



La heterogeneidad genérica de la obra de Cortázar: ¿clave de un éxito duradero?

Walter Bruno Berg
(Universidad de Friburgo en Brisgovia)

Preliminares



El propósito de relacionar la cuestión genérica con la obra de Cortázar corresponde tanto al contexto de mis propias investigaciones¹ como a motivos inherentes a la obra del escritor argentino. En efecto, hay que destacar el manejo específico del conjunto de los géneros tanto literarios como no-literarios en la obra de Julio Cortázar, manejo que será el tema de las reflexiones que siguen. Por lo demás, el propio Cortázar ha cuestionado las relaciones entre identidad y géneros. Vuelvo al asunto más tarde.

En un primer apartado voy a tratar de modo general y provisional el problema del rol y la diversidad de los géneros en la obra de Julio Cortázar. El tema del siguiente apartado será la *Teoría del túnel*, obra publicada póstumamente, pero escrita ya a finales de los años 40. A continuación, me voy a ocupar del período más productivo de la carrera de Cortázar, a saber, de los años 1963-73, década a que el autor debe su transformación en una de las figuras más destacadas de la literatura del *boom*. A este propósito ha de preguntarse cuál fue, durante este período, el rol de los principios poetológicos desarrollados antes en *Teoría del túnel*. Para terminar, volveré sobre el problema de las relaciones entre género e identidad.

A la búsqueda del género

Cortázar ha practicado los géneros más diversos: poesía, ensayo, novela, cuento. Son los dos últimos a los que debe su renombre mundial. Además ha escrito teatro y radioteatro; se ha dedicado al *comic* y a la traducción literaria. En cuanto a los ensayos, hay que destacar la diferencia entre los ensayos literarios propiamente dichos y los que se dedican a la temática del (entonces) llamado compromiso político. Gracias a los últimos, sobre todo políticos, el Cortázar de los años 70 se transformó en el prototipo del intelectual latinoamericano de izquierda. También es la época en que se dedicó a inventar dos géneros nuevos, y que a continuación, durante mucho tiempo, fueron considerados como géneros "cortazianos" por excelencia: los almanaques y los "libros ilustrados" (por llamarlos así, impropia-mente por supuesto). El rasgo distintivo de estos últimos es su carácter híbrido en términos de género. Es evidente además que los conceptos "almanaques" o "libros ilustrados" se usan impropia-mente; nacidos de la incertidumbre conceptual, al referirse a géneros conocidos, en vez de esclarecer el fenómeno, más bien sirven para oscurecerlo. *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round* pertenecen al grupo de los "almanaques"; *Prosa del observatorio*, *Territorios*, *Silvalandia*, *Alto el Perú*, *Buenos Aires-Buenos Aires* al grupo de los "libros ilustrados". Entre estos últimos se encuentra también una edición especial del cuento "Casa Tomada" del año 1969.²

Ahora bien, en cuanto al problema que nos ocupará a continuación, la significación de los "almanaques" y los "libros ilustrados", es ejemplar. Por una parte, es cierto que el principio de hibridismo genérico que aquí viene a ser realizado en su forma más acabada ya se encuentra en obras anteriores, por ejemplo en *Rayuela*, obra en cierta medida fundadora de la fama de Cortázar como autor representativo del *boom*, pero también en *Libro de Manuel*, obra que la crítica acogió con reserva, pero que los quioscos transforman en un éxito de venta sin par. Por otra parte, lo que el ejemplo de los "almanaques" y de los "libros ilustrados" también demuestra es el hecho de que una caracterización exclusiva del fenómeno del hibridismo a base de categorías genéricas es insuficiente. En efecto, lo que cada vez más le interesa al Cortázar de fines de los 60, no son sólo los límites y las convenciones de los géneros tradicionales, sino también los dispositivos *mediales* en que se apoyan éstos³. Así pues, lo que se pone en cuestión con los "libros ilustrados" no es sino el "libro" mismo en tanto que *medio*. No cabe duda de que el propio Cortázar al publicar *Rayuela*, obra que José Lezama Lima en una entusiasta reseña había calificado como "comienzo de la otra novela" (Lezama Lima 1972), ya estaba encarando los aspectos *mediales* de género novela. De ahí las conocidas fórmulas al comienzo del "tablero de dirección": "A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros." (Cortázar 1972: 7)

Gracias a la publicación póstuma de la obra crítica de Cortázar de los años 40, hoy día es posible demostrar, valiéndose de la perspectiva genética,



el papel desempeñado por el principio de hibridismo en la obra del joven escritor.

