El poeta es aquel que *conoce para ser*; todo el acento está en lo segundo, en la satisfacción existencial ante la cual toda complacencia circunstanciada de saber se anonada y se diluye. Por ese conocer se va al ser; o, mejor, el ser de la cosa aprehendida poéticamente, irrumpe del conocimiento y se incorpora al ser que lo ansía.⁷⁹⁷

El conocimiento poético se define deslindándose de la *episteme* propuesta por la ciencia:

Si conocer alguna cosa supone siempre participar de ella en alguna forma (aprehenderla), el conocimiento poético se caracteriza porque, desinteresado de los aspectos conceptuales de la cosa pero angustiadamente interesado en

⁷⁹⁵ *Ibidem*, p. 1257.

⁷⁹⁶ *Ibidem*, p. 1262.

⁷⁹⁷ *Ídem*.

el ser mismo de aquélla, procede por irrupción, por *salto a*, e ingreso afectivo en la cosa, cediendo en ese acto su conciencia de ser sujeto cognoscente, y renunciando a ser “ese alguien que conoce” para sumirse connaturalmente en la cosa deseada y ser-en ella. Más aún: siendo la cosa misma mientras dura el acto de conocimiento poético. Lo que Keats, con deliciosa sencillez, llama “tomar parte en la existencia del gorrión”.⁷⁹⁸

Y si el conocimiento poético es comprendido como *aprehensión por analogía*, la poesía no busca más que significancia, es decir, experiencia ontológica:

En las formas absolutas del acto poético, el conocimiento como tal (sujeto cognoscente y objeto conocido) es superado por la directa fusión de esencias: el poeta es lo que ansía ser. (Dicho en términos de obra: el poeta es su canto).⁷⁹⁹

En efecto, la identificación entre obra y autor quedará como elemento poético fundamental del corpus cortazariano. Esto derivará en un juego constante en lo que concierne a la “autoridad” de la obra. Son ejemplos de esto, la presencia de alter egos como Polanco y Calac, el sustituto autorial “Julio Denis”, la participación del *aversario* en la reconstrucción de la lectura de *Rayuela*, el *topos* autorial en torno a la figura de Morelli, la proyección de la problemática sobre la dificultad de establecer un sujeto de la narración en el relato “Las babas del diablo”⁸⁰⁰ y, por último, la hipertextualidad como constante en álbumes como *Territorios* y *La vuelta al día en ochenta mundos*.

He intentado mostrar en este apartado, la relación que los dos ensayos cortazarianos “La urna griega en la poesía de John Keats” e *Imagen de John Keats* establecen entre el elemento dionisiaco y el fenómeno de *participación* poética, derivando en el concepto de “poeta camaleón”. Estos fenómenos poéticos favorecerán, a partir de los años ’50, la sublevación cortazariana ante lo canónico, lo dogmático, lo definible y lo absoluto. Su obra futura será un magma dionisiaco en busca de lo indecible y el interregno.

⁷⁹⁸ *Ibidem*, p. 1231.

⁷⁹⁹ *Ibidem*, p. 1263.

⁸⁰⁰ “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos”, en *Las armas secretas* (de 1959, en *Cuentos completos I*, op. cit.).

No obstante, si bien “La urna griega en la poesía de John Keats” e *Imagen de John Keats* adjudican al romanticismo la ruptura con el canon occidental, la experiencia cortazariana se materializa en el diálogo intertextual de su propia época, años en que la voz existencialista buscó la desmitificación de la Grecia apolínea, precisamente, mediante la apropiación del mito clásico.

IV.3. La generación del existencialismo y la resignificación del mito.

La nueva hermenéutica propuesta por Julio Cortázar en *Los Reyes* respecto del mito del Minotauro y el laberinto no es un hecho aislado ni estéril, sino partícipe del *eros* intertextual. Me referiré aquí al fructífero diálogo que habita en el seno de la hipertextualidad existencialista de las décadas del '30, '40 y '50, fenómeno que continúa hasta el siglo XXI.

El existencialismo francés fue el foco y disparador de la mencionada hipertextualidad. Recordemos que el drama de la *ontogénesis* cortazariana tenía lugar en 1938, en escritos que firmaba con el seudónimo de Julio Denis, cuando en el entorno intelectual ya componían escritores franceses obras que dialogaban con diversos mitos clásicos. Es importante mencionar como central la labor de la revista surrealista *Minotaure*, entre los años 1933-1939, tanto como el arte plástico de André Masson (*Le grand déflorateur fêté par ses victimes*, 1922); Max Ernst (*Le Labyrinthe*, 1925); Picasso (*El Minotauro*, 1928) en torno a la figura del Minotauro. Sin duda, esta figura se convierte en el *topos reminiscente* más sobresaliente de aquellos años.⁸⁰¹

En el campo literario, en 1935, Jean Giraudoux había retomado el mito de Helena en *La guerre de Troie n'aura pas lieu*; en 1936, Henri de Montherlant compuso *Pasiphaé* (ilustrado por Henri Matisse), con el paratexto “poème dramatique”, y en

⁸⁰¹ Los ejemplos de obras que en años de surrealismo y existencialismo trabajaron con la figura del Minotauro no se agotan con esta enumeración. Para una profundización en el tema ver: “Perdre le fil: Labyrinthe de la littérature française moderne” de Jacques Poirier, en *Amaltea. Revista de mitocrítica*, Vol. 1, 2009, pp. 215-226, en <http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/poirier.pdf>. El artículo compone el número especial de la revista *Amaltea* dedicado a la figura del Minotauro. Hay allí artículos de gran interés, entre ellos, la figura del Minotauro en las artes plásticas contemporáneas y en la literatura latinoamericana. Ver el índice: <http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/num1.html>

1944, el poema lírico *Chant de Minos*; Marguerite Yourcenar publicaba en 1939 un drama particular, *Qui n'a pas son Minotaure?*⁸⁰²; en 1940, André Suarès componía su poema *Minos et Pasiphaé*; Albert Camus, en 1942, presentó su ensayo *Le mythe de Sisyphe*, resignificando la labor reiterativa del personaje arquetipo precisamente como acto de liberación; Jean-Paul Sartre, en 1943, en *Les mouches*, reintrodujo el mito de Orestes y Electra en venganza de la muerte de su padre Agamenón, y André Gide publicó en 1946 su monólogo o miscelánea dramática, *Teseo*. Ya he mencionado la afinidad de la generación argentina del '40 respecto del tópico mitológico, contexto en el cual surge el trabajo de Borges "La casa de Asterión" (1947 y 1949) y el de Cortázar, *Los Reyes* (1949).

Es importante recalcar que dichos hipertextos aportan, nuevas perspectivas e interpretaciones de los mitos tratados –entre los cuales el mito del Minotauro fue tal vez el más recurrente. Algunos de ellos adaptan el mito a una situación política de actualidad o introducen un lenguaje netamente contemporáneo. De esta forma, el mito recobra su valor existencial a través de lo contingente del lenguaje y el contexto socio-cultural. En este sentido Cortázar menciona, en "La urna griega de John Keats" la existencia de una similitud política entre el período histórico que dio nacimiento a la mitología griega y la época romántica⁸⁰³, durante la cual se recupera el mito helénico.⁸⁰⁴

En este apartado estableceré la lectura hermenéutica del mito del Minotauro, formulada mediante los *topos simbólicos* ya mencionados (el Minotauro, el laberinto, el hilo de Ariadna), fundamentalmente en el diálogo que se da entre los textos de Julio Cortázar, André Gide y Jorge Luis Borges. Finalmente daré un ejemplo de *utotexto* que demuestra la continuidad hipertextual del *topos simbólico* más allá del hipertexto, basándome en un pequeño ensayo de Foucault.

⁸⁰² La obra fue compuesta en 1932 y publicada por primera vez en la revista *Cahiers du Sud*, tomo XIX, número 219, agosto-septiembre de 1939, Paris, Plon, pp. 80-106, con el paratexto "Divertissement en trois actes".

⁸⁰³ Op. cit., p. 46.

⁸⁰⁴ Es posible pensar, siguiendo la idea de Cortázar, que tal vez el existencialismo haya encontrado alguna similitud con la época romántica o la helénica, similitud política o metafísica que pudiera haber conducido a los escritores de los años '30 y '40 a resignificar el gran aparato de la mitología occidental, tal como lo había exigido en 1790 el manifiesto del primer romanticismo alemán bajo el nombre de "El más antiguo programa sistemático del idealismo alemán" (Hegel, G, Hölderlin, F., Schelling).

IV.3.1. Lectura hermenéutica del mito del Minotauro y el laberinto: un ejemplo de *topos reminisciente* en el macrodiálogo existencialista.

Si bien, de modo general, la crítica no considera a André Gide como un existencialista propiamente dicho, y no habiendo este último especificado ninguna inclinación de este tipo, considero que es posible, e incluso necesario, hablar de un *lenguaje existencialista* a la hora de establecer un acercamiento general a la literatura de primera línea de los años '40 en Francia. Gaëtan Picon, en su lectura de *Thésée* (1946), habla precisamente de este lenguaje compartido entre las varias voces de la época, que a menudo hablaron en lenguas diferentes el mismo idioma. Sin embargo, Picon escoge analizar el contexto filosófico de la obra de Gide, utilizando la primera persona del plural:

No longer do we think that Man can define himself by means of his interior life; he is to be captured, we rather believe, in his formal and exterior existence, in his social situation, in his metaphysical role. Man, in many recent works, could be any man –the most replaceable of all beings. We are concerned less with what Man knows, feels, believes, than with what he is – a Man implacably shaped by his place in time, his relation to the universe, his actions and decisions, his reflection in the eyes of other people. Abandoning the classical algebra of emotions, our literature no longer wants to be a literature of introspection, of psychological analysis; the individual himself has been effaced from the sky of contemporary literature [...], along with the old description of him. In place of the old inventory of a conscience, we are now offered the description of a situation. Man is still and always our problem; but his self-knowledge seems to us rather to dissolve his image than to shape it. It is from *outside* that he must be apprehended: in his actions, in his choices. Here we have Malraux saying that man is what he does, not what he hides; there, Sartre affirming that nothing else is possible except what exists, and that an action is not the manifestation of an emotion, but the emotion itself –both of them orchestrating the same decisive transformation of the human spirit. Human reality has gone far beyond those vague ripples that Narcissus spied when he leaned over his own reflection.⁸⁰⁵

Sin duda, el existencialismo propuso un nuevo lenguaje filosófico respecto del espíritu humano, lenguaje que se introdujo en todas las artes, en un mundo que sería hoy imposible pensar sin sus propuestas.

⁸⁰⁵ “The presence of André Gide” en *Gide. A Collection of Critical Essays*, editado por David Littlejohn, New Jersey, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1970, p. 39.

No obstante, al establecer una relación entre la obra de Gide y el existencialismo, dicha relación debe delinearse desde el propio texto. *Thésée*⁸⁰⁶ se inicia con una frase de franco corte existencialista: “«il s’agit de bien comprendre qui l’on est” disais-je à Hippolyte; «ensuite il conviendra de prendre en conscience et en mains l’héritage»“.⁸⁰⁷ Esta afirmación se presenta como existencialista porque expone el cuestionamiento acerca de la propia identidad, y relaciona su respuesta con la responsabilidad sobre sí mismo: “prendre en conscience et en mains”. Un poco más adelante, el primer capítulo será rematado con la enseñanza que su propio padre le otorgara: “Sois homme. Sache montrer aux hommes ce que peut être et se propose de devenir l’un d’entre eux. Il y a de grandes choses à faire. Obtiens-toi»“.⁸⁰⁸ Esta última frase ejemplifica, a mi parecer, el concepto del hombre como *ser* que se construye por propia voluntad, elemento que he identificado como existencialista en el capítulo anterior de este trabajo. Insisto en no querer definir esta literatura como “existencialista”, pero sí admitir que el lenguaje que la construye responde a dicha propuesta filosófica.

En particular, creo que los fragmentos citados contienen una gran ironía respecto de la postura heroica, cuestión que, a mi parecer, se pondrá de manifiesto más adelante en el texto, con la revelación del personaje joven Teseo como hombre que “simula” y carece de moral, al igual que otros personajes presentados por el protagonista, los cuales revelan sus dobles facetas. Finalmente, el discurso de Teseo, que *simula* una perspectiva existencialista –mediante un lenguaje existencialista–, está dirigido al hijo muerto, quien lo ha traicionado con su mujer, Fedra. El relato que se presenta como enseñanza transmitida de padre a hijo es, en realidad, una farsa, pues el receptor textual resulta ser un fantasma (ha muerto bajo el peso de la maldición de su propio padre). De este modo, es preciso pensar que el objetivo del discurso de Teseo no es moral, sino que oculta un interés, tal vez, político. Considero que esta interpretación del monólogo de Teseo, aunque no excluye la utilización de un lenguaje

⁸⁰⁶ En 1971, con la edición completa de su teatro, Marguerite Yourcenar, en el prólogo, “Aspects d’une légende et histoire d’une pièce”, a su obra *Qui n’as pas son Minotaure?*, en *Théâtre II*, Paris, Gallimard, pp. 165-179, hace el inventario de las obras literarias que reprodujeron, desde diversas perspectivas, al personaje de Teseo, desde las obras de Sófocles y Eurípides, pasando por Plutarco, Racine e incluyendo la obra de Gide. Finalmente, Yourcenar incluye su propia obra.

⁸⁰⁷ *Thésée*, Paris, Gallimard, 1946, pp. 9-10.

⁸⁰⁸ *Ibidem*, p. 12.

existencialista, sí admite la intencionalidad textual de cuestionar al existencialismo en todo lo que respecta a su propuesta ética.

Thésée, es un monólogo del héroe ateniense, un discurso íntimo dedicado a su difunto hijo Hipólito. Teseo habla de su temprana edad como del tiempo de los desafíos, las aventuras y los hechos heroicos, entre los cuales se cuenta, extensamente, el encuentro con Ariadna y su familia, la aventura en el laberinto y la partida de Cnosos, con Ariadna y su hermana Fedra, mediante el engaño. Con su retorno victorioso a Atenas, habiendo olvidado –al parecer, intencionadamente– trocar las velas negras del barco por las blancas, causando así la muerte de su padre el rey Egeo, Teseo se convierte en rey de la ciudad que funda, la gran Atenas, primera democracia cosmopolita. Sus años de madurez, junto a su esposa Fedra, se cierran con tres hechos importantes: la traición de Fedra con su hijo Hipólito (y la muerte de ambos), la llegada de Edipo a Atenas, quien con su muerte brindará bendición eterna a la ciudad, y por último, la composición de su propio mito: este relato. El monólogo de Teseo denota dos personalidades casi opuestas: la primera, la de la juventud aventurera durante la cual el héroe en *ontogénesis* no depara en razón ni moral, y, en segundo lugar, la del rey sabio, muy similar al Minos de Cortázar y al del propio Gide, dedicado a la legislación, la sabiduría y el orden racional. De forma que el monólogo de Teseo se caracteriza por una marcada transformación del personaje de un extremo del eje heroico e inhumano hacia su opuesto, el racionalista y ético.

El texto de Gide no evidencia definición genérica, de este modo, establece una relación architextual ambigua respecto del género trágico, así como respecto del *hipotexto cardinal* con el que dialoga. Esta obra parece ser una *amalgama architextual* de un monólogo dramático, un relato picaresco, una crónica mitológica y una telenovela sentimental. Sin embargo, mi interés no se centrará aquí en su funcionamiento como hipertexto, sino como hipotexto del poema dramático *Los Reyes*.

En efecto, todos los hipotextos mencionados a lo largo de este capítulo (desde el mito del Minotauro hasta “Minotauro y Dionisos” de Picasso) han revelado diferentes aspectos de la hipertextualidad del poema dramático cortazariano. El texto de Gide juega también un rol importante en este diálogo intertextual, pues manifiesta un funcionamiento similar al de *Los Reyes*, centrado en la acción hermenéutica

respecto del hipotexto cardinal. Así como lo ha hecho *Los Reyes*, *Thésée* aprovecha los intersticios líricos –o *elipsis hipotextuales*– del *hipotexto cardinal* para producir momentos de novedosas anagnórisis. De modo general, el texto de Gide –así como el de Cortázar– modifica la significación del mito mediante agregados de orden psicológico, el cual, en el análisis de *Los Reyes* he descripto en términos aristotélicos como una intensificación o mayor focalización en el “pensamiento de los caracteres”. En el texto de Gide esto se revela como la introducción de una nueva “lógica” general de los acontecimientos, en donde cada uno de los hechos centrales –los cuales sustentan la acción principal– adquiere una nueva explicación o reinterpretación.

Si bien el texto de Gide se centra en el relato de Teseo, muchos de los protagonistas que lo acompañan en la historia tienen voz. La lectura hermenéutica del *topos simbólico* del laberinto en el texto de Gide y en el de Cortázar acusa similitudes. El relato de Dédalo, citado por el propio Teseo, permite resignificar el espacio del laberinto, el cual aparecía en el *hipotexto cardinal* como lugar temido, oscuro y solitario, tanto desde la perspectiva de los jóvenes sacrificados como desde la del propio Minotauro. En *Los Reyes*, Ariana se cuestiona al respecto de dicho temor infundido e impone su propia imaginación de aquél espacio:

Nadie sabe qué mundo multiforme o qué multiplicada muerte llenan el laberinto. Tú tienes el tuyo, poblado de desoladas agonías. El pueblo lo imagina concilio de divinidades de la tierra, acceso al abismo sin orillas. Mi laberinto es claro y desolado, con un sol frío y jardines centrales donde pájaros sin voz sobrevuelan la imagen de mi hermano dormido junto a un plinto.⁸⁰⁹

La agonía del Minotauro y su diálogo con los otros habitantes del laberinto, los atenienses, que el cabeza de toro nunca atacó sino que, por el contrario, recibió con alegría, incorporándolos a su círculo dionisiaco, revela la verdadera situación dentro del laberinto. Esta situación de armonía entre sus habitantes, destruida por el terrible acto heroico de Teseo, produce una anagnórisis en el *aversario*. En el texto de Gide, asimismo, tanto el relato de Dédalo como el de Teseo, respecto del laberinto, exponen una situación opuesta a la instaurada por el *hipotexto cardinal*. Dédalo explica su concepción del laberinto contraria a la estereotipada cárcel de la que es imposible

⁸⁰⁹ Op. cit., p. 24.

escapar: “pour retenir dans le labyrinthe, le mieux était de faire en sorte, non point tant qu’on ne pût (tâche de me bien comprendre), mais qu’on n’en voulût pas sortir”⁸¹⁰, y expone los artilugios con los cuales logró su propósito:

Pour y pourvoir je composai des électuaires que l’on mêlait aux vins qu’on leur servait. Mais cela ne suffisait pas ; je trouvai mieux. J’avais remarqué que certaines plantes, lorsqu’on les jette au feu, dégagent en se consumant des fumées semi-narcotiques... [...] Les lourdes vapeurs qui s’en dégagent n’agissent pas seulement sur la volonté, qu’elles endorment ; elles procurent une ivresse pleine de charme e prodigue de flatteuses erreurs, invitent à certaine activité que je dis vaine, parce qu’elle n’aboutit à rien que d’imaginaire, à des visions ou des spéculations sans consistance, sans logique et sans fermeté. L’opération de ces vapeurs n’est pas la même pour chacun de ceux qui les respirent, et chacun, d’après l’imbroglio que prépare alors sa cervelle, se perd, si je puis dire, dans son labyrinthe particulier.⁸¹¹

Dédalo describe un ambiente bacanal, produciendo una elipsis, callando el nombre de Dionisos al igual que lo hará el texto de Cortázar. El vino y los vapores narcóticos que producen la *ebriedad*, eterna y generalizada, provocan en los habitantes del laberinto “nada más que lo imaginario, visiones y especulaciones sin consistencia, sin lógica”⁸¹² Esta descripción de los efectos dionisiacos ejercidos por el ambiente del laberinto, desencadenan, según el discurso de Dédalo, el cuestionamiento metafísico de su hijo Ícaro quien, en su delirio místico, se declara en manos de la poesía: “Je rampe et je voudrais prendre l’essor; quitter mon ombre, mon ordure, rejeter le poids du passé! L’azur m’attire, ô poésie! Je me sens aspiré par en haut. Esprit de l’homme, où que tu t’élèves, j’y monte”.⁸¹³ Al igual que *Los Reyes*, por lo tanto, *Thésée* presenta el laberinto como el reino poético gobernado por la presencia del espíritu dionisiaco.⁸¹⁴

El relato de Teseo confirma la descripción de Dédalo y profundiza en el estado dionisiaco de quienes entran en el laberinto y prueban del banquete bacanal:

⁸¹⁰ *Thésée*, Paris, Gallimard, 1946, p. 56.