Teoría del túnel: “Liquidar a la literatura”

Frente al aluvión de los manuscritos editados póstumamente cuya publicación Cortázar no permitió durante su vida, por razones que desconocemos, tenemos que el problema de la llamada “crítica genética” consiste en construir retrospectivamente una teleología poetológica que corre peligro de falsificar el carácter fundamentalmente *abierto* de la obra de Cortázar.⁴ Así, Saúl Yurkievich, en las frases finales de la introducción al primer volumen de la *Obra crítica* de 1994, dice lo siguiente:

Teoría del túnel constituye el pretexto de la práctica novelesca de Cortázar; explicita el programa (o la preceptiva) que precede y preside la realización de sus novelas. Las fundamenta, les da cohesión, las integra en un corpus orgánico. *Divertimento*, *El examen* y *Los premios* cobran, a partir de *Teoría del túnel*, carácter de etapas de una concertada progresión novelesca que con *Rayuela* alcanza su ápice y que se prolonga en esos dos disímiles avatares que son *62. Modelo para armar* y *Libro de Manuel*. *Teoría del túnel* permite afirmar que toda la obra novelesca de Cortázar procede de una misma matriz y que este módulo generador es juiciosa y minuciosamente concebido por un texto preliminar que lo explica y justifica. (Yurkievich en: Cortázar 1994: 29, s.)

Las aserciones de Yurkievich falsifican las intenciones poetológicas de *Teoría del túnel* al menos en dos puntos. Primero: pasan por alto el problema fundamental de la *Teoría*, es decir, el “liquidar a la literatura.” (Cortázar 1994: 17); segundo: sugieren que las reflexiones de Cortázar equivalen al programa generativo de un *género* –a saber, la novela de corte cortaziana que, al empezar con *Divertimento*, llegó al ápice con *Libro de Manuel*.

En lo que se refiere al programa de un “liquidar a la literatura”, es cierto que las formulaciones de Cortázar son a todas luces ambivalentes. No se trata de “liquidar” la literatura en general, sino sólo aquella que Cortázar designa como “tradicional” (1994: 36), o sea, “clásica” (1994: 37). La literatura en este sentido (tradicional) es la obra del “escritor vocacional” (1994: 44); se define por el fetichismo del *libro*, y esta categoría, subraya Cortázar, “llega a constituir un género que subsume a las distintas formas involucradas en el concepto *literatura*.” (1994: 45) Literatura en forma de libro es, pues, literatura *kat' exojén*. El libro es el género de los géneros: “Contiene el total de los géneros literarios.” (1994: 46) La agresión del rebelde literario, cuyos primeros representantes históricos son los escritores



Rimbaud y Lautréamont, está dirigida, por eso, ante todo contra “el *género Libro*” (1994: 45), porque “la noción de géneros, de toda estructura genérica se le da con la perspectiva visual de barrotes, cárcel, sujeción” (1994: 47).

Dentro de este ataque dirigido contra los géneros literarios en general, que al parecer no hace sino repetir un cliché del movimiento vanguardista, se destaca, sin embargo, una idea original que le confiere peso teórico. La razón de ser de la afinidad entre literatura y género (el *ser-género* de la literatura, si se me permite la expresión) es de índole técnica, mejor dicho, de índole formal:

Me parece obvio que toda auténtica predestinación literaria comienza con una necesidad y una facilidad de expresión formal; principia con la aptitud para decir, lo que supone sentimiento estético del verbo, adhesión a las valencias idiomáticas. Todo escritor que haya cumplido una carrera de tipo vocacional sabe que en sus primeras obras los problemas expresivos eran vencidos con mayor facilidad que los problemas de formulación, de composición temática. (1994: 51)

Sin embargo, la manifestación infalible del don natural, el comercio íntimo del escritor con lo que en Francia suele llamarse “le génie de la langue”, “así como los negros poseen en alto grado el sentido innato (vocacional, para acentuar la analogía) del ritmo” (1994: 51), dice Cortázar sin tomar en cuenta que corre peligro de caer en la trampa de los prejuicios raciales—tiene su reverso ideológico:

El compartir por adhesión innata, por vocación, las estructuras idiomáticas como elementos naturales de la expresión, induce al escritor vocacional a aceptar el idioma como vehículo suficiente para su mensaje, sin advertir que ese mensaje está pre-deformado porque desde su origen se formula en estructuras verbales. El idioma funciona y gravita entonces como elemento condicionante de la obra literaria; si se lo trabaja, si se lo fuerza, si la angustia expresiva multiplica las tachaduras, todo aquello reposa en la conciencia casi *orgánica* de que existe un límite tras del cual se abre un territorio tabú; que el idioma admite los juegos, las travesuras, las caricias y hasta los golpes, pero que ante la amenaza de violación se encrespa y rechaza. (1994: 52)

La razón del problemático *ser-género* de la literatura estriba, pues, en una característica del lenguaje en general, es decir, en su propensión natural a los prejuicios, los *idola fori* de los que habla Francis Bacon, filósofo al que hace referencia, por lo demás, un párrafo bien conocido del capítulo 48 de *Rayuela* (véase Berg 1991: 222, notas 63 y 64). Así pues, al hablar de “lenguaje” *Teoría del túnel* en realidad está tematizando,



LA HETEROGENEIDAD GENÉRICA DE LA OBRA DE CORTÁZAR:
¿CLAVE DE UN ÉXITO DURADERO?

indiferenciadamente, todo un conjunto de aspectos diferentes que, conforme a las categorías analíticas de la teoría del texto, podrían calificarse de “lingüísticos”, “discursivos”, pero también de “retóricos”, “genéricos” o de “poetológicos”. Veamos a este respecto el párrafo siguiente:

Todos los elementos de la educación obligatoria del niño y el adolescente, a más de los diarios, la novela, el teatro, el cine y la acumulación del saber oral, entrenan incesantemente al hombre para darle soltura literaria, dominio del verbo, recursos expresivos. Hay un día en que todo muchacho escribe sus versos y su novela, mostrando muy temprano su tendencia vocacional que expandirá en una carrera literaria o destruirá para reconstruirse sobre nuevas bases si está en la actitud contemporánea que estudiamos; si carece de vocación literaria, el orden burocrático, comercial y amoroso lo ejercitará en alguna forma de literatura epistolar u oral. La facilidad intrínseca de lo literario, los atavismos folclóricos, la vida gregaria y el desarrollo técnico de la propaganda, la radio, los slogans, crearán en él 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. (1994: 56, s.)

En efecto, la existencia de una estructura básica de prejuicios inherente al lenguaje es el motivo principal de la necesidad constatada en *Teoría del túnel* de rebasar los cánones tradicionales de la “literatura”. Sin embargo la constatación de esta necesidad no es equivalente al acto fundador de un nuevo género —como lo sugiere Yurkievich en la introducción del ensayo—, o sea, al “comienzo de otra novela” (según Lezama Lima). Aunque Cortázar en la segunda parte del ensayo, al presentar las dos figuras contrarias de su poética prospectiva —el “poetismo” y el “existencialismo” (1994: 116)— se refiere constantemente al ejemplo clásico del género “novela”, el verdadero objetivo de su demostración consiste nada más que en la presentación de un *método*, esto es, “el mecanismo por el cual se articula un ejercicio verbal a cierta visión, a cierta re-visión de la realidad.” (1994: 68)