⁸¹¹ *Ibidem*, pp. 57-58.

⁸¹² La traducción es mía.

⁸¹³ *Ibidem*, p. 64.

⁸¹⁴ Las especulaciones filosóficas de Ícaro incluyen algunos semas que funcionan como *nexos reminiscentes* y construyen en conjunto una *palingenesia intertextual*, por ejemplo “Unique”, “règne de Dieu”, “paix”, puestos en contexto aparecen así: “Mon esprit se refuse à diviser Dieu. Dès que j’admets la division, c’est pour la lutte. Qui dieux a, guerre a. Il n’y a pas de dieux, mais un Dieu. Le règne de Dieu, c’est la paix. Tout se résorbe et se réconcilie dans l’Unique”, *ibidem*, p. 62. Dichos *nexos reminiscentes* señalan, sin duda, el discurso cristiano monoteísta.

Ils étaient attablés devant un festin de victuailles, apportées je ne sais comment ni par qui, bâfrant, buvant à longs traits, s'entrepelotant, et s'esclaffant comme des fous ou des idiots.

[...]

Il leur semblait, me dirent-ils ensuite, redescendre d'un sommet de béatitude, vers une étroite et sombre vallée, réintégrant cette geôle qu'on est à soi-même, d'où ne pouvoir plus s'échapper.⁸¹⁵

El texto de Gide produce otra anagnórisis en el *aversario*, aprovechando la *elipsis hipotextual* que deja en blanco el encuentro entre Teseo y el Minotauro. En tanto la Ariana de Cortázar imagina al Minotauro dormido, el Teseo de Gide aprovechará precisamente el sueño de su contrario para observarlo:

Par chance, il dormait. J'aurais dû me hâter et profiter de son sommeil, mais ceci m'arrêtait et retenait mon bras : le monstre était beau. Comme il advient pour les centaures, une harmonie certaine conjugait en lui l'homme et la bête. De plus, il était jeune, et sa jeunesse ajoutait je ne sais quelle charmante grâce à sa beauté ; armes, contre moi, plus fortes que la force et devant lesquelles je devais faire appel à tout ce dont je pouvais disposer d'énergie. Car on ne lutte jamais mieux qu'avec le renfort de la haine ; et je ne pouvais le haïr. Je restai même à le contempler quelque temps. Mais il ouvrit un œil. Je vis alors qu'il était stupide et compris que je devais y aller...⁸¹⁶

A diferencia del Minotauro de Gide que aparece a ojos de Teseo como “estúpido”, no lo será a ojos del Teseo cortazariano, lo cual permitirá profundizar en el acercamiento de los dos contrarios, y, como he dicho anteriormente, humanizar su esencia mitológica, como también agudizar el conflicto interior de cada uno de los personajes. También en *Los Reyes*, el Minotauro es descubierto como un ser bello, tanto a ojos no sólo de Ariana sino también de sus compañeros de laberinto, los jóvenes atenienses.

En tanto *Los Reyes*, como hemos visto, se explaya en la agonía del poeta —el Minotauro—, *Thésée* deja en elipsis, al igual que el hipotexto mítico, la ejecución del Minotauro a manos del héroe ateniense: “Ce que je fis alors, ce qui ce passa, je ne puis le rappeler exactement”.⁸¹⁷ El silencio de Teseo en la obra de Gide, a diferencia del mito, es sumamente sugestivo y vehiculiza interrogantes sobre las capacidades heroicas de Teseo, su flaqueza o su falta de valentía. ¿O es que tal vez el Minotauro aún sigue

⁸¹⁵ *Ibidem*, pp. 76-77.

⁸¹⁶ *Ibidem*, pp. 74-75.

⁸¹⁷ *Ídem*.

vivo, no habiendo Teseo podido enfrentarse al bello monstruo descripto? El texto permite esta interpretación, pues Pasifae ruega a Teseo que perdone la vida de su hijo:

-Je n'ignore pas ce qui vous amène ici et tiens à prévenir une erreur. Vos intentions son meurtrières. Vous venez combattre mon fils. Je ne sais ce qu'on a pu vous raconter de lui et ne tiens pas à le savoir. Ah ! ne restez pas sourd aux réclamations de mon cœur ! Que celui qu'on appelle le Minotaure soit ou non le monstre qu'on vous a peint sans doute, c'est mon fils.⁸¹⁸

Teseo, sin embargo, no responde a su pedido. Su conclusión después de que ha visto despertar al monstruo, será: "Je devais y aller...", la cual resulta extremadamente ambigua, pudiendo significar dos cosas diferentes: *debía partir* o bien *debía emprender la ejecución*. De este modo, no es posible saber si Teseo se deshizo del Minotauro. Es probable que el Minotauro siga vivo en cada uno de los laberintos concebibles, como ser inherente a los jardines dedálicos.

Otro *topos reminiscente* que relaciona los textos de Gide y Cortázar es el de la "traición". En ambos textos, se menciona la traición de Teseo a Minos, pero en *Thésée* ésta consiste en el rapto de Fedra:

Certes, il m'en coûtait de devoir tromper Minos, qui m'avait prodigué les marques de sa confiance. Il m'avait dit le bienfait qu'il attendait de mon influence d'aîné sur son fils. Et puis j'étais son hôte. J'abusais évidemment. Mais il n'était pas, il n'est jamais en moi de me laisser arrêter par des scrupules.⁸¹⁹

En *Los Reyes*, Teseo traiciona a Minos al revelar el secreto de su hazaña, llevándose a Ariana, sin merecer la "recompensa": "Vine a eso. A matarte y a callar. Sólo mientras Ariana esté en peligro. Apenas la alce a mi nave, todo yo seré voz gritando tu muerte, para que el aire caiga como una plaga en la cara de Minos".⁸²⁰

El texto de Gide propone otras reinterpretaciones de los mitos relacionados de algún modo con el del laberinto. Uno de ellos, por ejemplo, es el de Pasifae, quien, en este texto hace pasar su deseo por el toro blanco, como una consecuencia de la venganza de Poseidón: "Poséidon l'avait fourni. On devait le lui offrir en holocauste;

⁸¹⁸ *Ibidem*, p. 41.

⁸¹⁹ *Ibidem*, p. 85.

⁸²⁰ *Op.*, cit. p. 70.

mais il était si beau, que Minos ne put se résoudre à le sacrifier. C'est ce qui m'a permis, par la suite, de faire passer mon désir pour une vengeance du dieu".⁸²¹ La voz de Pasifae –quien no aparece en el drama cortazariano ni tampoco en el *hipotexto cardinal* que presenta a Teseo y el laberinto–, configura a un personaje existencialista al proponer una explicación racional y responsable de su propia historia. Sin embargo, el texto de Gide adopta un registro irónico, dado que, si bien Pasifae confiesa la responsabilidad por su deseo erótico consumado, también oculta su verdadero relato, lo cual da pie a la creación del mito. Este ejemplo es emblemático del relato mitológico como relato de ocultación, y es probablemente ésta la intencionalidad textual omnipresente en los hipertextos existencialistas que postulan una nueva hermenéutica de los mitos. Su objetivo reside claramente en la desmitificación de textos cardinales que sostienen la cultura occidental. Por lo tanto, en tanto el trabajo intertextual realizado respecto de los mitos clásicos simula una *imitatio*, la acción estética en sí se revela como acto hermenéutico en busca de “admiración”, tal como la planteara Aristóteles. En efecto, la crítica Martha L. Canfield, en su estudio del poema dramático cortazariano opina que lo que otorga nueva significancia al mito no es la imitación del modelo sino su *distorsión*.⁸²²

Otro ejemplo de interés es la explicación que da Pasifae de su amor por lo animal; su relato es sumamente ambiguo y parece revelar simultáneamente el discurso

⁸²¹ Op. cit., p. 42. En efecto, el *hipotexto cardinal* del mito de Pasifae libera a la reina de responsabilidad y la culpa recae sobre Minos y el dios Poseidón, quien había exigido el sacrificio del toro blanco. Henri de Montherlant cita el texto original, “el papiro de Berlín”, traducido al francés. Dice la mitológica Pasifae en su propia defensa: “Alors, pourquoi cette passion m'a-t-elle fait délirer ? C'est le démon attaché à tes pas qui m'as frappée à mon tour ; que dis-je ? c'est toi, que tes forfaits ont rendu sacrilège, car tu n'as pas sacrifié, comme tu en avais fait vœu, le taureau prodigieux au dieu de la mer. Voilà pourquoi Poseidon s'est joué, s'est vengé de toi, et il a fait retomber sur moi la souffrance. [...] Mais c'est toi qui m'as perdue ; c'est de toi que vient la faute ; de toi vient ma maladie”, en *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1958, pp. 123-124. Y a diferencia de su hipotexto, al igual que en el texto de Gide, el personaje de la reina en *Pasiphaé* (de Montherlant) justifica, al modo existencial, su voluntad de amar física y espiritualmente a la bestia. También aquí, lo animal y lo divino están entremezclados. Dice Pasifae: “Je suis la fille du Soleil, et je me restreindrais à n'aimer que les hommes ? Et pourquoi les hommes ? Et qui a ordonné cette limitation ? Où est-ce écrit ? Non, non, pas de limites ! Comme mon père, embrasser, pénétrer tout ce qui existe ! Ce soir, dans la machine de Dédale, comme si j'étais couchée au fond d'un torrent furieux, je sentirai passer sur moi toute la création, en un fleuve de force et de sang”, y luego de numerosas vacilaciones, Pasifae toma responsabilidad sobre sus actos : “Un jour, tous le sauront. Je ne suis pas née pour cacher, mais pour découvrir ; née pour un éternel aveu. Un jour, je parlerai : « Peuple de Crète ! »”, *ibidem*, pp. 113-114 y p. 118, respectivamente.

⁸²² En el artículo “Del mito del Minotauro a la imagen del laberinto”, en *Nuevo texto crítico año III n°5*, 1990. Stanford University, California, pp. 133-142.

consciente y el pensamiento silenciado. En primer lugar, aduce su amor al toro a la influencia de la genética o herencia familiar, y en segundo lugar, justifica su deseo esgrimiendo una curiosidad por lo metafísico y el amor a la divinidad:

Comprenez-moi, je vous en prie: je suis de tempérament mystique. J'ai l'amour exclusif du divin. Le gênant, voyez-vous, c'est de ne point savoir où commence et où finit le dieu. J'ai beaucoup fréquenté Léda, ma cousine. Pour elle, dieu s'était caché dans un cygne. Or, Minos avait compris mon désir de lui donner comme héritier un dioscure. Mais comment distinguer ce qui peut rester d'animal dans la semence même des dieux ? Si, par la suite, j'ai pu déplorer mon erreur, –et je sens bien que de vous en parler ainsi enlève toute grandeur à l'affaire–, mais je vous assure, ô Thésée, qu'au moment même, c'était divin. Car sachez bien que mon taureau n'était pas une bête ordinaire. [...] Et vous n'ignorez pas que ma belle-mère, Europe, c'est un taureau qui l'avait enlevée. Zeus se cachait en lui. De leur hymen naquit Minos lui-même. C'est ce qui fait que les taureaux ont toujours été tenus en grand honneur dans sa famille...⁸²³

El relato de Pasifae es altamente sugestivo y requiere un *aversario* activo. Este relato propone explicar el encierro del Minotauro en el laberinto, de un modo diferente al de *Los Reyes*. En el poema dramático cortazariano, Minos encierra al Minotauro con el objetivo de crear un mito aterrador que sirva como herramienta de control político frente a Atenas; al ejecutar al Minotauro, el príncipe de Atenas, Teseo, neutraliza el arma mítica de Minos y libera a su pueblo de la monarquía cretense, creando, posteriormente, la primera democracia cosmopolita en Atenas. De este modo, el Teseo de Cortázar representa, en el nivel político un personaje libertario.

Por el contrario, el texto de Gide busca una explicación psicológica al encierro del Minotauro. En dicho texto, Minos, afirma Pasifae, es él mismo un Minotauro, hijo de Europa y de un toro. El encierro del heredero de Pasifae funciona como una negación de la propia identidad de Minos, lo que revela su situación de terror ontológico.

Este análisis permite afirmar que cada uno de los hipertextos intenta responder con una nueva lectura hermenéutica a las elipsis dejadas por el *hipotexto cardinal*; a su vez, cada uno de ellos crea nuevas elipsis, dando pie a la proyección de *utotextos*. Pero es importante recalcar los elementos aprovechados por Cortázar a partir del texto de Gide, como lo son, por ejemplo, el conflicto amoroso entre Ariadna y Teseo. En el

⁸²³ *Ibidem*, pp. 41-42.

texto de Cortázar, Ariana simula su amor por Teseo, y en el de Gide, inversamente, Teseo finge amar a Ariadna. En ambos, pues, hay *simulación*, la cual es dable identificar como *topos reminisciente* que se repite en ambos textos. Sin duda, el texto de Gide lleva al extremo el elemento de la *simulación*, incorporándolo al discurso de Teseo como característica rectora de su psicología.

Los Reyes absorbe el *topos reminisciente* acerca de la belleza del Minotauro y lo desarrolla. Asimismo, el *topos* del miedo, sugerido en *Thésée*, se convierte en un elemento central en el poema dramático cortazariano, ocupando el lugar hermenéutico de la existencia del laberinto, cuyas connotaciones alcanzan lo político⁸²⁴ y lo metafísico.

Sin embargo, considero que la anagnórisis producida por *Los Reyes* en el *aversario* es mucho más intensa que la de *Thésée*, pues ella alude directamente a una

⁸²⁴ La investigadora Jocelyn Van Tuyl, en su estudio *André Gide and the Second World War*, State University of New York Press, 2006, establece una relación hipertextual entre el personaje de Teseo en esta obra, y el de de Gaulle, personaje real: “Knowing that the Gaullist resistance would soon come to power, Gide used his adaptation of the Theseus legend to reposition himself politically, allying himself with de Gaulle through the character of Theseus. Two key episodes in *Thésée* –the adventure in Crete and the founding of Athens– symbolize France’s imminent victory and the subsequent task of rebuilding the nation. Gide implicitly compares Thésée’s exploits as a hero and statesman to the military and political achievements of Charles de Gaulle. Certain parallels are obvious: both men purged the world of «a host of tyrants, bandits and monsters» and both established new democracies” (p. 121). Van Tuyl establece, entre otros elementos, dicha relación hipertextual –la cual encuentro legítima en cuanto se centra en la comparación de una simbología común–, mediante el paralelismo creado a partir del texto de Gide con una serie de emblemas y símbolos descritos en el monólogo de *Thésée* como pertenecientes a Minos y aquellos conocidos de la simbología fascista, como la doble cruz y el eje. Ver los detalles en op. cit., pp. 120-126. El argumento de Van Tuyl me parece por demás interesante pues existe una clara escisión entre la fase aventurera y la fase legislativa en el relato autobiográfico de Teseo, escisión que llama mucho la atención pues cuesta establecer una continuidad psicológica entre el personaje joven y el maduro. Es importante recalcar, asimismo, que los hipertextos existencialistas en diálogo con *hipotextos cardinales* de orden mítico, han sido a menudo interpretados en relación hipertextual con la actualidad política. También el poema dramático de Cortázar recibió una interpretación de orden histórico-político en el artículo de Antonella de Laurentiis, “*Los Reyes*: El laberinto entre mito e historia”, en *Amaltea. Revista de mitocrítica*, Vol. 1, 2009, pp. 145-155, editada por la Universidad Complutense de Madrid, en <http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/laurentiis.pdf>.

A mi parecer, su argumento no alcanza a demostrar la existencia de una relación entre *Los Reyes* y la figura de Perón o el peronismo. Sin embargo, el artículo contiene interesantes relaciones respecto del estudio de los mitos utilizados en literatura. También Jaime Alazraki, en su artículo “De mitos y tiranías: relectura de *Los Reyes*” (en *INTI Revista de Literatura Hispánica: Cortázar en Mannheim* núm. 22-23, 1985-1986, Universität Mannheim), establece una relación entre el poema dramático cortazariano y la primera era peronista. El crítico M.C. Taylor, en “Los Reyes de Julio Cortázar: el Minotauro redimido”, en *Revista Iberoamericana Vol. XXXIX, Núm. 84-85, Julio-Diciembre, 1973*, pp. 537-556, no admite la reducción del texto a una comparación con la situación política contemporánea, y lo estudia en sus aspectos poéticos.

metafísica universal, al revelar la interioridad del Minotauro, cuestión que ha sido pasada por alto por completo en el texto de Gide.

Hasta aquí, he dado un ejemplo de *hipertextualidad* en el seno del diálogo existencialista, en el cual se inserta el poema dramático de Julio Cortázar, siguiendo el *modus operandi* contemporáneo que busca aprovechar las *elipsis hipotextuales* para introducir una nueva hermenéutica del mito. Dicha *imitatio* del *hipotexto cardinal* –singular por su alevosa *simulación*–, logra a menudo desencadenar una anagnórisis en el lector (y en el *aversario*), la anagnórisis en el nivel ontológico, y la desautomatización que conduce a la “admiración” en el nivel ficcional.

IV.3.2. La *simbiosis intertextual* de *Los Reyes* y “La casa de Asterión” de Jorge Luis Borges.

He afirmado hasta aquí que el poema *Los Reyes* se introdujo en el diálogo intertextual existencialista francés, dando, posteriormente, ejemplos de esta participación. Sin embargo, dicho diálogo con los mitos clásicos se hace presente también en la literatura en castellano, y el texto de Cortázar participa de ese diálogo. El paradigma de dicho diálogo es muy amplio; por lo tanto, sólo tomaré el ejemplo que se encuentra estrechamente relacionado con el texto cortazariano.

En este apartado, propongo introducir el concepto de *simbiosis intertextual* como resultado de la yuxtaposición del poema dramático cortazariano y el relato de Borges, “La casa de Asterión”. El caso de la *simbiosis intertextual* es resultado de una identificación entre dos hipertextos que, por contacto –por labor del *hiperlector*–, revelan *topos reminiscentes* similares con significancias compartidas, al punto de complementarse. Sin embargo, el encuentro entre estos dos hipertextos destaca también una diferencia fundamental en lo que concierne a la función de uno de sus elementos poéticos. En este caso, la diferencia que emergerá de la propia *simbiosis* de los textos es la función de la anagnórisis que cada uno de ellos propone.

“La casa de Asterión”, incluido en *El Aleph* (1949), fue publicado por primera vez en la revista *Anales de Buenos Aires* en (mayo-junio) 1947, un año después de la

aparición del monólogo de Teseo compuesto por André Gide. El relato de Borges es un monólogo interior de Asterión –que surge, tal vez, como respuesta architextual al monólogo del Teseo de Gide–, en el cual el protagonista expone su autopercepción, sus diferencias con la otredad y su anhelo de que algún día aparezca un redentor que pueda liberarlo de la prisión de su ser. El texto parece establecer una identificación entre el ser del narrador y la casa que lo acoge, la cual finalmente resulta ser el laberinto del Minotauro.