Poética instrumental

No se sabe si el autor de *Teoría del túnel* fue lector de Walter Benjamin. El hecho de que el tratado, igual que el ensayo de Benjamin *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica*, también nos hable de la desaparición de un *aura*, no será, pues, sino una de las múltiples “coincidencias” tan características en la vida de Cortázar. Sea como fuere: mientras Benjamin habla de la “obra de arte” en general, Cortázar trata del



“libro”. En el fondo, sin embargo, los dos están hablando del mismo fenómeno. Hemos visto que para Cortázar el “libro” es sinónimo de “literatura” – “la Literatura”, subraya él, “invariable como actividad estética del hombre, custodiada, acrecida por los escritores vocacionales. *Seguirá siendo una de las artes*, incluso de las *bellas artes*; adherirá a los impulsos expresivos del hombre en el orden de lo bello, lo bueno y lo verdadero.” (1994: 68; cursivas en el texto). Pero el libro, cuya aura la cita está recordando, tiene que desaparecer. Como se puede inferir del prefacio a la primera versión del famoso ensayo, Walter Benjamin, al decir cosas análogas de la obra de arte en general, se estaba apoyando en los principios de la filosofía marxista de la historia (véase Benjamin 1991: 435). La argumentación de Benjamin concerniente a la desaparición del aura debe ser entendida, pues, como descripción objetiva de un momento histórico concreto cuya objetividad se desprende de la filosofía materialista de la historia. En cambio, la *Teoría del túnel*, al llegar en cierta medida a los mismos resultados, se representa como teoría del sujeto siguiendo la línea del existencialismo de Jean-Paul Sartre. Aunque sería equivocado pedirle al texto la coherencia de un tratado filosófico, vale la pena seguir la argumentación paso a paso.

Se abre la argumentación con lo que podríamos llamar una “analítica” de la existencia del escritor, en la cual se presentan mezclados motivos que se encuentran tanto en Sartre como en Heidegger. Lo que la filosofía de la existencia había dicho del hombre en general, Cortázar lo dice ahora del escritor en especial: también el escritor es un ser definido enteramente por su manera de “existir”. No hay ninguna “esencia” que preceda a esta existencia. Para caracterizar el modo de existir del escritor, Cortázar, curiosamente, recurre a un concepto clave de la analítica del “Dasein” en *Ser y Tiempo* de Martin Heidegger, a saber, el fenómeno de *Sorge* (¡en alemán en el texto!). Pues bien, la *Sorge* (entiéndase: *preocupación* o *cura*) tiene un objeto, que es el *lenguaje*:

Nuestro escritor da señales de inquietud apenas advierte que una situación cualquiera encuentra expresión verbal coherente y satisfactoria. En su sentimiento constante de *cuidado* (el *Sorge* existencialista), el hecho de que la situación alcance a formularse lo llena de sospechas sobre su legitimidad (1994: 65; vgl. 112)

No se debe incurrir en una lectura falsamente aristotélica del párrafo, aunque parece que el propio Cortázar no está del todo ajeno a tal interpretación. En efecto, la frase siguiente da a entender que la existencia del escritor caracterizada como *Ser-en-la-lengua* podría ser interpretada en términos de la teoría de *los dos mundos* propuesta por Kant, es decir, la escisión del mundo en un mundo de los *fenómenos* (“*phaenomena*”) y un mundo de los *noumena*, o sea, un mundo constituido por objetos de la razón pura: “Recela una suerte de nómeno de la situación agazapándose tras el



LA HETEROGENEIDAD GENÉRICA DE LA OBRA DE CORTÁZAR:
¿CLAVE DE UN ÉXITO DURADERO?

fenómeno expresado. Ve actuar en el lenguaje todo un sistema de formas a priori, condicionando la situación original y desoriginalizándola” (1994 65).