El relato se cierra tras la muerte de Asterión, con la voz de Teseo dirigiéndose a Ariadna. La última frase del relato, emitida por Teseo, produce la anagnórisis en el lector, revelándole que Asterión es el nombre del Minotauro. La intencionalidad que prefiere el nombre real del Minotauro, Asterión, busca hacer hincapié precisamente en la ontología del personaje, el cual fue absolutamente soslayado por el *hipotexto cardinal*, pues fue tratado como arquetipo –es decir, sin otorgarle en absoluto una interioridad, una ontología propia–, pasando a formar parte de la red simbólica cultural. El tópico del laberinto es frecuente y emblemático en la literatura de Borges.⁸²⁵ No haré aquí un análisis del texto borgeano sino que me centraré en el fenómeno de la *simbiosis intertextual* entre este relato y el poema de Cortázar, fundamentalmente a través del *topos reminiscente* del Minotauro.

La voz de Asterión no es únicamente complemento de la voz ausente del Minotauro. Asterión rompe con el arquetipo y proyecta un mundo que en nada se asemeja al del monstruo concebido por el desarrollo del mito. En tanto al monstruo suelen atribuírsele características negativas, ya sea desde la perspectiva biológica como desde la social, Asterión, por el contrario, es emblema único –individuo– de una especie: “No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera”; “El hecho es que soy único”⁸²⁶. Asterión podría representar el ser consciente de sí mismo, que desea proyectarse fuera de sí con el objetivo de explorar la otredad. Esta es la razón por la cual espera a su redentor. Cada vez que “la plebe” lo ve, desencadena el terror:

⁸²⁵ Para un análisis intratextual del *topos* del laberinto en la obra de Borges, ver Ludmila Kapschutschenko, “Jorge Luis Borges: Intentos de orden en el arte”, en *El laberinto en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Tamesis Books Limited, Londres, 1981, pp. 19-55.

⁸²⁶ “La casa de Asterión”, en *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 70.

he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta. Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar.⁸²⁷

Asterión necesita de un par, un espejo, para descubrir el mundo: “Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?”⁸²⁸. La soledad no le permite acceder al conocimiento:

No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro, porque las noches y los días son largos.⁸²⁹

El discurso de Asterión se asemeja al del Minotauro cortazariano en cuanto ambos se identifican con el poeta. En *Los Reyes*, hemos visto, el texto lo hace explícito. En el relato de Borges, la identidad poética del monstruo está sugerida, en primer lugar, por oposición a la filosofía socrática o racionalista que se ocupa de las “enojosas y triviales minucias” –racionalismo que propuso expulsar a poetas y sofistas de la República–, y se afirma a su vez por el gusto de Asterión por el juego.

En efecto, el párrafo citado resulta ambiguo, pues Asterión sí añora la posibilidad de la lectura como pasatiempo. El Minotauro de Borges llena el vacío ontológico dejado por la ausencia de un par, mediante el juego:

Claro que no me faltan distracciones. Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan. Hay azoteas desde las que me dejo caer, hasta ensangrentarme. A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa.⁸³⁰

⁸²⁷ *Ídem.*

⁸²⁸ *Ibidem*, p. 72.

⁸²⁹ *Ibidem*, p. 70.

⁸³⁰ *Ibidem*, p. 71. Es notable que muchos de los hipertextos del Minotauro hacen referencia al sueño del monstruo: Ariana, en *Los Reyes*, imagina a su amado dormido; Teseo, en la obra de Gide, lo descubre

De forma que la actividad central de Asterión es lúdica. El Minotauro juega⁸³¹ porque está solo. Su soledad lo hace optar por una significación metafísica de cada uno de sus actos. La soledad lo conduce finalmente a la *simulación*, *topos* que alude al texto *Thésée*:

(A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos.) Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: *Ahora volvemos a la encrucijada anterior o Ahora desembocamos en otro patio o Bien decía yo que te gustaría la canaleta o Ahora verás una cisterna que se llenó de arena o Ya verás cómo el sótano se bifurca*. A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos.⁸³²

El fingimiento –que es incluso autorreferencial pues Asterión imagina a otro Asterión, un ser en el que pueda repetirse y reflejarse–, permite simular la superación de la soledad, así como ocupar la ausencia del conocimiento. Por otra parte, la simulación adquiere dimensiones teatrales; “con grandes reverencias” el monólogo de Asterión busca trazar un sendero hacia el diálogo, quiere encontrar un coro que le responda, quiere ser más allá de sí mismo. La pregunta acerca de la propia identidad se encuentra también en *Los Reyes*:

(Teseo)	Preguntas vanamente. No sé nada de ti: eso da fuerza a mi mano.
(Minotauro)	¿Cómo podrías golpear? Sin saber a quién, a qué.
(Teseo)	Si esperara a oír, acaso no pudiera matarte luego. He visto jueces que humillaban la cabeza al condenar. Uno notaba que sobre el reo se cernía en ese instante como una grandeza, una inmensidad sin

durmiendo. Borges alude a este *topos* y le otorgar significación lúdica: si el Minotauro duerme es porque está jugando.

⁸³¹ El juego es un *topos* fundamental de la obra cortazariana y se encuentra en estrecha relación con el ritual y la ceremonia (tema que he estudiado más arriba). Ludmila Kapschutschenko en el capítulo IV “Julio Cortázar: el juego como acto trascendental” de su trabajo, op. cit., pp. 72-89, estudia esta relación y cita de *La vuelta al día en ochenta mundos*: “un juego, bien mirado, ¿no es un proceso que parte de una dislocación, para llegar a una colocación, a un emplazamiento –gol, jaque mate, piedra libre? ¿No es el cumplimiento de una ceremonia que marcha hacia la fijación final que la corona?”, Julio Cortázar, op. cit., p. 211. La concepción del juego cortazariano es siempre una búsqueda, nunca una repetición. Dicha búsqueda se refleja en la misma estructura del libro: “El libro de Cortázar es una estructura abierta y dinámica en la que cada elemento es un posible punto de partida. Como un laberinto, la novela ofrece al que penetra –al lector– infinitos senderos para «perdersé a gusto»; los caminos se dirigen a un centro común y forman una rueda infinita de significaciones”, Kapschutschenko, op. cit., p. 88. Por lo tanto, el acto mismo de la lectura deviene en ceremonia.

⁸³² *Ídem*.

nombre. Pero yo te miro de frente porque no te juzgo. No te mato a ti sino a tus actos, al eco de tus actos, su resonar lejano en las costas griegas. Se habla ya tanto de ti que eres como una vasta nube de palabras, un juego de espejos, una reiteración de fábula inasible.⁸³³

También en el texto de Cortázar parece vacía la identidad del Minotauro, al punto que es posible hacer de ella una figura mítica, vertiendo en ella los restos del pánico colectivo. Sin embargo, el texto cortazariano corrige esta falta mediante una anagnórisis que se realiza gracias a las voces amigas que rodean al Minotauro, la voz del citarista: “¡Oh, señor de los juegos! ¡Amo del rito!”⁸³⁴, que lo define tanto desde la interioridad, “el juego” –que es característico también de Asterión–, como desde la exterioridad o la existencia compartida con los jóvenes atenienses, es decir, el rito (dionisiaco) colectivo, y el llanto de Nydia: “Nydia llorando entre las vírgenes, olvidada del ritmo que nacía de sus pies como un sutil rocío”.⁸³⁵ La devoción del citarista y de Nydia por el Minotauro es antitética respecto del pánico infundido por el mito, que sustenta la función únicamente emblemática de su monstruosa identidad.

En efecto, el elemento poético de la anagnórisis es un elemento significativo en ambos textos. Si bien el relato de Asterión y el poema cortazariano del Minotauro parecen completarse, pues ambos otorgan voz al Minotauro, el texto de Cortázar busca mantener la apariencia trágica bajo la preceptiva aristotélica, a diferencia del relato de Borges, en el cual la anagnórisis no funciona en el nivel de los personajes, sino, únicamente, en el nivel del receptor. En efecto, el lector identifica a Asterión con el Minotauro sólo con la entrada de Teseo, cuando éste último declara ante Ariadna: “Lo crearás, Ariadna? –dijo Teseo–. El minotauro apenas se defendió”.⁸³⁶ “La casa de Asterión” produce una anagnórisis en el *aversario* sólo en lo que concierne a la estructura ficcional propiamente dicha. De este modo, Borges hace de la anagnórisis una herramienta estética y efectiva, en tanto que el poema dramático de Cortázar retoma la anagnórisis como clave trágica, esto es, aludiendo a la identidad del Minotauro respecto de sí mismo (y no respecto de la Otredad). Es decir que la intencionalidad textual del texto borgeano apunta al juego ficcional, en tanto la

⁸³³ *Ibidem*, pp. 61-62.

⁸³⁴ *Op. cit.*

⁸³⁵ *Ibidem*, p. 78.

⁸³⁶ *Ibidem*, p. 72.

cortazariana busca una verdad ontológica. No obstante, es dable afirmar, que “La casa de Asterión” contiene en su desarrollo reflexiones filosóficas explícitas. Ambos textos invitan a una lectura filosófica, pero *Los Reyes* lo hace a partir de su interacción architextual con el drama, haciendo del diálogo su espacio central.

Todos estos elementos evidencian una *participación* intertextual que es dable definir como *simbiosis intertextual*. Esto sucede con dos textos contemporáneos, casi simultáneos, que, paralelamente, han dado voz a un personaje que, por lo general, carece de ella. La voz del Minotauro que surge de ambos textos manifiesta evidentes similitudes: la identidad poética, la relación trascendental en torno al juego, la búsqueda ontológica como objetivo central. Sin embargo, dicha *simbiosis* no elude las diferencias que enriquecen el diálogo, proponiendo, desde Borges, la anagnórisis estética, y desde Cortázar, la anagnórisis ontológica que dialoga con la preceptiva aristotélica. Otra diferencia fundamental entre ellos es que el Minotauro cortazariano quiere dejar un legado, es capaz de proyectarse mediante el diálogo con los cohabitantes del laberinto, hacia la eternidad, rompiendo con el concepto de tiempo, más allá del relato:

De este silencio en que me embarco descenderán las águilas. Pero no hay que recordarme. No quiero ese recuerdo. El recuerdo, hábito insensato de la carne. Yo me perpetuaré mejor.

[...]

No quiero llantos, no quiero imágenes. Solamente el olvido. Y entonces seré más yo. En la crecida noche de la raza, sustancia innominable y duradera. ¡Oh delicada sangre que renuncia! Miradla, su manantial ya ajeno, ya no mío. Infinitas estrellas parecen alentar en su movimiento, naciendo y dispersándose en la granada temblorosa— Así quiero acceder al sueño de los hombres, su cielo secreto y sus estrellas remotas, esas que se invocan cuando el alba y el destino están en juego. Mírame morir y olvida. En una hora alta acudiré a tu voz y lo sabrás como la luz que ciega, cuando el Músico diga en ti los números finales.⁸³⁷

El Minotauro cortazariano, voz del poeta, actor simbólico del hombre, insiste en eludir el hilo de Ariana; no quiere el hilo, ni el recorrido; busca, en cambio, a la amada; desea llevar el laberinto al mundo, dejando la máscara y retornando a Dionisos, y a la vez, permanecer en silencio. Asterión opta por desaparecer en la voz de su redentor y convertirse en relato.

⁸³⁷ *Ibidem*, p. 79.

IV.3.4. Postulado de un *utotexto* de *Los Reyes*: “Ariane s’est pendue”, de Michel Foucault.

El personaje de Dionisos juega un papel importante tanto en el *hipotexto cardinal* del laberinto y sus protagonistas, como en los hipertextos que propusieron nuevas hermenéuticas respecto de su acción. El mito, luego de la ejecución del Minotauro a manos de Teseo, se centra en el viaje de vuelta de éste junto a Ariadna, a quien abandona en la isla de Naxos. El mito relata la reunión de Ariadna con Dionisos, quien la rescata de su abandono y le otorga rango divino al unirse amorosamente a ella. Dice Hesíodo en *Theogony X*, líneas 947-949: “And golden-haired Dionysus made brown-haired Ariadne, the daughter of Minos, his buxom wife: and the son of Cronos made her deathless and unageing for him”.⁸³⁸ Ariadna, en Naxos, es abandonada mientras duerme. Esta situación propone, tal vez, un *nexo reminiscente* respecto del sueño del Minotauro que aparece repetido en la cadena hipertextual. El texto de Cortázar, asimismo, predice la entrada del Minotauro en los sueños de la especie. Al despertar de su sueño, Ariadna abandonada encuentra a Dionisos, quien, según sugiere tácitamente *Los Reyes*, se deja intuir como el espíritu encerrado en el cuerpo del Minotauro. De manera que el poema dramático cortazariano aparece como el prelude profético del mito en torno a la pareja de Ariadna y Dionisos. Podría estar simulando, incluso, ser el hipotexto del mito. El juego entre hipotextos e hipertextos puede ser ficcionalizado al reinventar su orden temporal, pues la relación hipertextual elimina la relación temporal entre intertextos.

Por esta razón, en el estudio de la intertextualidad, es posible postular la aparición de *utotextos* o *intertextos utópicos*, es decir, intertextos “en relación de futuro”, posibilitados *a priori* por la *situación enigmática* que abre cada texto literario. Así, por ejemplo, el texto de Michel Foucault que puede imaginarse como *utotexto* del

⁸³⁸ En http://www.greekmythology.com/Books/Hesiod-Theogony/Theog_901-1022_/theog_901-1022_.html, visto el 31 de agosto del 2011. Existen diversas versiones del mito. Plutarco incluye varias de ellas en *Vidas paralelas*, “Teseo”, XX, op. cit.

poema *Los Reyes* es “Ariane s’est pendue”.⁸³⁹ En dicho ensayo, Foucault, imagina el suicidio de Ariadna, consumida por la espera de Teseo. Imagina a Teseo, yendo al encuentro del Minotauro, no para acabar con el monstruo, sino para fundirse en la infinita diversidad de su ser, que Foucault identifica –al igual que lo he afirmado respecto del hipertexto cortazariano–, con el dios “Dionisos enmascarado, Dionisos disfrazado, repetido hasta el infinito”.⁸⁴⁰

Il va joyeusement vers le monstre sans identité, vers le disparate sans espèce, vers celui qui n’appartient à aucun ordre animal, qui est homme *et* bête, qui juxtapose en soi le temps vide, répétitif, du juge infernal et la violence génitale, instantanée, du taureau. Et il va vers lui, non pour effacer de la terre cette forme insupportable, mais pour se perdre avec elle dans son extrême distorsion.⁸⁴¹

“Ariane s’est pendue” sería entonces un *utotexto* de *Los Reyes* porque continúa sus mismos cuestionamientos respecto del ser dionisiaco, profundizándolos, estableciendo un diálogo con sus postulados, repitiéndolo en la misma espiral para ir siempre un poco más allá de lo dicho, distorsionado una vez más el laberinto textual en busca de más poesía.

El texto de Foucault, mediante una suerte de paráfrasis paratextual que abre una puesta en abismo, se evidencia como un pequeño ensayo que, a su vez, se postula como fábula hipotética y luego se transforma en comentario y aún en manifiesto. Se inicia: “J’aurais à «raconter” le livre de Deleuze [*Différence et répétition*]⁸⁴², voici à peu près la fable que j’essaierais d’inventer”.⁸⁴³ Esta fábula imaginada⁸⁴⁴, la cual se

⁸³⁹ En *Dits et écrits 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 767-771. El texto está fechado en marzo-abril 1969.

⁸⁴⁰ La traducción es mía : “Dionysos masqué, Dionysos déguisé, indéfiniment répété” en “Ariane s’est pendue”, *ibidem*, p. 768.

⁸⁴¹ *Ibidem*, p. 767.

⁸⁴² Publicado por primera vez en 1968, op. cit.

⁸⁴³ *Ídem*.

⁸⁴⁴ El ensayo de Foucault se sostiene mediante una interesante estructura architextual. En primer lugar, actúa como *utotexto* de los textos existencialistas abocados al mito del Minotauro. Esto se realiza a partir de un comentario de la obra de Deleuze, *Différence et répétition*. El ensayo de Foucault, que incluye la fábula hipotética del suicidio de Ariadna y la fusión de Teseo en la marisma dionisiaca, se propone como *utotexto* que distorsiona el *hipotexto cardinal* y, por otra parte, completa o ensancha el hipertexto cortazariano. La fábula que inicia el ensayo se proyecta dentro de éste como puesta en abismo. Es así que Foucault presenta su fábula como símbolo del hipotexto que comenta, pero este símbolo es, asimismo, emblema del comentario al que precede. Es decir, Foucault propone un juego de reflexiones inter e intratextuales que borran la certeza filosófica, materializando en la propia estructura textual el

materializa a medida que avanza el relato, mantiene dos *topos* esenciales en relación de *utotexto* de *Los Reyes*. En primer lugar, hallamos la identificación del Minotauro con Dionisos, identificación que este ensayo explicita, insistiendo en la intencionalidad central del hipertexto cortazariano: es central la pregunta acerca del ser, que en ambos casos se focaliza en el *ser-en-el-mundo*, el ser en el acto de la comunicación, por *comunión* con el ser total del cual Dionisos es símbolo.

El segundo *topos* que ubica a ambos textos en la misma línea dialógica es la afirmación del teatro como espacio filosófico. Este segundo elemento común deriva del primero, el cual se centra en la pregunta acerca del ser.⁸⁴⁵ En efecto, el poema dramático de Julio Cortázar propone el espacio dramático como representación de postulados filosóficos. Me he explayado sobre la relación entre drama y metafísica en el apartado “IV.1.3.2. Del Libro al drama. La novela total y el concepto de “Álbum”. Allí propuse el ejemplo de *El examen*, en el cual se establece un nexo entre drama, ritual y metafísica que surge de la *situación enigmática* provocada por la formulación autorreferencial del lenguaje lírico. El poema dramático *Los Reyes*, tal como he señalado, insiste en la relación entre drama y metafísica, ya sea utilizando el nivel hermenéutico para una reformulación de los postulados aristotélicos acerca de la tragedia, como poniendo en el discurso directo las afirmaciones ontológicas de los personajes. A diferencia de la novela *El examen*, *Los Reyes* no pone en el centro de la escena narrativa la relación entre drama y metafísica, sino que la escenifica. Es dable afirmar que los personajes dramáticos cortazarianos hablan en clave filosófica. En su ensayo, Foucault explica la co-participación del drama y la filosofía a través del análisis de la obra de Deleuze. Dice:

Il [le livre de Deleuze] est le théâtre, la scène, la répétition d’une philosophie nouvelle : sur le plateau nu de chaque page, Ariane est étranglée, Thésée danse, le Minotaure rugit et le cortège du dieu multiple éclate de rire. Il y a eu (Hegel, Sartre) la philosophie-roman ; il y a eu la philosophie-méditation (Descartes, Heidegger). Voici, après Zarathoustra, le retour de la philosophie-théâtre ; non point réflexion sur le théâtre ; non point théâtre chargé de

comentario que hace del texto de Deleuze: “la pensée n’est plus un regard ouvert sur des formes claires et bien fixées dans leur identité; elle est geste, saut, danse, écart extreme, obscurité tendue. C’est la fin de la philosophie (celle de la représentation). *Incipit philosophia* (celle de la différence)”, *idem*, p. 769.

⁸⁴⁵ Mi trabajo ha establecido ya dicha relación en el estudio acerca del diálogo intertextual entre el concepto del Libro de Mallarmé y la propuesta del Libro de Cortázar.

significations. Mais philosophie devenue scène, personnages, signes, répétition d'un événement unique et qui ne se reproduit jamais.⁸⁴⁶

Si bien las obras mencionadas de Cortázar y de Deleuze difieren por completo en su género, considero que ambas, según la interpretación de Foucault, sostienen la misma *intencionalidad architextual* que consiste en indicar el pacto entre metafísica y drama. Foucault admite que dicho pacto entre filosofía y drama es posible como materialización de la estrategia intertextual, adjudicando a la estrategia poética de Deleuze la técnica del *collage*:

Je voudrais que vous ouvriez le livre de Deleuze comme on pousse les portes d'un théâtre, quand s'allument les feux d'une rampe, et quand le rideau se lève. Auteurs cités, références innombrables –ce sont les personnages. Ils récitent *leur* texte (le texte qu'ils ont prononcés ailleurs, dans d'autres livres, sur d'autres scènes, mais qui, ici, se joue autrement ; c'est la technique, méticuleuse et rusée, du « collage ».⁸⁴⁷

La técnica, “rusée” –*astuta*–, del collage constituiría una formulación ejemplar del hipertexto. Su “astucia” implica, por un lado, una mirada que está siempre más allá del texto, así como la necesidad de anunciarse como un juego, en el cual los elementos que juegan están sujetos al peligro de ser modificados en la relación dialógica.

Considero que el texto de Foucault representa la premisa filosófica que da fundamento a la poética camaleónica cortazariana, en cuanto advierte como central el cuestionamiento acerca de la pregunta del ser, dramatizado en la misma escenificación de la estructura textual. Las últimas palabras de su ensayo, corresponden a la concepción dramática de Cortázar:

Le livre de Deleuze, c'est le théâtre merveilleux où se jouent, toujours nouvelles, ces différences que nous sommes, ces différences que nous faisons, ces différences entre lesquelles nous errons. De tous les livres qui sont écrits depuis bien longtemps, le plus singulier, le plus différent, et celui qui répète le mieux les différences qui nous traversent et nous dispersent. Théâtre de maintenant.⁸⁴⁸

⁸⁴⁶ *Ibidem*, p. 768.

⁸⁴⁷ *Ibidem*, p. 768.

⁸⁴⁸ *Ibidem*, p. 771.

He propuesto aquí el ejemplo de un *utotexto* del poema dramático cortazariano con el objetivo de completar la presentación del eje intertextual. En efecto, un hipertexto no “contiene” únicamente sino que también “es contenido”. Esta situación se debe a que la textualidad se formula más allá de una dimensión temporal dada. El hipertexto, por lo tanto, sobrevive más allá de sí mismo en sus *utotextos*. Esta continuación en *otros* textos insiste en el hecho de que el hipertexto es un proyecto en construcción, nunca acabado, del mismo este modo, lo es el sujeto que lo reconstruye con cada relectura, el *hiperlector*. Esto permite enumerar una infinidad de *utotextos* que estarían respondiendo al poema dramático cortazariano *Los Reyes*, tal vez reformulando sus cuestionamientos architextuales, o contradiciendo sus postulados metafísicos, o bien, insistiendo en la naturaleza mutante del género mitológico.⁸⁴⁹

Conclusión:

El poema dramático *Los Reyes* se inserta en la serie intertextual generada por el *hipotexto cardinal* del laberinto y el Minotauro. Su labor dialógica se evidencia en diferentes niveles:

1. El nivel architextual que cuestiona la constitución de la tragedia según los postulados aristotélicos.
2. El nivel temático, en el cual fueron consideradas diferentes perspectivas acerca de los símbolos mitológicos. En este contexto, la figura de Dionisos representada en el Minotauro es fundamental.

⁸⁴⁹ Uno de los textos que podrían ser considerados como *utotexto* de *Los Reyes* y que propongo como futuro objeto de análisis intertextual en relación a la literatura cortazariana es *L'emploi du temps* de Michel Butor, Paris, Editions de Minuit, 1956. El texto de Butor se centra en el *topos* del hilo de Ariadna, el cual, según mi análisis, representa la relación entre el lenguaje y el imperativo racionalista como elemento opresivo, y que busca ser eludido por el Minotauro cortazariano. Butor utiliza este *topos* y elabora la relación entre lenguaje y laberinto. El especialista en la obra de Butor, Pierre Brunel, analiza el tema: “Il ne s’agissait pas seulement de *décrire* –et en l’occurrence de *décrire* le labyrinthe de la ville–, mais de « déployer des possibilités inconnues des mots et en déployant ces possibilités inconnues, ce sont des aspects inconnus du monde qui vont apparaître ». le langage romanesque ne se contentera pas de suivre les détours du labyrinthe, il sera lui-même créateur de labyrinthe. // Le texte est donc inséparable du *labyrinthe*... “, en *Butor, L'emploi du temps. Le texte et le labyrinthe*, Presses universitaires de France, 1995, p. 10.

3. El nivel hermenéutico, que cuestiona la comprensión tradicional del *hipotexto cardinal*.
4. El nivel metafísico y ontológico en torno a la pregunta acerca del ser, concebido como ente que busca el magma dionisiaco para liberarse de su máscara intrascendente.
5. El nivel macro-cultural, a partir del cual la modificación hermenéutica de un mito central implica una postura política respecto de la relación entre Poesía (o Arte) y República.

En resumen, *Los Reyes* constituye un hipertexto que desestabiliza el canon literario del que emerge, rompiendo con los preceptos aristotélicos. Asimismo, el poema dramático cortazariano materializa el proyecto del idealismo alemán, al proponer el encuentro entre la poesía y la filosofía⁸⁵⁰, y concreta el proyecto de “álbum” de Stéphane Mallarmé, enriqueciéndolo hasta convertirlo en un ingrediente fundamental de su propia poética. El nombre Dionisos no deja su huella en la obra cortazariana; ésta, sin embargo, busca una reivindicación de su genio. Este trabajo es realizado por el poeta desde los postulados modernos del existencialismo, instalando la pregunta filosófica en el corazón del escenario teatral. La labor intertextual conlleva paradójicamente, la muerte del texto como unidad; la intertextualidad resulta en un acto poético que es muerte, que es acto erótico en el lenguaje y conduce a la superación existencial del laberinto cultural.

El diálogo poético se transmite de *hipotextos* e *hipertextos* a *utotextos*, cada uno de ellos encadenándose en una espiral infinita que hace de todos los lectores, sorprendentes minotauros, remodelando el laberinto de su propia condición.

Si el drama es propuesto por la poética cortazariana como un espacio en donde pueden realizarse y hasta materializarse las ideas filosóficas que conducen indefectiblemente a una ética y que piden reconsiderar los fundamentos de la cultura, el drama pretende también destruir la estructura piramidal del estado que controla el ámbito cultural y lo restringe a partir de políticas específicas. Al romper con la

⁸⁵⁰ Sin duda, Cortázar realiza un trabajo en concordancia con muchos otros poetas e intelectuales de su época. Sin embargo, su labor se diferencia del resto por el intenso modo intertextual en que es realizada, lo cual obliga a replantear sus cuestionamientos poéticos desde la filosofía.

perspectiva racionalista respecto del mundo como la perspectiva única para evaluar la realidad, y al desmitificar el imperativo que exige que el contenido de la cultura, así como la política cultural, deriven del estado, el hipertexto se impone como medio de resistencia frente a la dogmatización y la fosilización del pensamiento.

Sin duda, la ruptura del canon trágico propuesta por este texto cortazariano es una manifestación de la estrategia lúdica del autor. Dicha estrategia no se reduce a un fenómeno sintomático, sino que tiene claras connotaciones filosóficas, en cuanto su acercamiento al texto se da en un marco ontológico, dentro del cual el texto –siempre concebido como hipertexto– se manifiesta como sujeto frente a otros sujetos, que a su vez son hipertextos abiertos al diálogo. En el marco de la literatura cortazariana, el juego es imperioso, ya que exige una apertura al cambio, la distorsión de lo preestablecido, proponiendo una dinámica que implanta la noción de un *ser camaleónico* –sujeto que es tanto persona como texto en relación simbiótica con la otredad.

En este capítulo, se han ensanchado los “límites” del *campo intertextual* cortazariano, incluyendo *hipotextos cardinales* como los mitos del laberinto, el Minotauro y Dionisos, hipotextos de diversos géneros como el drama (de Mallarmé), el ensayo (del idealismo alemán y de Nietzsche), el relato (Gide y Borges), el poema (Keats y Mallarmé), el arte pictórico (Picasso) y la crítica postestructuralista (Foucault). El trabajo intertextual cortazariano ha sido elaborado obviando el eje temporal, intercambiando dicho eje por el espacial y eludiendo las ataduras que la perspectiva temporal impone sobre los conceptos de causa y efecto. El trocamiento del orden de dichos conceptos permite experimentar la *participación* del *ser camaleónico* en otros seres, así como la *visitación* de la otredad.

Conclusiones finales :

Penser des intensités plutôt (et plus tôt) que des qualités et des quantités ; des profondeurs plutôt que des longueurs et des largeurs ; des mouvements d'individuation plutôt que des espèces et des genres ; et mille petit sujets larvaires, mille petits moi dissous, mille passivités et fourmillements là où régnait hier le sujet souverain.

M. Foucault, "Ariane s'est pendue".

I. Poesía e intertextualidad:

La lectura hermenéutica de la lírica cortazariana ha permitido comprender la relación intrínseca existente entre poesía e intertextualidad. Esta relación existe gracias a que la poesía se encuentra habitada por silencios, hiatos u oquedades, que se instalan como interrogantes en el hipertexto y con ello, se predisponen a imaginar un *utotexto* capaz de resolverlos. En este mismo sentido, cada texto postula una *situación enigmática* mediante la instalación sucesiva de *elipsis hipotextuales*; dicha *situación* exigirá en algún momento de la espiral literaria una respuesta; aquella será entonces la función del *utotexto*: imaginar una respuesta a la incógnita propuesta por el hipertexto.

El fenómeno intertextual permite que la lírica cortazariana no se vea reducida a los márgenes de los géneros líricos, sino que pone de manifiesto su presencia en la totalidad de la obra del autor a partir de *nexos reminiscentes* que, a menudo, instalan en los textos discursivos conceptos, símbolos, voces y *topoi* que tienen origen en la voz lírica cortazariana. Dicha voz, aquella que conjuga la imagen metonímica, los elementos de la magia y el juego, así como la pregunta en torno a la ontología de los sujetos, persiste aún más allá de la obra cortazariana, perdura en incontables *utotextos*, algunos de ellos, proyectados en papel, otros, simplemente imaginados, o latentes, en el laberinto interior de los lectores cortazarianos.

Mi estudio se ha adentrado en los espacios intersticiales de la letra, aquellos donde reside el diálogo intertextual, el cual ha sido construido por la intencionalidad cortazariana de modos diversos. Asimismo, se ha develado una estrategia intertextual

que se manifestó a partir de diferentes principios y comportamientos. El modelo propuesto por este trabajo identificó tres modos básicos de la intertextualidad: 1. la *simbiosis intertextual* que superpone y/o fusiona varios hipotextos en un mismo hipertexto (es ejemplo de ello la superposición de los textos de Sartre y Heidegger en *Teoría del túnel*), manifestándose, por ejemplo, por medio de la forma del “centón” (en *Teoría del túnel* e *Imagen de John Keats*, entre otros); 2. la *ósmosis* intertextual, por la cual el texto cortazariano absorbe infinidad de significaciones hipotextuales, fenómeno que ocurre en la totalidad de los textos cortazarianos; y 3. la *amalgama architextual genérica* la cual reúne varios géneros literarios, dando como resultado una superación del concepto de “género” (ejemplo de ello son los álbumes cortazarianos).

La traducción, por su parte, puede mencionarse como un *modo intertextual* al cual Cortázar recurrió en *Imagen de John Keats* y el poema “Tombeau de Mallarmé”, y, asimismo, puede ser considerada un “género” cortazariano en cuanto el autor se dedicó a la traducción de obras de ficción a la par de su labor de escritor y poeta. En el comentario a “Tombeau de Mallarmé”, Cortázar denomina el trabajo de traducción “paráfrasis” y “pastiche”, desenmascarando así el velo verosímil que recubre el concepto de traducción y reubicándolo junto al concepto de “intertextualidad”. Dice:

De los traidores refugiados consuetudinariamente en el oficio de la traducción, muchos de los que traducen poesía se me antojan avatares de ese Judas sofisticado que traiciona por inocencia y por amor, que abraza a su víctima entre olivos y antorchas, bajo signos de inmortalidad y de pasaje... [...] se sabe de Judas alquimistas que no vacilan en esconder un grano de oro en el plomo, simular la transmutación para el príncipe codicioso, mientras siguen buscándola solitarios, y acaso hallándola. Terreno equívoco y apasionado donde se pasa de la versión a la inversión, de la paráfrasis a la palíngenesia. [...] me despedí de mi doble traidor con una ceremonia purificatoria, este **Tombeau de Mallarmé**. Creí entender que sólo la forma más extrema de la paráfrasis podía rescatar en español el misterio de una poesía impenetrable (verifiquenlo los escépticos); vencí el temor al **pastiche** y una noche en un café de la calle San Martín, alto de caña seca y cigarrillos, vi hacerse la primera versión de este poema sin aceptarlo demasiado como mío.⁸⁵¹

Además, he distinguido entre las *herramientas intertextuales* que permiten la constitución de dichos *modos*, siendo el *nexo reminiscente* la herramienta principal, por la cual se yuxtaponen en la espiral literaria un hipertexto y su(s) hipotexto(s),

⁸⁵¹ En *La vuelta al día en ochenta mundos II*, op. cit., pp. 111-112.

planteando un diálogo intertextual o instalándolo en uno ya existente. La formulación del concepto de *nexo reminiscente* busca centrar la atención en las relaciones intertextuales que se manifiestan mediante sintagmas cortos de una oración que se repiten idénticamente, traducándose en sinónimos o proyectándose fonéticamente sobre el hipertexto, los cuales dejan marcas textuales visibles. A menudo, la intertextualidad se evidencia mediante una concatenación de diversos *nexos reminiscentes* en una misma frase, lo cual produce una *palingenesia intertextual*, capaz de introducir variantes o importantes diferencias semánticas en el hipertexto, diferenciando al hipertexto de su(s) hipotexto(s). Otra *herramienta intertextual* es aquella que denomino *topos reminiscente*, la cual atañe tanto al contenido –si se trata de un *topos temático* o *simbólico*–, como a la forma –en el caso del *topos simbólico* o del *architextual*. Dichos *topoi* se transmiten de hipotextos a hipertextos, atravesando habitualmente una variedad de *corpora*. La obra cortazariana se construye a partir de una gama de *topoi temáticos* como lo son la noche, la escritura, el amor, la muerte, etc.; asimismo han sido analizados los *topoi simbólicos* como el símbolo del cisne, así como el del mandala. Se han analizado también *topoi architextuales* por los cuales se postula un género literario como fórmula que busca ser deconstruida, ejemplo de ello son el poema dramático en *Los Reyes*, y sin duda la novela en *Rayuela*, tanto como el soneto en *Presencia* y el relato de viaje en *Los astronautas de la cosmopista*, en el cual la *intencionalidad architextual* parodia el género literario propuesto.

El mecanismo intertextual impone la necesidad de la constitución de un *aversario* con el cual pueda identificarse el *hiperlector*, capaz de realizar mediante una lectura hermenéutica, todas las relaciones dialógicas posibles sugeridas por el hipertexto, partiendo de la identificación de la totalidad del *campo intertextual*. Dicho *hiperlector* funcionará como *vector metaléptico* entre los niveles ficcionales y el nivel extratextual. Esto significa que a través de su propia subjetividad el *hiperlector* permitirá la transmisión, tanto como el trabajo interpretativo inherente a la lectura intertextual. Es, por lo tanto, el *hiperlector* el encargado de materializar en su lectura la decodificación de la *situación enigmática* postulada por el hipertexto.

El *campo intertextual* cortazariano, que imagino como una espiral interminable, abarca círculos considerables de la literatura europea, norteamericana y

latinoamericana de los siglos XIX y XX, siendo los casos tratados un ejemplo parcial de la totalidad del paradigma cortazariano. Ellos son: la poesía parnasiana y simbolista francesa, los sonetos y poemas en prosa de Stéphane Mallarmé, la poesía modernista latinoamericana, la novela y la filosofía existencialistas francesas, la filosofía del *ser* de Martin Heidegger, la mitología y la filosofía griegas, la poesía de John Keats, la narrativa de Edgar A. Poe, la filosofía alemana de los siglos XVIII y XIX, el drama mallarmeano, la novela de André Gide, el cuento de Jorge Luis Borges, la textualidad callejera de Mayo del '68, y aún la proyección en el *utotexto* postestructuralista de Michel Foucault. La lectura hermenéutica de la totalidad de la obra de Julio Cortázar permitirá una significativa ampliación de dicho *campo intertextual*. Este *campo* dibuja una otredad literaria que funciona como interlocutor del hablante lírico cortazariano. La conjunción de todas esas voces construye una voz singular que el *hiperlector* cortazariano adoptará como componente de la suya propia.

El diálogo intertextual propuesto por la lírica cortazariana determina la modificación del concepto tradicional de “autoría”; en el trabajo intertextual de la escritura, la aseveración de Roland Barthes respecto a la muerte del autor parece aun más verosímil: “la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura”.⁸⁵² La intertextualidad es una escritura compartida, *participativa*, por la cual el autor, sino muere, al menos, sí acepta su finitud y busca una continuidad, acoplándose con la otredad literaria en hipotextos y *utotextos*. Genette denomina las relaciones entre textos, materializadas en la lectura hermenéutica, “palimpsestuosas”.⁸⁵³ En efecto, el denominador erótico es muy adecuado para connotar el fenómeno de la *participación* entre textos, ya sea a modo de *simbiosis*, *ósmosis* o *amalgama* intertextuales. Esta *participación*, al funcionar desde el eros, es *per se*, lírica.

⁸⁵² En “La muerte del autor”, texto de 1968, en <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html>, sitio visitado el 22 de noviembre del 2011.

⁸⁵³ Genette explica el término y lo adjudica a Philippe Lejeune : “L’hypertexte nous invite à une lecture relationnelle dont la saveur, perverse autant qu’on voudra, se condense assez bien dans cet adjectif inédit qu’inventa naguère Philippe Lejeune : lecture *palimpsestueuse*. Ou pour glisser d’une perversité à une autre : si l’on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois”, en *Palimpsestes: La littérature au second degré*, op. cit., p. 452.

En lo que respecta a la estrategia intertextual particular de la obra cortazariana, las apelaciones a otros textos suceden tanto explícita como implícitamente, y es notable la necesidad de establecer un diálogo literario constante en las menciones de otros autores, la pluralidad de sujetos en la segunda persona (en *Presencia*), en la primera persona (en *Salvo el crepúsculo*, con las voces de Calac y Polanco, quienes aparecen, asimismo, en otros álbumes), las citas, las traducciones, la inmersión en diversos idiomas simultáneamente⁸⁵⁴, la inclusión de diversas voces y diferentes niveles de lenguaje⁸⁵⁵, los neologismos⁸⁵⁶, los pastiches, las alusiones constantes y, por último, el elemento meta-intertextual o la *intertextualidad de artificio* que se da, por ejemplo, con la invención en *Rayuela* del escritor Morelli, a quien se cita insistentemente, a la par de los autores “reales”, parodiando a partir de su “culto” la propia estrategia intertextual.⁸⁵⁷

Cabe preguntarse si es posible identificar una evolución de la estrategia intertextual cortazariana. Este interrogante implicaría una lectura lineal y cronológica del corpus. El propio Cortázar se encargó de dificultar esta tarea mediante alusiones intratextuales frecuentes, manifestadas, por ejemplo, mediante el reciclaje de sus propios textos y *topoi*, por un lado, y por otro, a través de la imposición de la publicación póstuma de algunos de sus escritos (*El examen* y *Salvo el crepúsculo*). De este modo, considero que no es conveniente hablar de una evolución de la estrategia intertextual cortazariana, sino concebir su obra como una espiral que permite dar saltos de un espacio a otro, eliminando la temporalidad de la escritura. El fenómeno intertextual cortazariano sería entonces, aleatorio.