Sin embargo, el *Ser-en-la-lengua* del escritor no es un *apriori* ontológico (como en Aristóteles) ni un *apriori* epistemológico (como en Kant), sino, más bien, uno de los atributos de la existencia que los existencialistas suelen llamar “existenciales”. Por eso, dejando atrás tanto a Heidegger como a Kant, Cortázar vuelve al concepto de la libertad en Jean-Paul Sartre. En efecto, el lenguaje no es la “casa del ser” (de que habla Heidegger), sino una barrera que hay que traspasar. Aunque el escritor se encuentra confinado en un mundo definido por el conjunto de los significados anteriormente codificados del lenguaje, por lo cual todo acceso al mundo de los *noumena* le está prohibido, llega a entender que está “condenado” a la libertad, como dice Sartre; solo tiene que *hacerse cargo de ella*. Así pues, paradójicamente el escritor, al tomar plena conciencia de su situación, constata que la encuentra transformada en un argumento de *esperanza*:

Lo que el kantismo postula en el entendimiento humano nuestro escritor lo traslada esperanzadamente al orden verbal; esperanzadamente, porque se libera en parte de esa carga, se presume capaz de trascender limitaciones sólo impuestas por un uso imperfecto, tradicional, deformante de las facultades intelectuales y sensibles creadoras del lenguaje. Sospecha que el hombre ha alzado esa barrera al no ir más allá del desarrollo de formas verbales limitadas, en vez de rehacerlas, y que cabe a nuestra cultura echar abajo, con el lenguaje “literario”, el cristal esmerilado que nos veda la contemplación de la realidad. (1994: 65, s.)

Mientras que la actitud del “escritor vocacional” frente al lenguaje, la tradición y los géneros literarios está caracterizada por la pasividad del “médium”—el lenguaje y la tradición le parecen “*elementos naturales* de la expresión, [...] sin advertir que ese mensaje está pre-deformado porque desde su origen se formula en estructuras verbales” (Cortázar 1994: 52)—, el escritor *rebelde* recurre a una actitud activa transformando a su vez el lenguaje y los géneros literarios en *medios*, a saber, en *instrumentos* expresivos de una libertad tanto existencial como creadora. Momentos fundamentales de esta poética *instrumental* atraviesan la argumentación del ensayo en su totalidad. Es esta poética que constituye el “caballo de Troya” que le permite al rebelde literario tener acceso al castillo auráticamente fortificado de la “literatura” para socavarlo:

Hay grupos que se incorporan a la ruta literaria por razones que no dimanen de la vocación sino de la *conveniencia instrumental*; que 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. Se embarcan en la nave de las letras sin ningún respeto hacia su bandera; la barrenarán y la hundirán si con ello pueden alcanzar su 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. (1994: 60, f.)

Hibridación de géneros

La destrucción sistemática del aura tradicional de la institución “literatura” sólo es el anverso de la poética instrumental concebida en *Teoría del túnel*. Cortázar no tarda en subrayar que el reverso del programa, la concepción prospectiva de una *nueva* estética, también forma parte de la temática del ensayo:

Este ensayo tiende a afirmar la existencia de un movimiento constructivo, que se inicia sobre bases distintas a las tradicionalmente literarias, y que sólo podría confundirse con la línea histórica por la analogía de los instrumentos. Es en este punto donde el término literatura requiere ser sustituido por otro que, conservando la referencia al uso instrumental del lenguaje, precise mejor el carácter de esta actividad que cumple cierto escritor contemporáneo. (1994: 61)