⁸⁵⁴ La conjunción de varios idiomas como pacto entre voces, en el caso del poema “Grecia / Grèce / Greece 59”, y la confluencia del italiano y la acentuación española en los “Poemas en itálico modo”, todos en *Salvo el Crepúsculo*.

⁸⁵⁵ Es el caso de los poemas del '68 en *Último Round*, en donde la voz de la calle, los graffitis que son ecos de intelectuales de oriente y occidente, junto a la voz de los estudiantes parisinos se mezclan con la propia voz del hablante lírico.

⁸⁵⁶ Veo en el neologismo una manifestación intertextual en cuanto el lenguaje adopta una voz existente, insuflando un nuevo espíritu, abriendo así un diálogo del cual el lector es el primer interlocutor.

⁸⁵⁷ También la traducción, en tanto, “paráfrasis” puede ser interpretada como una parodia de la propia estrategia intertextual, hecho que funciona como una puesta en abismo del fenómeno al convertir a la parodia en un intertexto del intertexto.

Dicha espiral literaria no permite definir una historicidad intertextual.⁸⁵⁸ Resultaría reductivo intentar imponer una cronología a lo que es, ante todo, sujeto metafísico. La lectura intertextual ubica a todos los textos de un *campo intertextual* dentro de un mismo espacio, permitiendo así un diálogo abierto, metonímico, en cuanto aboga por una continuidad semántica y un deslizamiento lingüístico –fonético, formal y semántico–, que posibilita la metamorfosis del hipertexto. En “Casilla del camaleón”, el mismo Cortázar abre su ensayo con las palabras que adjetivan los mundos hipertextuales como *atemporales*⁸⁵⁹, al declarar “acerca de lo sincrónico, ucrónico o anacrónico de los ochenta mundos”⁸⁶⁰, mundos que son hipertextos dentro de los cuales el poeta oficia de “esponja”, “de poderes osmóticos, de sensibilidad barométrica”.⁸⁶¹ En dichos mundos, trabajan los poetas que se asemejan a los cronopios [*crono-opio*] en su capacidad de sobrevolar el tiempo –“el poeta es *ucrónico*”⁸⁶²– y crear un libro a semejanza de aquellos mundos, “un libro como los aman los poetas y los cronopios”.⁸⁶³ Asimismo, el elemento lúdico y el imaginario juegan un rol fundamental en el espacio hipertextual, ya que éste no está regido por mecanismos cronológicos ni lógicos, sino por movimientos circulares aleatorios que van modificando el mismo círculo a medida que se conforman. Esta metamorfosis continua del espacio, así como su existencia ucrónica, sumado al deseo del poeta de *ser más* favorece la proyección de nuevas relaciones hipertextuales, mediante la imaginación de un infinito de *utotextos* que mantienen la promesa de un rizoma intertextual en continuidad lúdica con los ochenta mundos hipertextuales. Tal como se

⁸⁵⁸ En este mismo sentido asevera Daniel Mesa Gancedo: “Su asimilación [de la tradición lírica moderna] se rige por el orden de las «correspondencias» trans-históricas, que son las que interesan al poeta. Achaque crítico común es suponer, por ejemplo, que el posible vínculo del escritor argentino [Julio Cortázar] con la poética surrealista viene preparado por un vínculo *previo* con la poética romántica. Sin embargo, la sucesividad de la historia no vale como argumento a la hora de demostrar la filiación concreta de un escritor...”, en *Emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*, op. cit., p. 164. Si bien estoy de acuerdo en este punto con Mesa Gancedo, no coincido en la utilización del lenguaje bajtiniano, quien, de ningún modo, consideraba a la poesía como género dialógico. Las correspondencias en poesía, en efecto, no son “trans-históricas” sino translingüísticas, tal como las definió Julia Kristeva.

⁸⁵⁹ Afirma Mesa Gancedo al respecto: “La lectura poética suspende el tiempo. [...] será preciso mantener en el ciclo hermenéutico un momento de comprensión que podrá legítimamente enfrentarse con el texto como un objeto a-temporal”, *ibidem*, p. 159.

⁸⁶⁰ Op. cit., p. 185.

⁸⁶¹ *Ibidem*, p. 188.

⁸⁶² En *Imagen de John Keats*, op. cit., p. 792.

⁸⁶³ *Ibidem*, p. 185.

deslinda de las palabras de Deleuze y Guatarri en *Mille Plateaux*: “Ecrire n’a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir”⁸⁶⁴; la escritura es ante todo un espacio que se construye hacia un devenir. El texto que cartografía un recorrido, también predispone el texto futuro que lo sobrevendrá: es decir, todo hipertexto se predispone a imaginar su(s) *utotexto(s)*.

II. El diálogo con la lírica de Stéphane Mallarmé:

En mi estudio he postulado que el diálogo intertextual con la lírica de Stéphane Mallarmé, iniciado en *Presencia*, constituyó la fundación de la lírica cortazariana en dos niveles fundamentales. En primer lugar, el diálogo con dicha lírica produjo la *ontogénesis* del hablante lírico. Dicha *ontogénesis* –la conformación de la identidad del hablante como voz lírica– tuvo lugar a través del diálogo figurado con la presencia poética. El proceso de creación del sujeto surgió en el seno de la Nada mallarmeana, *topos reminiscente* que Cortázar proyectó, tanto en *Presencia* como en sus obras posteriores, sobre las imágenes de la noche, la oscuridad, los laberintos urbanos y los míticos. Asimismo, dicha *ontogénesis* del poeta introdujo una figura con función metaléptica en cuanto se hologramó en el sustituto autorial, Julio Denis. A partir de *Presencia*, entonces, el elemento de la Nada condiciona la *ontogénesis* del poeta. El hablante lírico, que se postula como un sujeto en metamorfosis, manifiesta su origen en la Nada mediante una ontología negativa. Esa negatividad del sujeto será la que posibilite su pluralidad y su complejidad, así como también instalará el imperativo del diálogo y la búsqueda de una simbiosis con otros sujetos líricos. La muerte de la elocución del poeta en el poema, planteada por Mallarmé⁸⁶⁵, aboga en el hipertexto cortazariano por la construcción de un sujeto que se observa desde una perspectiva supeditada a la mirada del Otro. El yo cortazariano siempre será un otro, tal como lo postulara Rimbaud.⁸⁶⁶

⁸⁶⁴ En “Introduction”, op. cit., p. 11.

⁸⁶⁵ Roberto González Echevarría, en su artículo “*Los reyes*: Cortázar y su mitología de la escritura”, op. cit., identifica la muerte de la elocución del poeta en la obra cortazariana.

⁸⁶⁶ “Le je est un autre”, Arthur Rimbaud, op. cit.

En tanto en la lírica mallarmeana el pasaje a la otredad sucede únicamente desde categorías teóricas, la obra cortazariana hará de dicho *topos* un juego de culto. El pasaje óntico, que desencadena la desaparición del “yo”, permite descubrir el mundo alterno, el Otro, la Literatura. Esta circunstancia en la cual la identidad del ser se torna difusa posibilita la apertura a un diálogo con la Otredad⁸⁶⁷, de modo *empático*, creando una red intertextual que asegura la existencia del hablante hasta el infinito –un hablante en continua metamorfosis. El trabajo intertextual realizado por Cortázar, por lo tanto, permite la superación de la Nada mediante su transformación, haciendo de ella una Totalidad, que se construye a través de otros textos en un movimiento que recicla renovadamente sus elementos. El objetivo del poeta cortazariano será poblar la Nada mediante la posesión de la realidad: “Cada poema es una trampa donde cae un nuevo fragmento de la realidad”, dice el hablante lírico en *Imagen de John Keats*.⁸⁶⁸ El proyecto cortazariano es, en efecto, ficcionalizar lo real, poniendo en evidencia su esencia original: el fuego lírico.

En un segundo nivel, el diálogo con la lírica mallarmeana, la cual postuló la idea de “álbum”, instaló dicho concepto en el corazón de la escritura cortazariana. El “álbum”, sumado a la elocución del poeta francés de que *todo es poesía*, significó la superación de los géneros literarios mediante un trabajo de ruptura architextual. Cortázar, al iniciar su carrera literaria, eligió como objeto de trabajo los géneros tradicionales: el soneto, el ensayo filosófico o manifiesto, el poema dramático y la novela, todos ellos, con el objetivo de provocar cuestionamientos y rupturas en el nivel architextual, logrados mediante una intensa elaboración intertextual. Mesa Gancedo denomina este fenómeno, por el cual la poesía atraviesa los géneros tradicionales desarticulando el concepto de “género”, “cualidad trans-genérica”.⁸⁶⁹ En efecto, el álbum cortazariano, miscelánea lírica e intertextual, es el ejemplo emblemático de esta cualidad trans-genérica. Por otra parte, la experimentación con el álbum asimiló el *topos* de la “obra total” proyectada por el idealismo alemán, lo cual, finalmente, derivó en la idea de “novela total”, que dio a luz a la novela *Rayuela*. Además, la desaparición del sujeto lírico en el poema implica que el álbum cortazariano se postule como un

⁸⁶⁷ La Otredad comprendida como hipertextual.

⁸⁶⁸ Op. cit., p. 1264.

⁸⁶⁹ En *La emergencia de la escritura*, op. cit., capítulo 8, pp. 85-106.

libro que se escribe a sí mismo, así como la rosa en el poema *se dice a sí misma*.⁸⁷⁰ El álbum cortazariano, por lo tanto, es la comprobación de que la Poesía sustituye en el reino de la ficción al Autor muerto. Y esta poesía, es, por definición, intertextual.

III. El diálogo con el existencialismo:

La lectura intertextual de *Teoría del túnel* y del poema dramático *Los Reyes* ha evidenciado la adopción del lenguaje existencialista por parte de Cortázar, partiendo del campo semántico mallarmeano y de la preocupación heideggeriana por el *ser*. La identidad del ser –representado en el emblemático Poeta– ha sido construida mediante el proceso de intercambio del *ser-con-el-mundo*. La *presencia* cortazariana es originalmente la *esencia* del *ser* heideggeriana, una *esencia* que en el poemario de Cortázar es la trascendencia lírica que le permite al *yo en construcción* habitar el mundo poéticamente. A partir de una *simbiosis intertextual*, Cortázar aduce que este habitar poético implica una relación ética con el mundo, cuestión que marca la superación de la filosofía de Jean-Paul Sartre. La condición ética en la lírica de Cortázar deriva de la relación con la Otredad, sea ésta representada por las relaciones entre sujetos humanos o textuales. La concepción de la Otredad como hipertexto elimina la marginalización que imponía la filosofía de Sartre respecto de la poesía, pues adjudica un valor ético al juego estético.

En tanto *Teoría del túnel* considera a la poesía como espíritu de la filosofía, *Los Reyes* plantea a la filosofía como motor dramático. Es posible admitir esta trilogía cooperativa como dimensión estética fundacional de la lírica cortazariana. Con *Los Reyes*, Cortázar se suma al objetivo de la obra existencialista que busca la demistificación de *hipotextos cardinales*, fundamentos de la cultura occidental. En el plano estético, si bien el trabajo intertextual existencialista respecto de los mitos clásicos simula una *imitatio*, esta acción estética se revela como acto hermenéutico en busca de la “admiración aristotélica”.

⁸⁷⁰ En *Imagen de John Keats*, op. cit., p. 1233.

El diálogo abierto por Cortázar con el existencialismo favoreció una profundización respecto de su concepción ontológica, la cual el escritor proyecta sobre su estética. La filosofía cortazariana emerge del entrecruzamiento de los diálogos con la poesía mallarmeana y simbolista, la propuesta dionisiaca de Nietzsche, la poética de John Keats, y el debate existencialista entre Sartre y Heidegger en torno a la *esencia* y la *existencia*. La ontología que se infiere a partir de la lírica cortazariana percibe al hombre como ser que se encuentra en una constante metamorfosis, que se construye a través del diálogo con la Otredad, mediante un intercambio, una simbiosis, o simplemente, por ósmosis, al ser *visitado* por ella. Resulta de ello que la concepción filosófica cortazariana es próxima a la del pensador Emmanuel Levinas⁸⁷¹ en lo que concierne a la fenomenología del encuentro entre sujetos. Según ambos autores, el contacto entre dos seres *produce* a esos dos seres, instalándolos en el mundo, en un diálogo epifánico que les permite manifestarse para *ser*. El encuentro con la otredad – que según Levinas precede al lenguaje–, revela la presencia de lo “trascendental” como intrascendente. Ese instante produce la epifanía que revela la unicidad de la persona, así como instala la “trascendencia” en la propia realidad humana.⁸⁷² Se produce por lo tanto una ambigüedad: es precisamente mediante la *visitación* del otro, y la *participación* de alteridades que la identidad propia se materializa.

El lugar que Cortázar adjudica a la poesía, corresponde a un nivel prelógico, nivel al que también Levinas adjudica el encuentro entre alteridades –espacio que él denomina como “anterior al lenguaje”. Ello permite en la obra cortazariana que la poesía ocupe el sitio de interlocutora y funcione como sujeto frente al “yo”. Es por esta razón que propuse utilizar el concepto de *visitación* en los diferentes niveles en los que se produce una *participación*: 1. En el nivel puramente ontológico en el cual dos o varios entes *participan* unos de otros. 2. En el nivel de la ontología intertextual por el cual hipertextos y hipotextos comparten un mismo espacio, abriendo un diálogo. 3. En el nivel semiótico, en cuanto las figuras como el símbolo, el emblema, la metáfora y la

⁸⁷¹ Considero de suma curiosidad que Julio Cortázar y Emmanuel Levinas hayan habitado la misma ciudad, París, durante varias décadas sin que el escritor argentino mencionara al filósofo en ninguno de sus escritos, aunque sí, como he señalado en el tercer capítulo de este trabajo, haya utilizado el término “visitación”, el cual funciona en el trabajo intertextual un *nexo reminiscente*.

⁸⁷² El lugar de la trascendencia se evidencia a partir de *Presencia*, donde se representa como Poesía y ocupa el espacio del diálogo lírico, dentro del marco existencial del hablante.

metonimia pueden funcionar como *visitaciones* frente al lector, actuando como contaminantes sobre su imaginario. La poética cortazariana, entonces, atribuye al Libro lo que atribuye también a la persona; si el *ser* humano *visita* al *ser* humano, también el poema *visita* al poema mediante la lectura de quien indaga siempre en nuevas *participaciones*. Y es fundamental señalar que el texto *visita* al *ser*, convirtiéndolo en un hipertexto. En efecto, la lírica cortazariana define al ser como hipertexto, un ser / un texto en estado constante de metamorfosis, que se alimenta de la Otredad para “ser más”. Si el filósofo Leo Strauss enuncia la condición del hombre de la siguiente forma: “El hombre es «proyecto»: cada uno es quien es en virtud del ejercicio de la propia libertad, de la propia elección de una determinada idea de existencia, de la propia elección o no elección de un proyecto”⁸⁷³, es dable afirmar que el poeta cortazariano encarna este deseo y lo materializa en su búsqueda intertextual. El poeta se proyecta para “ser más”.

Estos términos implican dos principios esenciales de la poética cortazariana. En primer lugar, el hecho literario (fundamentalmente el lírico, por su naturaleza intertextual inmanente) estipula relaciones éticas. En segundo lugar, el acto de la lectura es un acto responsable, en términos existencialistas, pues implica una predisposición a la epifanía emergente del encuentro con la alteridad. El lector busca materializar y ampliar su condición hipertextual mediante el diálogo poético. De este modo, también leer es “ser más”. La lectura constituye una fuerza que otorga conocimiento. Este conocimiento no puede alcanzarse sino es mediante la sincronización del *pensamiento, el sentimiento y la contemplación* tal como lo define el autor en *Imagen de John Keats*.

IV. Camaleonismo:

La poética cortazariana ha sido a menudo identificada con el camaleonismo postulado por el poeta John Keats, a quien Cortázar le dedicó un exhaustivo análisis, en primer lugar, en su artículo “La urna griega en la poesía de John Keats” y, luego, en el ensayo lírico *Imagen de John Keats*. Posteriormente, Cortázar aludirá al

⁸⁷³ En “Introducción al existencialismo de Heidegger”, op. cit., p. 62.

camaleonismo desde su apropiación y ya no en tercera persona; esto sucede en todos aquellos trabajos en los que he identificado la voluntad de *participación*, ya sea semántica, ontológica o intertextual. Dicha manifestación se propaga en diferentes planos sobre la totalidad de su obra, inclusive sobre sus relatos neofantásticos. En el nivel lingüístico dicha *participación* se manifiesta por medio de la metonimia, estableciendo una continuidad y una contaminación entre las identidades que conforman la metáfora. En el nivel de la ficción lírica, los sujetos *participan* unos de otros y permiten la *visitación* mutua. En el nivel estructural ocurre la *participación* entre textos, es decir, siguiendo el procedimiento intertextual. La conjunción de los elementos de la metonimia, la *visitación* y la intertextualidad derivan en la estética camaleónica cortazariana.

Es preciso subrayar que la estética camaleónica cortazariana proviene de un claro impulso ético, el cual funciona en dos direcciones: en primer lugar, la mueve el deseo de conocimiento analógico, y en segundo lugar, el deseo de entregar un “vaso”⁸⁷⁴, el poema, en signo de agradecimiento a la Poesía. Es de suma importancia resaltar que ambas razones implican una relación intrínseca con la Otredad. Con esto es fundamental la definición de la lírica camaleónica cortazariana como manifestante de una relación ética con la Otredad.

La manifestación camaleónica precisa, sin embargo, una clasificación sistemática. Considero que el vampirismo neofantástico de Cortázar debe ser incluido como una manifestación camaleónica que ha quedado interrumpida. En los relatos neofantásticos cortazarianos, el evento camaleónico es muy recurrente. En ellos, como en la lírica, ocurre un encuentro entre identidades, el cual en el instante de la resolución –en el que normalmente dichas identidades se *visitan* mutuamente–, se produce un efecto trágico o efecto de extrañamiento de la subjetividad narradora. Ésta no es *visitada* por una otredad, sino que se siente invadida y desposeída de su ser. En el nivel ontológico se produce, ya no una *participación* entre identidades, sino un *trocamiento*.⁸⁷⁵ Esto implica que la capacidad de conocimiento analógico desaparece, pues el *ser* mismo se ausenta, al mismo tiempo que es desposeído del “vaso” destinado

⁸⁷⁴ “Devuelvo ínfima parte, en este vaso / que destila mi vino, que presagia / tu destino de cimas y de rosas” del soneto “Devolución”, *Presencia*, op. cit.