Tanto la crítica de la institución tradicional “literatura” como el proyecto de la nueva estética se presentan en el contexto de amplias reflexiones concernientes al género “novela”. Sin embargo, la conclusión de que *Teoría del túnel* constituye la poética de un nuevo género novelesco que llegaría a su punto culminante con *Rayuela*, no acierta el verdadero objetivo del ensayo. Este no equivale a una teoría de la narración, sino a una teoría de la *poesía*. La referencia constante al género “novela” se debe al hecho de que la novela constituye “lo »literario« por excelencia a partir del siglo XIX” (1994: 81). Por otra parte, el concepto de “poesía” tampoco debe entenderse en un sentido genérico tradicional. Llama la atención que Mallarmé, al comienzo mismo del ensayo, es mencionado como figura ejemplar de un concepto *tradicional* (!) de la literatura; además, una larga nota dedicada a Baudelaire subraya que la oposición “estético” *versus* “poético” no sólo es aplicable a la historia de la novela, sino también a la poesía lírica –problema, sin embargo, que el autor en el contexto del presente ensayo no intenta profundizar (véase 1994: 94). Preguntamos, pues: ¿qué es lo que significa el discurso de *lo poético* que está en el centro de la nueva estética?



LA HETEROGENEIDAD GENÉRICA DE LA OBRA DE CORTÁZAR:
¿CLAVE DE UN ÉXITO DURADERO?

La respuesta de Cortázar tiene un aspecto histórico y uno sistemático. Desde el punto de vista histórico se refiere a dos textos que demuestran, de modo ejemplar, lo que significa "poesía". Se trata de *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont y de *Une Saison en Enfer* de Rimbaud (cf. 1994: 92). Desde el punto de vista sistemático, Cortázar recurre a una oposición a nivel analítico de texto propia a la novela tradicional. Propone distinguir entre el uso *científico*, o sea, *lógico* del lenguaje y el uso *poético*.⁵

Toda narración comporta el empleo de un lenguaje científico, nominativo, con el que se alterna imbricándose inextricablemente un lenguaje poético, simbólico, producto intuitivo donde la palabra, la frase, la pausa y el silencio valen trascendentemente a su significación idiomática directa. (1994: 81)

El uso de la lengua al que se refiere Cortázar se discute, desde Aristóteles hasta Husserl, en este campo especializado de la filosofía que es la "lógica de la enunciación". Hablando del "uso científico, lógico", o sea, "enunciativo [...] del idioma" (1994: 82), Cortázar se refiere (si no me equivoco) más precisamente a ese uso de la lengua que Aristóteles ha llamado *lógos apophantikós*. Se trata de este tipo de sentencias que son o bien "verdaderas" o bien "falsas". Con palabras del lingüista R. Jakobson también podríamos hablar de la función "referencial" de la lengua (Jakobson 1972). Pues bien, no cabe duda de que el prestigio del "uso enunciativo" del lenguaje, desde la época del realismo, va aumentando, no solamente en la narrativa, sino también en los otros géneros. Si es cierto, según Wittgenstein, que los límites de mi lenguaje equivalen a los límites de mi mundo, la sentencia se refiere, ante todo, al "uso enunciativo del idioma".

Es menos claro, sin embargo, lo que significa uso "poético" del idioma. En efecto, si se trata de valorar funciones de la lengua que, desde la perspectiva del "uso enunciativo" del idioma, son justamente *insignificantes* (Cortázar menciona la "pausa", el "silencio"), el problema se plantea ahora en términos de una paradoja: ¿cómo traspasar los límites de un *lenguaje-mundo*, límites que justamente en términos de la lógica enunciativa son insuperables? Ahora bien, resulta evidente que los límites que el concepto de "poesía" propuesto en *Teoría del túnel* supone traspasar no son ya exclusivamente de índole lingüística. Lo que Cortázar llama "poesía" equivale más bien a un postulado existencial que surge en el contexto de una antropología de proveniencia sartriana, enriquecida además con motivos utópico-optimistas del surrealismo, al que adhería el Cortázar de los años 40. En vez de la pregunta concerniente a la manifestación especial del uso "poético" al nivel textual, se plantea, pues, un problema más fundamental, o sea, el de la *causa finalis* de la poesía. Pues bien, "poesía", dice Cortázar con miras a la poética de Rimbaud, no es sino el protocolo de una *experiencia*, *experiencia sui generis*, insustituible por otra forma de experiencia:



La creación de *Une Saison en Enfer* consiste, pues, en notar –al modo que el músico va pautando una imagen sonora para fijarla– una experiencia poética, vale decir de un orden no reductible a enunciación pero sí comunicable por el mismo sistema de imágenes en que la experiencia se propone, imágenes que coexisten con la vivencia que mientan y guardan *eficacia incantatoria* tanto para su aprehensor como para los lectores del producto verbal. (1994: 98)

La afirmación según la cual la poesía correspondería a una experiencia *sui generis* todavía deja abierto el problema de la manifestación *textual* de la poesía; manifestación que convendría definir justamente a *diferencia* de experiencias en el contexto de otros medios o géneros, en especial, el de la “prosa”. Pues bien, parece que el concepto cortazariano de “poesía” es contrario al resto de las definiciones tradicionales, tanto lingüísticas como poetológicas, de la poesía. Así, una polémica nota al pie de la página 99 dedicada a un comentario del crítico Wladimir Weidlé sobre la poesía de Rimbaud en que “el tránsito del verso a la prosa llevado a cabo por Rimbaud” es interpretado como “agotamiento del verso y la necesidad del poeta de encontrar una nueva forma expresiva”, demuestra hasta qué punto Cortázar se empeña en trasgredir los límites de los géneros tradicionales en nombre de un nuevo concepto de “poesía”:

Weidlé no repara en que el paso del verso a la prosa significa en Rimbaud la ruptura del cordón umbilical estético, y el ingreso en la línea poética existencial. No se trata –como se agrega aludiendo a análoga tentativa de Robert Browning– de «una tentativa para renovar la poesía injertando en ella el léxico y los ritmos de la prosa». Por el contrario, *es el poeta quien invade astutamente las estructuras formales de la prosa para sustituirlas por estructuras poéticas que sólo idiomáticamente pueden 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. (1994: 99; cursivas en el texto)

Así, el problema de la manifestación textual de lo poético se ha solucionado también de manera simple, aunque a nivel genérico. La esencia de lo poético, se estipula desde ahora, no es sino la aplicación rigurosa y sin compromiso del principio de la hibridación de los géneros: “*El paso del orden estético al poético entraña y significa la liquidación del distingo genérico Novela-Poema*” (1994: 90; cursivas en el texto). La fórmula se refiere todavía al ejemplo histórico de la novela. El apartado siguiente, sin embargo, demuestra que el principio es presentado como concepto clave de la nueva estética en general.



LA HETEROGENEIDAD GENÉRICA DE LA OBRA DE CORTÁZAR:
¿CLAVE DE UN ÉXITO DURADERO?

En nuestro tiempo se concibe la obra como una manifestación poética *total*, que abraza simultáneamente formas aparentes como el poema, el teatro, la narración. 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. (1994: 90, f.)

80 mundos y un libro

Así vistas las cosas, *Teoría del túnel* de 1947 anticipa en muchos aspectos motivos de una discusión relativa al status y a la función de los géneros literarios llevado a cabo más tarde en el ámbito de la lingüística de textos y en el análisis de los discursos. Con todo, parece que Cortázar no está particularmente interesado en los problemas de la poetología tradicional de los géneros literarios *sensu stricto*. El problema de los géneros se plantea más bien para él en tanto que caso especial del *Ser-en-el-mundo* del escritor que Cortázar concibe como cautiverio existencial al interior de una cultura constituida por la totalidad de los “modos enunciativos” (Cortázar 1994: 82). El “escritor vocacional” acepta este cautiverio sin rebelarse. Ya se ha mencionado la cercanía de esta concepción de los géneros con la filosofía de Wittgenstein. A ello hay que añadir, claro está, el concepto foucauldiano de la formación de los discursos. Como los discursos para Foucault, para Cortázar los géneros y las “especies de texto” constituyen una suerte de *apriori* para la experiencia humana. A diferencia de Foucault, sin embargo, parece que Cortázar todavía cree en la posibilidad de alcanzar un *más allá* de los discursos, un mundo trascendente al cual tiene acceso el “rebelde literario” que sabe transgredir los límites de los discursos y los géneros.