⁸⁷⁵ Es paradigmático el ejemplo de “Lejana”.

como ofrenda. Los relatos vampíricos cortazarianos narran dicho *trocamiento* mediante la *metempsychosis*, es decir una metamorfosis que sucede únicamente a nivel psíquico, como es el caso de “Axolótl”, relato en el cual la conciencia del *visitante*⁸⁷⁶ del museo queda atrapada en el cuerpo de la salamandra enjaulada. La metamorfosis, por su parte, representa un fenómeno camaleónico que se da únicamente en el nivel del lenguaje, de la metáfora.⁸⁷⁷

Es preciso hacer una distinción respecto de la definición del camaleonismo. Existe una diferencia entre el *camaleonismo* de Keats –tal como lo interpreta la crítica Ana María Hernández–, el “camaleonismo” estipulado en los ensayos de Julio Cortázar, el cual absorbe el lenguaje vampírico, y, por último, el *camaleonismo* del trabajo lírico-intertextual que emana de la intencionalidad cortazariana. Hernández define lo que podría llamarse “camaleonismo puro”, esto es la relación *participativa* entre poeta y realidad: “el objeto [...] se instala dentro del poeta como si proyectara su esencia en medio de un trance shamanístico”.⁸⁷⁸ La investigadora deslinda en esta definición toda actitud posesiva del hablante o narrador respecto de la Otredad, fenómeno que denomina como “vampirismo”. Cortázar, por su parte, en sus ensayos, define en un principio el camaleonismo de Keats de manera semejante a Hernández, pero, en su análisis se aleja de dicha definición, utilizando alternativamente términos vampíricos como “posesión”, “licantropía” e “invasión”⁸⁷⁹, cuestión sobre la cual

⁸⁷⁶ El discurso de dicho “visitante” prueba su voluntad de conocimiento analógico: su mirada estudia la mirada del axolótl, indaga en su conciencia, en cuanto reconoce al Otro como un *ser* y no como un objeto: “Empecé viendo en los axolótl una metamorfosis que no conseguía anular una misteriosa humanidad, los imaginé conscientes” (En *Cuentos completos*, op. cit., p. 383). El narrador autodiegético no busca el saber científico, sino la *visitación*. La salamandra, por su parte, desea la liberación de su ser, y aprovecha la *visitación* del observador para producir el *trocamiento metempsychótico* y darse a la libertad lejos del acuario. De este modo, el relato que buscaba una resolución camaleónica se ve sorprendido por un desenlace vampírico. Este relato hace patente el conflicto filosófico entre el deseo de “ser más” y el deseo de posesión de lo real.

⁸⁷⁷ Un estudio adecuado de la variedad neofantástica cortazariana dará a conocer la escala vampírica-camaleónica en la cual se emplazan los distintos relatos. El ejemplo de “Lejana” mostrará el rechazo de Alina Reyes de *conocer* o *ser más*, derivado del pánico que despierta la Otredad. La actitud de Alina es totalmente diferente a la del *visitador* de “Axolótl” quien está sediento de *participación*. La intencionalidad textual de este cuento se muestra irónica respecto de la actitud visitadora.

⁸⁷⁸ Ana María Hernández, “Camaleonismo y vampirismo: La poética de Julio Cortázar”, op. cit., p. 476.

⁸⁷⁹ He aquí un claro ejemplo que concierne a la definición del poeta y en el cual se confunden términos vampíricos con camaleónicos: “el poeta, *magó metafísico*, evocador de esencias, ansioso de posesión creciente de la realidad en el plano del ser”, *Imagen de John Keats*, op. cit., p. 1259. Prueba de la fusión ambigua de dichos términos es la definición que da S. Sosnowski respecto del camaleonismo de

Hernández opina que “por una alquimia fascinante, la poética de Keats se transforma – en manos de Cortázar– en la esencia de la poética de Poe”.⁸⁸⁰ Finalmente, en el nivel lírico-intertextual, Cortázar realiza una simbiosis o encuentro entre textos que se manifiesta como un acto de “camaleonismo puro” tal como el definido por Hernández y el estipulado por el propio Cortázar respecto de Keats. En tanto el camaleonismo de Keats ocurre en el nivel del hablante lírico respecto de la realidad y a través del lenguaje y la metáfora, el camaleonismo intertextual cortazariano se manifiesta en el diálogo entre textos. De este modo, aunque el camaleonismo de Keats y el de Cortázar están sujetos a la misma propuesta ontológica, difieren en los planos de su realización.

La poética cortazariana admite, entonces, una ambigüedad respecto del concepto de *camaleonismo*; existe una diferencia de sumo interés entre la definición crítica y textual del término y el quehacer camaleónico materializado en la metonimia y la intertextualidad cortazarianas. El camaleonismo, por ende, ofrece el abanico fenomenológico de un proceso ontológico. Éste se manifiesta como las notas de una escala: comenzando por una perspectiva racional respecto de la otredad, el vampirismo admite la posibilidad de *posesión* del otro; el extremo opuesto de dicha escala culmina con el camaleonismo puro, otorgando una visión *participativa* de los seres.

La relación metaléptica:

A grandes rasgos, la crítica ha denominado entonces la poética cortazariana bajo dos títulos: el *camaleonismo* y el *vampirismo*. La literatura vampírica propone, en primer término, dos sujetos protagonistas de identidades bien definidas. Con la culminación de la narración, una de las identidades devora a la otra. Si bien el juego de la ontología vampírica descansa a lo largo del relato en un espacio en el cual las identidades parecen identificarse una con la otra, la conclusión del relato impone el devoramiento de una de ellas. El acto vampírico en el nivel de la historia provoca un efecto similar en el ámbito del discurso, pues el texto no puede continuar: si el sujeto muere, el relato queda clausurado.

Cortázar en *Julio Cortázar: Una búsqueda mítica*, donde no se distingue entre la “posesión” del otro y el “*ser-con*” el otro.

⁸⁸⁰ *Ibidem*, p. 478. Hernández denomina “alquimia” a la fusión que Cortázar hace entre las poéticas de Keats y Poe; mi trabajo considera esta transgresión como *simbiosis intertextual*.

De la misma manera, la poética camaleónica proyecta su ontología en la forma del texto lírico. La palabra clave en la lírica cortazariana es la “metonimia”, metáfora que permite la continuidad entre identidades, la sinestesia, el deslizamiento de un ente hacia otro, la movilidad en un espacio que no es lineal sino espiral. El texto lírico cortazariano no acaba nunca, se desprende de la hoja de papel pues continúa en otros textos, los textos del *hiperlector*, quien funciona, a mi entender, como un *vector metaléptico*, que permite dar un salto hacia el infinito de la espiral textual.

El término *metalepsis* definido por Genette en su obra *Figures III*⁸⁸¹ designa el deslizamiento de un nivel diegético a otro, exactamente como sucede en los neofantásticos cuentos vampíricos de Cortázar.⁸⁸² En estos cuentos observo dos tipos de *metalepsis*: *metalepsis* por superposición de órdenes diegéticos y *metalepsis* por invasión de una identidad por otra. En mi trabajo, retomo el concepto de *metalepsis* de Genette y le doy la definición de “diálogo”, al mismo tiempo que le otorgo una segunda manifestación posible. El segundo tipo de *metalepsis* es la *intertextualidad* que implica una conexión entre textos, creando un hiperespacio textual en continuidad metonímica, el cual provoca una espiral translingüística. Se trata de un fenómeno de continuidad simbiótica entre textos que denomino camaleónica. Es decir, la obra cortazariana en su totalidad es de naturaleza metaléptica a partir de dos modos: la *metalepsis* vampírica (diegética u ontológica) y la *metalepsis* camaleónica, la *intertextualidad* que actúa tanto en el nivel estético como en el ontológico.

I. **Metalepsis discursiva:**

1. Dos o varios discursos se cruzan en un mismo nivel diegético.

o

2. Un sujeto irrumpe en el espacio ontológico de otro.

⁸⁸¹ Op. cit., 1966-1999.

⁸⁸² La narración que hace uso de la *metalepsis* ha sido denominada “narración paradójica” por Klaus Meyer Minnemann en “*La narración paradójica* en «Las babas del diablo» y «Apocalipsis de Solentiname» de Julio Cortázar”, en *La narración paradójica: “Normas narrativas” y el principio de la “transgresión”*, (eds.) Nina Grabe, Sabine Lang, Klaus Meyer-Minnemann. Vervuert Verlag, Frankfurt; Iberoamericana, Madrid, 2006, pp. 193-208. Meyer Minnemann afirma que la narración paradójica no es un componente esencial de la narración fantástica.

atraviesa la prosa de Julio Cortázar. Así como las diferentes gamas del camaleonismo se traducen en vampirismo en los relatos neofantásticos cortazarianos, los álbumes y los híbridos cortazarianos materializan los principios camaleónicos tanto en el nivel del diálogo intertextual como en el nivel metonímico, en la propia construcción del lenguaje. Ejemplo de ello es la *Prosa del observatorio* en donde el recurrente uso de la metonimia produce la metamorfosis de un discurso narrativo en enunciación lírica. Paralelamente, Cortázar jugó con la fusión de diversas artes: la música, el relato, el poema, la pintura y la fotografía.⁸⁸³ Dicho juego también es camaleónico en cuanto recurre al diálogo entre diversos tipos de hipertextos.

Considero que Cortázar insistió en la elección camelónica de orden intertextual durante los últimos veinte años de su carrera, años durante los cuales optó por la creación de álbumes, el diálogo entre diversas artes y el lirismo. De ahí su voluntad de sellar póstumamente su inventario literario con el álbum *Salvo el crepúsculo* y la novela lírica *El examen*. Esto responde al proyecto cortazariano de 1947 en *Teoría del túnel*, en el cual se abogaba por una literatura “poética”, que desde su perspectiva debe ser de espíritu transgenérico.

V. La poética cortazariana:

El resultado del análisis intertextual de la lírica de Julio Cortázar implica, en su totalidad, la modificación de las ideas concebidas hasta aquí en torno a la definición de su poética, así como reconoce simultáneamente la incapacidad de exponer una idea uniforme de ella, pues el fenómeno intertextual devela la multiplicidad, la ambigüedad y la heterogeneidad del trabajo propuesto por el escritor.

Mi trabajo propone concebir como un postulado central de esta poética el vínculo *palimpsestuoso* entre la prosa y la poesía, así como reconocer la intertextualidad como estrategia inherente al camaleonismo cortazariano. La

⁸⁸³ Este juego es central en algunos de sus álbumes. La voz cortazariana anhela la asociación de la poesía con las artes: “Claro que si pudiera escribir como aquí se dibuja, se graba o se pinta: penetrante sensación de un trazo simultáneo y múltiple a la vez, de un territorio donde sería imposible separar el cerco de la ciudad y su caída, la convergencia fulgurante hacia el tema y su aparición en la blancura de un segundo antes, de una nada antes. Tauromaquia son tercios ni toques de clarín, faena instantánea a la que se arrojan toro y torero en una sola, convulsa fusión”, en “Diez palotes surtidos diez”, *Territorios*, op. cit., p. 75.

centralidad que Cortázar otorga a la labor intertextual puede explicarse por la función lírica que ella cumple, la cual se traduce a través de la catarsis.

Cortázar denomina catarsis a la posibilidad de proyectar una imagen “poéticamente”, tal como anuncia en *Imagen de John Keats*: “La imagen [de Narciso] es Narciso, mas no el mismo Narciso que la mira. Contiene el amor, la angustia, la capacidad sentimental en pleno, y sin embargo esa plenitud es ya *objeto poético*, no la subjetividad en sí sino su hipóstasis catártica, su poetización preliminar”.⁸⁸⁴ Dicha poetización implica un despojarse de la racionalidad:

*La música verbal es acto catártico por el cual la metáfora, la imagen (flecha lanzada al ente que menta, y que cumple simultáneamente el retorno de ese viaje intemporal e inespacial) se libera de toda adherencia lógico-conceptual, de toda referencia significativa para no aludir y no asumir sino la esencia de sus objetos. Y esto supone, en un tránsito inefable, ser sus objetos en el plano ontológico.*⁸⁸⁵

De este modo, la catarsis cortazariana consistiría en el momento de formulación poética⁸⁸⁶ y proyección ontológica de la imagen o el ser hacia la otredad, durante el cual se sincronizan el *pensamiento, el sentimiento y la contemplación* del poeta, dando lugar a la *visitación* camaleónica. La poética cortazariana se construye, fundamentalmente, mediante la catarsis que nace de la oquedad, la negrura, el hiato intertextual.⁸⁸⁷ El texto lírico *visitará* la narración cortazariana produciendo una transgresión que instala, haciendo nido en el cuerpo textual, los principios de la hipertextualidad. Es por esta razón que denomino al fenómeno intertextual *transgenérico*, aspecto que es intrínseco de la poética cortazariana.

⁸⁸⁴ Op. cit., p. 1243. Esta definición es similar a la que emerge de esta aseveración presente en *Teoría del túnel*: “Mallarmé concentra su ser en el logro de la Poesía con el anhelo catártico de ver surgir, alguna vez, la pura flor del poema”, op. cit., p. 24.

⁸⁸⁵ *Ibidem*, p. 1260. Una vez más, las itálicas parecen señalar un momento de *ósmosis intertextual* soslayado por el propio Cortázar.

⁸⁸⁶ “[La condición] poética (la catarsis inherente a toda lírica...)”, en *Teoría del túnel*, op. cit., pp. 100-101.

⁸⁸⁷ “Nunca alcanzó la poesía griega a expresar de este modo casi inefable la catarsis artística; los órdenes poéticos logrados por negación, abstractivamente, son conquista contemporánea y producto del enraecimiento en la temática y la actitud del poeta”, en “La urna griega en la poesía de John Keats”, op. cit., p. 86. Cortázar alude a un estudio de la poesía de Mallarmé realizado por Albert Thibaudet.

VI. La teoría del espiral:

Esta teoría surge de una lectura hermenéutica de la lírica cortazariana y atañe a los aspectos metafísicos de la intertextualidad, es decir a los alcances filosóficos de dicho fenómeno. Propongo visualizar el proceso hermenéutico de la lectura como circular, en tanto se caracteriza por la resolución del enigma intertextual. El círculo de la lectura nunca se cierra en el punto de partida, porque la lectura, siendo lectura de una red textual, atraviesa pasajes de dimensiones alternas y paralelas; en este sentido, la lectura es un viaje en espiral. El salto de un texto a otro y su movimiento de regreso producen un desfase, es decir, un salto ontológico y cognitivo que provoca que el lector aterrice, en su regreso al hipertexto, en un espacio paralelo al espacio del discurso en el cual se hallaba en el instante inmediatamente anterior al momento en que su mirada se viera proyectada hacia otros textos. En el proceso de la lectura, por lo tanto, el encuentro con un *nexo reminiscente* provoca un salto en el espacio de la textualidad que implica un desencajar de la linealidad discursiva.

La lectura de ficción siempre es hermenéutica porque el lector debe descubrir los significados de las palabras, llevando a cabo una búsqueda que lo desplaza a través de diversos espacios conectados a lo largo de la dimensión espiral, construida por el texto literario. De este modo, la lectura se instaura como enigma, y el lenguaje se revela como enigma del texto. En esta misma línea, según Mallarmé, el simbolismo, y también Heidegger, es el lenguaje el que habla, el que se dice a sí mismo. Es por esta razón que la teoría del espiral concentra su atención en el fenómeno del lenguaje como fenómeno vivo, dinámico y mutante, que permite un diálogo (personal) con (cada) el lector, un diálogo que implica la transformación tanto del lector en su relación con el texto, como en la proyección de éste hacia la amplia red hipertextual. Los *nexos reminiscentes* provocan que varios textos / varios espacios se encuentren en un mismo punto convergente, produciendo una nueva dimensión textual. La cadena de *nexos reminiscentes*, en alternancia con el texto lineal, produce el fenómeno de la lectura en espiral y niega la lectura como proceso lineal. Toda lectura es una construcción minada por saltos ontológicos y asociaciones que permiten la comprensión del discurso aquí y ahora pero, al mismo tiempo, estos saltos hacia diversos hipotextos transforman y

modifican el mismo discurso de origen (el hipertexto), ya que la mirada del lector retorna modificada.

La concepción del encuentro entre seres de Emmanuel Levinas es aplicable a la estructura literaria, al rol que cumple la imagen lírica, y por ende, al poema frente al lector. La *visitación* levinasiana es “anterior” al lenguaje. La *visitación* no es ontológica, sino que, como afirmaba Heidegger, hay una esencia que precede a la ontología, y ésta se percibe, sorpresiva y epifánica, más allá del intelecto, superando la estructura del discurso. En dicho espacio reina la poesía, un espacio blanco, “la mariposa” mallarmeana que se dibuja entre las líneas del texto⁸⁸⁸, el silencio que respira, la nada que asoma impregnada de restos y significancias. Desde ese espacio funcionan las *visitaciones* de la metáfora metonímica, el hipotexto, la nota musical, el hablante lírico y el *aversario*. La imagen lírica deja una impronta que es, al mismo tiempo, fugaz y eterna; el lenguaje lírico invade al yo-lector y provoca la fusión de dos otredades recíprocas, el lector y el poema. La poesía, entonces, establece una relación íntima entre lector y mundo-en-la-palabra. La red textual es una espiral de imágenes en el cual el lector juega y se proyecta desarrollando su capacidad de elección, pudiendo saltar de un espacio a otro, de una significación a otra (tal como sucede en *Rayuela* o algún otro álbum azaroso). El poeta es también y en primera instancia, lector; el acto de la escritura es básicamente una relectura de los-otros-en-sí-mismo y la reorganización de estos en un nuevo espacio textual. El juego intertextual cortazariano consiste en nombrar constantemente la otredad, invocarla, de forma que pueda conformar su propio yo poético, y su propia espiral lírica.

VII. Últimas reflexiones:

Este trabajo propone una nueva comprensión del camaleonismo cortazariano. Aun así quedan aún extensos territorios que la crítica deberá atravesar para verificar los alcances de dicha concepción en la totalidad de la obra de Julio Cortázar. Habrá que interrogar las manifestaciones en las cuales el lirismo y el existencialismo contribuyeron a la construcción del neofantástico cortazariano. Asimismo, urge un

⁸⁸⁸ “Le livre, instrument spirituel”, op. cit., p. 280.

análisis de la *intertextualidad entre artes*, manifestación recurrente del trabajo de Cortázar, así como una mayor indagación en el funcionamiento architextual del “álbum”.

De igual modo, considero de importancia identificar a otros poetas camaleónicos a lo largo de la historia literaria, pues la labor de Cortázar no representa una elucubración únicamente imaginaria sino que se fundamenta en una abundante lectura que abarcó diversos mundos, modos y autores.

Si tuviera que elegir el aspecto más significativo de la obra cortazariana optaría por aquél que queda aún entre sombras y continúa alimentándose de la noche y las hebras de palabras flotantes. La frase de Ludwig Wittgenstein, acerca de su propia obra, corresponde a mi visión de la obra de Julio Cortázar: “Es un libro que consta de dos partes: la aquí presentada y lo que no escribí. Justamente esa segunda parte es la más importante”.⁸⁸⁹ El lirismo de Cortázar recorre su obra, pero lo hará a menudo, desde la ausencia. Su presencia *visitadora* continúa habitando en los *hiperlectores*, y en ellos imagina una infinidad de *utotextos* que conforman “el lenguaje [que] es el gran poema colectivo del hombre”.⁸⁹⁰

⁸⁸⁹ En el artículo de Juan Forn, “El aplauso de una sola mano”, en <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/contratapa/13-124923-2009-05-15.html>, [visto el 1 de diciembre del 2011].

⁸⁹⁰ En *Imagen de John Keats*, op. cit., p. 1258.

Bibliografía

Obras de Julio Cortázar:

Julio Denis. (1938). *Presencia*. Buenos Aires, El Bibliófilo.

(1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. Buenos Aires, Sudamericana.

(1969). *Último round*. México, Siglo XXI.

(1971). *Pameos y meopas*. Barcelona, Ocnos.

(1980). *Trottoirs de Buenos Aires*, Cuarteto Cedrón, Paris, Polydor.

(1981). *París, ritmos de una ciudad*, con Alecio de Andrade, Barcelona, Edhasa.

(1981). “Carta a una escritora argentina”, en *El Ornitorrinco n°10*, octubre-noviembre, Buenos Aires, pp. 3-5.

(1982). “Del sentimiento de lo fantástico” en
<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>.

(1984). *Salvo el crepúsculo*. México, Nueva Imagen.

(1984). Julio Silva y Julio Cortázar, *Silvalandia*, Buenos Aires, Editorial Argonauta.

- (1986). *El Examen*. Buenos Aires, Sudamericana.
- (1987). *Prosa del observatorio en Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*. (ed.) Fernando Burgos, Madrid, Edi-6.
- (1992). *Nada a Pehuajó. Adiós, Robinson*, Zaragoza, Editorial Crítica 2(mil).
- (1992). *Rayuela*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- (1995). *Cuentos completos I y II*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (1996). *Los Reyes*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2002). *Cartas*. (Ed.) Aurora Bernárdez. Madrid, Alfaguara.
- (2002). *Territorios*. Buenos Aires y México D.F, Siglo XXI editores.
- (2004). *Libro de Manuel*. Buenos Aires, Suma de Letras Argentina.
- (2004). *Los Premios*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentina.
- (2004). *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomos I y II, México, Siglo Veintiuno Editores.
- (2004). *62/Modelo para armar*. Madrid, Suma de Letras.
- (2004). *Teoría del túnel. Obra Crítica 1*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentina.
- (2004). *Obra Crítica 2*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentina.
- “Rimbaud”, pp. 19-30.
 - “La urna griega en la poesía de John Keats”, 31-100.

- “Muerte de Antonin Artaud”, pp. 205-212.
- “Un cadáver viviente”, pp. 239-244.
- “Irracionalismo y eficacia”, pp. 255-274.
- “Situación de la novela”, pp. 289-328.
- “Para una poética”, pp. 361-390.
- “Vida de Edgar Allan Poe”, pp. 391-504.

(2004). “Carta a Roberto Fernández Retamar («Situación del intelectual latinoamericano»)", en *Obra Crítica 3*. Buenos Aires, Suma de Letras Argentina, pp. 39-60.

(2004). “La urna griega en la poesía de John Keats” en *Obra Crítica 2*, pp. 31-100, Buenos Aires, Suma de Letras Argentina.

(2005). *Poesía y poética. Obras completas IV*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

(2009). *Papeles inesperados*. Buenos Aires, Alfaguara.

Textos críticos sobre la obra de Cortázar:

Alazraki, J. (1980). “Cortázar en la década de 1940: 42 textos desconocidos”, en *Revista Iberoamericana 110-111*, pp. 259-297.

Alazraki, J. (1983). *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid, Editorial Gredos.

Alazraki, J. (1985-1986). "De mitos y tiranías: relectura de *Los Reyes*", en *INTI Revista de Literatura Hispánica: Cortázar en Mannheim*, núm. 22-23, Universität Mannheim.

Alazraki, J. (1987). "Tema y sistema de *Prosa del observatorio* de Julio Cortázar", en *Revista de la Universidad de Puerto Rico, I, 1*.

Alain-Castrillo, M. (1996). "La deuda valeryana de Julio Cortázar", en *Paul Valéry y el mundo hispánico*. Madrid, Gredos, pp. 252-254.

Alonso, C. J. (1987). "Cortázar, the death of the autor", *Revista de Estudios Hispánicos*, Alabama, 21, 2, pp. 61-71.

Andrés, F. de. (1991). "Aparece en Buenos Aires un romancero inédito de Julio Cortázar destinado a los niños", Madrid, *ABC*, 19-III, p. 49.

Aronne-Amestoy, L. (1986). *Utopía, paraíso e historia: inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar*, Amsterdam, John Benjamins Pub.

Aronne-Amestoy, L. (1987). "Identidad y diferencia: Discursos de la imagen en *Prosa del observatorio*", en *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*. (ed.) Fernando Burgos, Madrid, Edi-6, pp. 55-66.

Arrigucci, D. (1995). *O Escorpião Encalacrado*, São Paulo, Companhia das Letras.

Barrenechea, A.M. (1983). *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Benedetti, M. (1992). "Cortázar by night", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XVIII, nº 35, Lima, pp. 33-39.

Benítez, R. (1988-1989). “La poesía lírica de Julio Cortázar” en *Otro Round: Estudios sobre la obra de Julio Cortázar*, v. XVII, nº 1 y 2. Sacramento, California, pp. 46-63.

Berrito, K. (1988). *Julio Cortázar: l'Enchanteur*. Paris, Presses de la Renaissance.

Bocaz, L. (1968). “Los reyes o la irrespetuosidad ante lo real de Cortázar”, *Atenea 166*, nº413, 1968, pp. 47-55.

Bocchino, A. A. (1991). “Salvo el crepúsculo de Julio Cortázar o volver atrás y recapitular”, en *Confluencia: Revista hispánica de Cultura y literatura, volumen 7, nº1*. Colorado, Greeley, pp. 63-68.

Bocchino, A.A. (2004). “Construcción de un imaginario trasgresor: Julio Cortázar en los '50””, en *Hispanamérica*, Año 33, No. 97 (Abril), pp. 79-92.

Boruchoff, D. A. (1988). “Larga distancia de Julio Cortázar: la poética y la poesía de la identidad”, en *Discurso literario nº6*, pp. 9-19.

Campra, R. (1987). “La poesía de Cortázar: la armonía del desorden”, en *Casa de las Américas 164*, La Habana, pp. 17-24.

Canfield, M.L. (1990). “Del mito del Minotauro a la imagen del laberinto”, en *Nuevo texto crítico año III nº5*. Stanford University, California, pp. 133-142.

Casa de las Américas. (1984). *Homenaje a Julio Cortázar*, 145-146, julio-octubre.

Castro Klaren, S. (1980). “Julio Cortázar, lector”, en *Cuadernos Hispanoamericanos 364-366*. pp. 11-36.

Cobo Borda, J.G. (2004). “Julio Cortázar, traductor”, en

<http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/31JULIO%20CORT%C3%81ZAR,%20TRADUCTOR.pdf>

Cócaro, N. (1969). “De Julio Denis, poeta, a Julio Cortázar”, en *Las Letras y el Destino Argentino*. Buenos Aires, Editorial Sopena, pp. 107-110.

Curutchet, J.C. (1971). “La prehistoria literaria de Julio Cortázar”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 253-254, enero-febrero 1971, Madrid, pp. 301-307.

Di Gerónimo, M. “La creación poética como resto en Julio Cortázar. Literatura y psicoanálisis”, en ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/14-MIR_1.RTF.pdf, sin fecha.

Domínguez, M. (1992). *Cartas desconocidas de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Ferré, R. (1987). “Cortázar: sombras del simbolismo y del surrealismo”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, Alabama, 21, 2, pp. 101-110.

Ferré, R. (1989). “Cortázar y el sentimiento romántico”, en *Nuevo Texto Crítico*, 3, pp. 117-133.

Filer, M. E. (1983). “La ambivalencia de la mano en la narrativa de Cortázar”, en *Julio Cortázar: La isla final*, J. Alazraki, I. Ivask y J. Marco (eds.), Madrid, Ultramar.

Filer, M. E. (1983). “Palabra e imagen en *Territorios*”, *Revista Iberoamericana*, 123-124, pp. 351-360.

Filer, M. E. (1987). “El lugar de la poesía. Pasos hacia la ciudad de 62, *Modelo para armar*” en *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*. (ed.) Fernando Burgos, Madrid, Edi-6., pp. 47-53.

Flores, F. G. (1974). "El lirismo metafísico de Cortázar", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 289-290, pp. 7-52.

Gabbay, C. (2008). "La barca de los gurúes o un primer esbozo de la teoría del espiral", en *Revista Observaciones Filosóficas* n°6, 1er Semestre, Universidad de Valparaíso, en <http://www.observacionesfilosoficas.net/labarcadelosgurues.htm>

Gabbay, C. (2008). "La poesía de Julio Cortázar: primera fundación intertextual", en *IBEROAMERICAglobal*, Vol.1, n°2, pp. 94-102, <http://iberoamericaglobal.huji.ac.il/Num2/Gabbay.pdf>

García Canclini, N. (1968). *Cortázar: una antropología poética*. Buenos Aires, Editorial Nova.

Gómez Paz, J. (1980). "Un poema de Cortázar", en *Sin nombre*, 11, 1.

González Bermejo, E. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, EDHASA.

González Echevarría, R. (1981). "Los reyes: Cortázar y su mitología de la escritura," en *Julio Cortázar*, (ed.) Pedro Lastra, Madrid, Taurus, pp. 64-78.

González Dueñas, D. (2002). *Las figuras de Julio Cortázar*, México D.F, Editorial Aldus.

Grimblatt, A. (1986). "La dialéctica del juego en *Los Reyes*", en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar. Coloquio internacional, Vol.1*, Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, Editorial Fundamentos, Colección Espiral Hispano-Americana n° 5, pp. 85-89.

Heker, L. (1980). "Exilio y literatura" en *El Ornitorrinco* n°7, enero-febrero, Buenos Aires, pp. 3-5.

Heker, L. (1981). "Respuesta de Liliana Heker" en *El Ornitorrinco n°10*, octubre-noviembre, Buenos Aires, pp. 5-7.

Hernández, A.M. (1976). "Vampires and Vampiresses: A reading of 62", en *Books abroad*, vol. 50, Summer, pp. 570-576.

Hernández, A.M. (1979). "Camaleonismo y vampirismo: La poética de Julio Cortázar", en *Revista Iberoamericana XLV*, v. 108-109. University of Pittsburg, pp. 475-492.

Hernández del Castillo, A. (1981). *Keats, Poe, and the Shaping of Cortázar's Mythopoesis*, Amsterdam, John Benjamins.

Herráez, M. (2005). *Julio Cortázar: una vida de exiliado*. Valencia, Col·lecció Debats.

Huasi, J. (1981). "Los bellos mundos de Julio Cortázar", en *Nueva Estafeta*, 28, pp. 50-62.

Imo, W. (1985). "Cortázar, poeta camaleón", en *Iberorromania*, 22, pp. 46-66.

Jrade, C.L. (1981). "El significado de un vínculo textual inesperado: *Rayuela*. «Tuércele el cuello al cisne»", en *Revista iberoamericana XLVII*, números 116-117, pp. 145-154.

Lastra, P (ed.). 1981. *Julio Cortázar*. Madrid, Taurus.

Laurentiis, A. (2009). "Los Reyes: El laberinto entre mito e historia", en *Amaltea. Revista de mitocrítica*, Vol. 1, 2009, pp. 145-155, editada por la Universidad Complutense de Madrid, en <http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/laurentiis.pdf>

Logie, I. (2003). "Plurilingüismo y traducción en la obra de Julio Cortázar", en *Ciberletras, Revista de crítica literaria y cultura* n° 10, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/logie.htm>

MacAdam, A. (1971). *El individuo y el otro*, Buenos Aires-Nueva York, Ediciones la Librería.

Marauda, L. (1996). *Cortázar: un universo y sus mundos*. Montevideo, Editorial Técnica.

Martínez Santa, A. (1992). "Julio Cortázar y John Keats: Hacia una ecología poética", en *Revista Hispánica Moderna XLV, n°2*. Nueva York, pp. 193-209.

Maturo, G. (2004). *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires, Fundación Internacional Argentina.

McCracken, E. (2001). "Hybridity and Postmodernity in the Argentine Meta-Comic: The Bridge Texts of Julio Cortázar and Ricardo Piglia", en *Latin American Literature and Mass Media*, (eds.) Edmundo Paz-Soldán y Debra A. Castillo, Hispanic Issues 22, New York and London, Garland Publishing, , pp. 139-151.

Mesa Gancedo, D. (1997). *La obra poética de Julio Cortázar*. Tesis doctoral de la Universidad de Zaragoza.

Mesa Gancedo, D. (1998). *La emergencia de la escritura: Para una poética de poesía cortazariana*. Kassel, Edition Reichenberger.

Mesa Gancedo, D. (1999). *La apertura órfica: Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*. Bern, Peter Lang.

Mesa Gancedo, D. (1999). “*Poésie* rather hard to understand. Cortázar et la mantique dans la sémantique”, en *Cortázar : De tous les côtés*. UFR Langues Littératures Poitiers, Maison de l’Homme et de la Société, Paris, La Licorne, pp- 217-231.

Mesa Gancedo, D. (2000). “*Pli selon pli*: Cortázar siguiendo a Mallarmé”, en *Arrabal*, Núm. 2, año 2000, pp. 99-110.

<http://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/140465/0> [Consulta: 10-10-11].

Meyer Minnemann, K. (2006). “*La narración paradójica* en «Las babas del diablo» y «Apocalipsis de Solentiname» de Julio Cortázar”, en *La narración paradójica: “Normas narrativas” y el principio de la “transgresión”*, (eds.) Nina Grabe, Sabine Lang, Klaus Meyer-Minnemann. Vervuert Verlag, Frankfurt; Iberoamericana, Madrid, pp. 193-208.

Montes-Bradley, E. (2005). *Cortázar sin barba*. Barcelona, Debate de Random House Mondadori.

Ortíz, C. (2010). *Cortázar: El mago*. Buenos Aires, Diada.

Ostergaard, A.G. (1992). “Un palacio laberinto. «Los reyes» de Julio Cortázar”, en *Teatro y teatristas. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, (ed.) Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires, Editorial Galerna, pp. 186-190.

Perrone, A.M. (1976). “Un profesor en Chivilcoy”, en *La opinión cultural*, Buenos Aires, 18-IV, pp. 2-3.

Picón Garfield, E. (1975). *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid, Gredos.

Prego, O. (1985). *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik.

Revista de la Universidad de México. Nueva Época, número 1, marzo 2004. *Julio Cortázar revisitado*. Ciudad de México.

Rodríguez Núñez, V. (1984). “*Salvo el crepúsculo: a salvo la poesía*”, en *Casa de las Américas XXV, n°145-146*. La Habana, pp. 243-249.

Romano, Eduardo. (1980). “Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista *Sur*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos IV*. Madrid, pp. 106-139.

Schwartz, M. E. (2001). “Cortázar under exposure”, en *Latin American Literature and Mass Media*, (eds.) Edmundo Paz-Soldán y Debra A. Castillo, Hispanic Issues 22, New York and London, Garland Publishing, pp. 117-138.

Serra, R. (1996). “La poesía de Julio Cortázar: *Salvo el Crepúsculo*”, en *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*. (Ed.) Paco Tovar. Universitat de Lleida, pp. 451-463.

Sirimarco, Ma C. y Pitt, H. R. (1986). “Ricardo Molinari: una rosa para Federico García Lorca”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, julio-agosto, pp. 183-193.

Sola, G. de. (1968). *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana.

Sosnowski, S. (1973). *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires, Ediciones Noé.

Taylor, M. C. (1973). “Los Reyes de Julio Cortázar: el Minotauro redimido”, en *Revista Iberoamericana Vol. XXXIX, Núm. 84-85, Julio-Diciembre*, pp. 537-556.

Yurkievich, S. (1973). “Julio Cortázar: al Unísono y al Dísono”, *Revista Iberoamericana XXXIX, núm. 84-85, Julio-Diciembre*, pp. 411-424.

Yurkievich, S. (1978). “De pameos por meopas a poemas”, en *La confabulación con la palabra*. Madrid, Taurus.

Yurkievich, S. (1992). “El teatro: Otra fase de un multiforme mutante”, en *Dos juegos de palabras. Nada a Pehuajó. Adiós, Robinson*, de Julio Cortázar, Zaragoza, Editorial Crítica 2(mil), pp. 5-15.

Yurkievich, S. (1994). *Julio Cortázar: Mundos y modos*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik.

Bibliografía general:

Alcoloumbre, T. (1995). *Mallarmé. La poétique du théâtre et l'écriture*, Librairie Minard, Fleury-sur-Orne.

Apollinaire, G. (1959). *Œuvres poétiques*. Paris, Gallimard.

Apolodoro. (1987). *Biblioteca mitológica*, Madrid, Ediciones Akal.

Apollodorus, Pseudo. *Mythological Library*, en <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0022%3Atext%3DLibrary> . Traducción y edición de Sir James George Frazer.

Aquino, T. de. *Suma de Teología I-II*, en <http://pordescargadirecta.com/foro/autoayuda-religiones/7309-suma-teologia-santo-tomas-aquino/>, sitio visitado el 30 de octubre del 2011.

Arendt, H. (2008). "Heidegger cumple ochenta años (1969)", en *Sobre Heidegger: Cinco voces judías*, Buenos Aires, Manantial, pp. 113-126.

Aristóteles. *Poética*, en <http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf>

Aristote. (1948). *La métaphysique*. Traduction et notes para J. Tricot. Paris, Librairie philosophique J. Vrin.

Bachelard, G. (1948). "Le labyrinthe", en *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, pp. 210-260.

Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económico.

Bajtín, M.M. (1982). *Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin. Texas University Press.

Bajtín, M.M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.

Bakhtin, M. M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Balakian, A. E. (1977). *The Symbolist Movement*, New York University.

Barthes, R. (1968). "La muerte del autor", en <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>, sitio visitado el 22 de noviembre del 2011.

Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris, Editions du Seuil.

Barthes, R. (1980). "La chambre claire", en *Œuvres complètes V*. Paris, Editions du Seuil.

Barthes, R. (2001). *S/Z*. México, Siglo XXI.

Barthes, R. (1993-2002). *Œuvres complètes I*. Paris, Editions du Seuil.

Bate, W.J. (1976). *Negative Capability: The Intuitive Approach in Keats*, Harvard University Press.

Baudelaire, C. (1996). *Les paradis artificiels*. Paris, Garnier-Flammarion.

Baudelaire, C. (2006). *Les fleurs du mal. Spleen et idéal*. Paris, Pocket.

Bernard, S. (1959). *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet.

Biétry, R. (2001). *Les théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)*, Genève, Slatkine Reprints.

Blanchot, M. (1949). *La part du feu*, Paris, Gallimard.

Blanchot, M. (1955). *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.

Block, H. M. (1963). *Mallarmé and the Symbolist Drama*, Detroit, Wayne State University Press.

Bloom, H. (1973). *The anxiety of influence: a theory of poetry*. New York, Oxford University Press.

Bloom, H. (1975). *A Map of Misreading*. New York, Toronto and Melbourne, Oxford University Press.

Boccaccio, G. (2008). *Los quince libros de la genealogía de los dioses paganos*, en <http://www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N180/apertura.shtml>, o versión impresa traducida y anotada por María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea.

Bonnefoy, Y. (1959). *L'improbable*. Paris, Mercure de France.

Borges, J.L. (1971). "La casa de Asterión", en *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 69-72.

Bousoño, C. (1977). *El irracionalismo poético: El símbolo*. Madrid, Gredos.

Bousoño, C. (1979). *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid, Editorial Gredos.

Brunel, P. (1995). *Butor, L'emploi du temps. Le texte et le labyrinthe*, Paris, Presses universitaires de France.

Butor, M. (1956). *L'emploi du temps*, Paris, Editions de Minuit.

Butor, M. (1968). "La critique et l'invention", en *Répertoire III*. Paris, Editions de Minuit.

Caillois, R. (1938). *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard.

Camus, A. (1942). *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard.

Cancik, H. and Schneider, H. (eds). (2002-2011). *Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World*, English edition: managing editor Christine F. Salazar, Leiden, Brill Academic Publishers.

Carreño, A. (1982). *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea: La persona, la máscara*. Madrid, E. Gredos.

Casalis, M. (1979). "Semiology and Semiotics of Haiku", en *Semiotica. Journal of the International Asssocation for the Semiotics Studies*, volumen 25 (3-4), January, Berlin.

Cohen, J. (1979). "Théorie de la figure", en *Sémantique de la poésie*. Paris, Seuil, pp. 84-127.

Cruz, A.J. (1988). *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

Davis, O. (2009). *Grimoires. A history of magic books*. New York, Oxford University Press.

Dällenbach, L. (1976). "Intertexte et autotexte", en *Poétique 27*, Paris, Seuil, pp. 282-296.

Dällenbach, L. (1977). *Le récit spéculaire, contribution à l'étude de la mise en abyme*. Paris, Editions du Seuil.

Darío, R. (1977). *Poesía*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Darío, R. (1993). *Antología*, Colección Austral, Buenos Aires, Compañía Editora Espasa Calpe Argentina.

Davies, G. (1959). *Mallarmé et le drame solaire : essai d'exégèse raisonnée*. Paris, Librairie José Corti.

Deleuze, G. (1996). *Différence et répétition*. Epiméthée, Paris, Presses universitaires de France.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). "Introduction" en *Mille plateaux*. Paris, Editions de Minuit.

Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil.

Descartes, R. (1966). *Discours de la méthode*, Paris, Garnier Flammarion.

Díaz-Plaja, G. (1966). *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, Espasa-Calpe.

Engélibert, J.P. (1997). *La postérité de Robinson Crusoe: Un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, Genève, Droz.

Evans, M. A. (1993). *Baudelaire and intertextuality: poetry at the crossroads*. Cambridge, Cambridge University Press.

Fabro, C. (2009). *Participación y causalidad según Tomás de Aquino*, Pamplona, Editorial EUNSA.

Fernández Moreno, C. (1967). *La realidad y los papeles*. Ed. Madrid, Aguiar, pp. 216-262.

Flynn, T.R. (2006). *Existentialism. A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press.

Forn, J. (2009). "El aplauso de una sola mano", en <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/contratapa/13-124923-2009-05-15.html>, [visto el 1 de diciembre del 2011].

Foucault, M. (1973). *Ceci n'est pas une pipe*. Saint-Clément-La-Rivière, Fata Morgana.

Foucault, M. (1994). "Ariane s'est pendue", en *Dits et écrits 1954-1988*, Paris, Gallimard, pp. 767-771.

Frazer, J.G. (1969). *La rama dorada: magia y religión*. México, Fondo de Cultura Económica.

Gardner, D. (1959). *Mallarmé et le drame solaire: essai d'exégèse raisonné*. Paris, Corti.

Genette, G. (1969). "Langage poétique, poétique du langage", en *Figures II*. Paris, Seuil, pp. 123-153.

Genette, G. (1979). *Introduction à l'architexte*, Paris, Editions du Seuil.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris, Editions du Seuil.

Genette, G. (1966-1999). *Figures III*. Paris, Editions du Seuil.

Genette, G. (2004). *Métalèpse*. Paris, Seuil.

Ghil, R. (1978). *Traité du verbe : états successifs (1885-1886-1887-1888-1891-1904)*, textos presentados, anotados y comentados por Tiziana Goruppi, Paris, Nizet.

Gide, A. (1946). *Thésée*. Paris, Gallimard.

Gide, A. (1999). *Essais critiques*, Paris, Gallimard.

González Martínez, E. (1971). *Enrique González Martínez. Antología de su obra poética*, México, Fondo de Cultura Económica.

Graham, A. (2000). *Intertextuality*. New York, Routledge.

Greene, T.M. (1982). *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven, Yale University Press.

Gross, S. (1997). "The word turned image: Reading pattern poems", en *Poetics Today* 18, 1. pp. 15-32.

Guinzelli, G. (2002). *Rime*, Torino, Giulio Einaudi Editore.

Gutiérrez, J. I. (2007). *Perspectivas sobre el modernismo hispanoamericano*, Madrid, Editorial Pliegos.

Heidegger, M. (1951). *El Ser y el Tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, M. (1958). "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, M. (1958). "L'homme habite en poète", en *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, pp. 224-245.

Heidegger, M. (2000). *Carta sobre el humanismo*, Alianza Editorial, Madrid. Las citas fueron tomadas del mismo texto en línea, traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte <http://www.usma.ac.pa/web/DI/images/Eticos/Carta%20Sobre%20el%20Humanismo.pdf>

Hesiod. *Theogony X*, en

http://www.greekmythology.com/Books/Hesiod-Theogony/Theog_901-1022_/theog_901-1022_.html

Horacio. (1957). *Odas y sátiras* (Traducción de José Torrens Béjar). Barcelona, Obras maestras,.

Hugo, V. (1962). *Notre-Dame de Paris*. Paris, Union générale d'éditions.

Huot, S. (1977). *Le "Mythe d'Hérodiade" chez Mallarmé*, Paris, Nizet.

Jakobson, R. (1973). "Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie", en *Questions de Poétique*. Paris, Seuil, pp. 219-233.

Jakobson, R. (1990). *On Language*. Cambridge, Harvard University Press.

Jakobson, R. y Lévi-Strauss, C. (1973). "Les chats de Charles Baudelaire", en Jakobson, R, *Questions de Poétique*. Paris, Seuil, pp. 401-419.

Jenny, L. (1976). "La stratégie de la forme", en *Poétique* 27, Seuil, Paris, pp. 257-281.

Jodorowsky, A. (2001). "El acto poético" en *La danza de la realidad*, Madrid, Siruela, pp. 103-146.

Jrade, C.L. (1998). *Modernismo. Modernity and the development of Spanish American Literature*, Austin, University of Texas Press.

Jung, K. (1957). "Cryptomenesia", en *The collected works of C. J. Jung*, Sir Herbert Read, Michael Fordham, Gerhard Adler (eds.), New York, Pantheon Books.

Kapschutschenko, L. (1981). *El laberinto en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Londres, Tamesis Books Limited.

Khan, G. (1887). *Palais nomades*. Copia escaneada por la Biblioteca Nacional de Francia, en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54841r.pdf>, sitio visitado el 31 de octubre del 2011.

Keats, J. (1928). *Letters*. (ed.) Sydney Colvin, London, Macmillan and Co.

Keats, J. (1986). *Poesía completa*, 2. vols. Barcelona, Ediciones 29 (ed. Bilingüe).

Keefe, T. (1997). "Sartre's *L'existentialisme est un humanisme*", en *Sartre and Existentialism. Volume IV: Existentialist Ontology and Human Consciousness*, (ed.) William McBride, New York and London, Garland Publishing, pp. 273-291.

Kristeva, J. (1968). "Problèmes de la structuration du texte", en *Théorie d'ensemble*. Paris, Editions du Seuil.

Kristeva, J. (1969). *Semeiotike: recherches pour une sémalyse*. Paris, Editions du Seuil.

Kristeva, J. (1972). "Quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé: *Un coup de dés*", en *Essais de sémiotique poétique*. Paris, Larousse, pp. 208-234.

Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. Paris, Seuil.

Kristeva, J. (1980). "Word, dialogue and novel", en *Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature and Art*. New York, Columbia University Press.

Kugel, J.L. (1971). *The techniques of strangeness in Symbolist Poetry*. New Haven and London, Yale University Press.

Laforge, J. (1970). *Poésies complètes*. Paris, Livre de Poche.

Le Feuvre, A. (1998). “Le sonnet chez Mallarmé”, en *Stéphane Mallarmé*, Europe, Paris, pp. 104-114.

Levinas, E. (1991). *Entre nous: essais sur le penser à l'autre*. Paris, B. Grasset.

Levinas, E. (1991). *Le temps et l'autre*. Paris, Presses universitaires de France.

Levinas, E. (1972). *Humanisme de l'autre homme*. Montpellier, Fata Morgana.

Lévy-Bruhl, L. (1912). *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. F. Alcan, Paris, y en classiques.uqac.ca/.../fonctions_mentales/fonctions_mentales.html

Lévy-Bruhl, L. (1927). *L'âme primitive*. Paris, F. Alcan.

Lévy-Strauss, C. (1974). “La structure des mythes”, en *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, pp. 235-265.

Lotman, Y. (1976). *Analyses of the Poetic Text*. Ardis, Ann Arbor.

Macquarrie, J. (1987). *Existentialism: An Introduction, Guide and Assessment*, New York, Penguin Books.

Mallarmé, S. (1880). *Les dieux antiques. Nouvelle mythologie illustrée*. Paris, J. Rotchild.

Mallarmé, S. (1978). “Avant-dire”, en R. Ghil. *Traité du verbe : états successifs (1885-1886-1887-1888-1891-1904)*, textos presentados, anotados y comentados por Tiziana Goruppi, Paris, Nizet.

Mallarmé, S. (1992). *Poésies*. Paris, Gallimard.

- *Salut* (p. 3)
- *L'Azur* (p. 20)
- *Hérodiade. Scène.* (pp. 27-34)
- *L'après-midi d'un faune* (pp. 35-39)
- *Sainte* (p. 41)
- *Quand l'ombre menaça de la fatale loi* (p. 56)
- *Le vierge le vivace et le bel aujourd'hui...* (p. 57)
- *Ses pures ongles très haut dédiant leur onyx...* (p. 59) (*Poème en yx ou Poème allégorique de lui-même*)
- *Tombeau d'Edgar Poe* (p. 60)
- *Hommage* (p. 63)
- *Hérodiade* (pp. 76-85)
- *Læda* (pp. 111-112)
- *Sonnet* (p. 134)

Mallarmé, S. (2003). *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard.

- *Igitur ou la Folie d'Elbehnon* (pp. 23-61)
- *Notes sur le langage* (pp. 63-76)
- *Richard Wagner, rêverie d'un poète français* (pp. 177-185)
- *Crise de vers* (pp. 247-260)
- *L'action restreinte* (pp. 261-266)
- *Le Livre, instrument spirituel* (pp. 274-280)
- *Le mystère dans les lettres* (pp. 281-288)
- *Plaisir sacré* (pp. 289-292)
- *Or* (pp. 303-304)
- *Magie* (pp. 309-312)
- *Solitude* (pp. 318-324)

- *La Musique et les Lettres* (pp. 368-389)
- *Lettre autobiographique à Verlaine* (pp. 390-396)
- *Sur l'évolution littéraire* (pp. 402-409)
- *Sur la philosophie dans la poésie* (p. 410)
- *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (pp. 417-441)

Manser, A. R. (1997). "Sartre and *Le Néant*", en *Sartre and Existentialism. Volume IV: Existentialist Ontology and Human Consciousness*, (ed.) William L. McBride, New York and London, Garland Publishing, 1997, pp. 47-57.

Marchal, B. (1988). *La religion de Mallarmé : poésie, mythologie et religion*. Paris, J. Corti.

Marchal, B. (ed.) (1995). *Mallarmé. Correspondances. Lettres sur la poésie*. Paris, Gallimard.

Mariátegui, J.C. (1928). "El Anti-soneto", en *Amauta*, nº 17, Lima, p. 76

Martínez Cuadrado, J. "El cisne, leit-motiv de la poesía parnasiana, simbolista y modernista", en *Anales de filología francesa nº10, 2001-2002*, pp. 83-110 o en, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2011650>, sitio visitado el 27 de octubre del 2011.

Merleau-Ponty, M. (1960). *Signes*. Paris, Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1966). *Sens et non-sens*. Paris, Nagel.

Meschonnic, H. (1998). "Oralité, clarté de Mallarmé", en *Stéphane Mallarmé*, Paris, Europe: janvier-février 1998, nº 825-826, pp. 3-11.

Michaud, G. (1947). *Message poétique du symbolisme*, Paris, Librairie Nizet.

Millner, J.C. (1999). *Mallarmé au tombeau*. Lagrasse, Editions Verdier.

Montherlant, H. de. (1958). *Théâtre*, Paris, Gallimard.

Moréas, J. “Le symbolisme”, en *Le Figaro*, “Supplément littéraire”, pp. 1-2, 18 de septiembre de 1886, en <http://www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm>, sitio visitado el 24 de octubre del 2011.

Navarro, F. (2001). “Mallarmé y la configuración de la modernidad hispánica: las traducciones de su obra poética en la España del siglo XX”, *Folia Traductológica*, pp. 61–76.

Nicolas, H. (1963). *Mallarmé et le Symbolisme*, Paris, Librairie Larousse.

Nietzsche, F. (2007). *El nacimiento de la tragedia*. Buenos Aires, Alianza Editorial.

Ovidio. (2005). *La metamorfosis*. Traducción de Ana Pérez Vega, Sevilla, Orbis Dictus.

Paz, O. y Hayashiya, E. (1970). *Matsuo Basho Sendas de Oku*. Breve Biblioteca de Respuesta, Barcelona, Barral Editores.

Paz, O. (1994-1996). “El soneto en ix de Mallarmé”, *Obras Completas, tomo II*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 100-114.

Pérez, A. J. (1995). *Modernismo, vanguardias, posmodernidad*. Buenos Aires, Corregidor.

Perrone-Moisés, L. (1976). L' intertextualité critique”, en *Poétique* 27, Paris, Seuil, pp. 372-384.

Petrarca, F. (1985). *Canzoniere*, Milano, Oscar Mondadori.

Picasso, P. (1933). *Minotauro y Dionisos*.

Picon, G. (1970). “The presence of André Gide” en Gide. *A Collection of Critical Essays*, New Jersey, editado por David Littlejohn, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, pp. 36-48.

Pietri, U. (1948). *El cuento venezolano, Letras y hombres de Venezuela*, México, Fondo de Cultura Económica.

Plantinga, A. (1997). “An Existentialist’s Ethics”, in *Sartre and Existentialism. Volume V: Existentialist Ethics*, New York and London, (ed.) William L. McBride, Garland Publishing, pp. 1-23.

Platón. (1969) “La República”, en *Obras Completas*. Madrid, Aguilar.

Plutarch. (sin fecha). *Lives of Illustrious men*, Philadelphia, traducido por John Dryden y publicado por David McKey Publisher.

Plutarco. *Vidas paralelas*, en

www.imperivm.org/cont/textos/txt/plutarco_vidas-paralelas-ti-teseo.html

Poe, E.A. (1956). *Obras en prosa* (trad. de Julio Cortázar), 2 vols., Puerto Rico, Eds. de la Universidad de Puerto Rico-Madrid, Revista de Occidente.

Poe, E.A. (1987). *Ensayos y críticas*, trad. de Julio Cortázar, Madrid, Alianza.

Poirier, J. (2009). "Perdre le fil: Labyrinthes de la littérature française moderne" en *Amaltea. Revista de mitocrítica*, Vol. 1, 2009, pp. 215-226, <http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/poirier.pdf>

Proust, M. (1994). *Essais et articles*, editado por P. Clarac e Y. Sandre, Paris, Gallimard, pp. 86-90.

Proust, M. (1999). *Du côté de chez Swann*, en *A la recherche du temps perdu*, Paris, Quarto Gallimard.

Prudhomme, S. (1943). *Choix de poésies*, Paris, Librairie Alphonse Lemerre.

Rama, A. (1970). *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela.

Real Academia Española. (2003). *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Vigésima segunda edición, 2001.

Ricœur, P. (1975). *La Métaphore vive*. Paris, Editions du Seuil.

Riffaterre, Michael. (1971). *Essais de stylistique structurale*. Paris, Flammarion.

Riffaterre, M. (1971). "Le poème comme représentation", en *Poétique 4*, pp. 401-418.

Riffaterre, M. (1980). "La trace de l'intertexte", en *La Pensée n°215*, pp. 4-18.

Riffaterre, M. (1982). "L'illusion référentielle", en *Littérature et réalité*. Paris, Seuil, pp. 91-118.

Riffaterre, M. (1983). *Sémiotique de la poésie*. Paris, Editions du Seuil.

Riffaterre, M. (1990). “Compulsory reader response: the intertextuality drive”, in *Intertextuality: theories and practice*, (eds.) Michael Worton and Judith Still, Manchester, Manchester University Press.

Rimbaud, A. (1989). *Illuminations*. Paris, Flammarion.

Rimbaud, A. (1999). *Œuvres complètes: poésie, prose et correspondance*. Paris, (ed.) Pierre Brunel, Le livre de Poche.

Roger, T. (2010). *L'archive du Coup de dés : Étude critique de la réception d'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*. Paris, Éditions Classiques Garnier.

Ruppli, M. y Thorel-Cailleteau, S. (2005). *Mallarmé : La grammaire & le grimoire*. Genève, Droz.

Sartre, J.P. (1946). *L'existentialisme est un humanisme*. Paris, Nagel o <http://www.danielmartin.eu/Textes/Existentialisme.htm>,

Sartre, J.P. (1948). *Qu'est ce que la littérature ?* Paris, Gallimard.

Sartre, J.P. (1970). *Baudelaire*. Paris, Gallimard.

Sartre, J.P. (1971). *Huis Clos*. Paris, Gallimard.

Sartre, J.P. (1972). “Préface a Mallarmé”, en *Situations IX*. Paris, Gallimard.

Sartre, J.P. (1976). *L'Être et le Néant*. Paris, Gallimard.

- Sartre, J.P. (1980). *La Nausée*. Paris, Gallimard.
- Saussure, F. (1990). *On language*. Cambridge, Harvard University Press.
- Scherer, J. (1977). *Le "Livre" de Mallarmé*, Paris, Gallimard.
- Serrano Cabrera, J. *El haiku japonés*, en www.haikujapones.iespana.es/
- Sollers, P. (1968). *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris, Editions du Seuil.
- Stanguennec, A. (1992). *Mallarmé et l'éthique de la poésie*, Paris, J. Vrin.
- Steiner, G. (1981). *Aspectos del lenguaje y la traducción*. Madrid, F.C.E.
- Steiner, G. (1989). *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona, Destino.
- Steinmetz, J.L. (1998). "Assignment de l'espace" en *Stéphane Mallarmé. Europe* n° 825-826, janvier-février 1998, Paris, pp. 12-21.
- Sterne, L. (1992). *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*. London, Macmillan.
- Stierle, K. (1977). "Identité du discours et transgression lyrique", en *Poétique* 32, pp. 422-441.
- Strauss, L. (2008). "Introducción al existencialismo de Heidegger", en *Sobre Heidegger: Cinco voces judías*, Buenos Aires, Manantial, pp. 41-66.
- Symons, A. (1919). *The Symbolist Movement in Literature*. New York, Dutton.

Tablada, J. J. (1971). *Los mejores poemas*, México, UNAM.

Theis, Raymund. (1989). *Le Plaisir de l'intertexte : formes et fonctions de l'intertextualité: roman populaire, surrealisme, André Gide, nouveau roman*. Frankfurt am Main, P. Lang.

Todorov, T. (1970). "Las categorías del relato literario", en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, pp. 155-192.

Todorov, T. (1977). *Théories du symbole*. Paris, Éditions du Seuil.

Todorov, T. (1979). "Synecdoque", en *Sémantique de la poésie*, (eds). Gérard Genette y Tzvetan Todorov. Paris, Seuil, pp. 7-26.

Tynianov, Y. (1965). *Théorie de la littérature*. Paris, Editions du Seuil.

Tynianov, Y. (1976). "Les traits flottants de la signification dans le vers", en *Poétique* 28, pp. 390-397.

VV.AA. (1995). "El más antiguo programa sistemático del idealismo alemán", en *Revista Hieronymus Complutensis, Número 1*, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, traducción de Miguel Ángel Vega, pp. 117-119.

<http://es.scribd.com/doc/40032412/Programa-del-idealismo-aleman>

Van Tuyl, J. (2006). *André Gide and the Second World War*, State University of New York Press.

Valéry, P (1935). *Variétés II*. Paris, Gallimard.

Vallejo, C. (1968). *Obra poética completa*. Lima, Francisco Moncloa Editores.

Vargas Llosa, M. (1971). *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores.

Verlaine, P. (1966). *Jadis et Naguère. Parallèlement*. Paris, Le Livre de Poche.

Vian, B. (1973). *L'écume des jours*, Paris, Hatier.

Wagner, R. (1977). *On Music and Drama*, (eds.) Albert Goldman y Evert Sprinchorn, London, Victor Gollancz.

Waldenfels, B. (2007). *The Question of the Other*. Albany, NY, State University of New York Press; Hong Kong, Chinese University Press.

Worton, M. and Still, J. (1990). *Intertextuality : theories and practice*. Manchester: Manchester University Press.

μ. (1970). *Rhétorique générale*. Paris, Librairie Larousse.

Yourcenar, M. (1971). *Qui n'a pas son Minotaure ?*, en *Théâtre II*, Paris, Gallimard, pp. 181-231.

Yourcenar, M. (1971). "Aspects d'une légende et histoire d'une pièce" en *Théâtre II*, Paris, Gallimard, pp. 165-179.