Como Cortázar considera la novela como el género más importante de la tradición “literaria” (véase 1994: 81), no es de extrañar que después de terminar *Teoría del túnel*, él se haya dedicado a escribir novelas. Dos son, en efecto, los manuscritos que van a nacer: *Divertimento* (1949) y *El examen* (1950), en los cuales vuelven a aparecer motivos decisivos de la *Teoría*, sobre todo la herencia surrealista. En otra parte he hablado en detalle de estas obras (véase Berg 1991a). Sea cual fuere su valor intrínseco, Cortázar, al constatar la indiferencia concertada tanto de la crítica como de las editoriales, escondió los manuscritos en la gaveta, de donde no salieron hasta después de su muerte. ¿Cómo interpretar el hecho de que Cortázar, a continuación, durante más de un decenio, renunció a volver al género “novela” dedicándose en lugar de eso y con maestría al cuento breve? ¿Es lícito interpretar el silencio de Cortázar con la hipótesis de que el mismo autor había llegado a la conclusión de que ninguno de los dos manuscritos correspondía verdaderamente al criterio de la *novela poética* en el sentido que *Teoría del túnel* le había otorgado al concepto? Otra conclusión se impone: no es la novela, sino el cuento breve, pienso en especial en



Historias de cronopios y famas redactadas a principios de los años del 50 (véase Berg 1991: 85), el que constituye el campo de experimentación para este tipo de *escritura poética*. No puedo extenderme más sobre esta suerte de hipótesis. Voy a terminar con un comentario que se refiere a los años 1963-1973, el período más productivo de la carrera de Cortázar, tanto desde el punto de vista estético como comercial.

En efecto, estamos nada menos que ante la *historia personal* de uno de los representantes más destacados de la literatura del *boom*; historia que se caracteriza sobre todo por los éxitos editoriales duraderos. Aparecen siete obras, entre ellas las tres novelas *Rayuela* (1963), *62. Modelo para armar* (1968), *Libro de Manuel* (1973), los dos “almanaques” *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último Round* (1969), un nuevo volumen de cuentos, *Todos los fuegos el fuego* (1966), así como *Prosa del observatorio* (1972), el primero de toda una serie de ese género inclasificable que acabo de llamar “libros ilustrados”. El rasgo más importante de todas estas obras es su heterogeneidad genérica. Sin lugar a dudas es el principio de la *escritura poética* – concebida antes en *Teoría del túnel* –, o sea, el principio de la *hibridación genérica* el que confiere su peso estético a esta diversidad.

Habíamos dicho que para Cortázar los *géneros* son discursos, “modos enunciativos” con valor apriorístico. Es el concepto de “modelo” propuesto por Jurij M. Lotman el que mejor refleja la idea de Cortázar (véase Lotman 1972: 27, ff.): cada uno de los géneros corresponde a un “mundo” definido por sus rasgos característicos a nivel semántico, lingüístico y accional, rasgos por los cuales este mundo se diferencia de otros tantos mundos. En esta perspectiva, el título del almanaque *La vuelta al día en ochenta mundos* (inversión irónica de *Le tours du monde en 80 jours* de Jules Verne) cobrará un sentido ejemplar más allá de la obra misma. Si Verne pone el acento en el factor *aceleración*, de lo que se trata es dar vuelta al *único*, aunque inmenso mundo en sólo *80 días*, en Cortázar el acento es puesto en el factor *diversidad*: un solo día (el tiempo justamente que se necesita para leer un solo libro) se fracciona en 80 mundos diferentes. Sin embargo, la verdadera experiencia del viaje (para mantener la imagen) equivale siempre a una experiencia *límite*; no se sitúa en el centro de los mundos, sino en sus fronteras con otros mundos.

En este sentido, el carácter especial de *La vuelta al día en ochenta mundos* consistiría en la *generalización* de un procedimiento estético conocido, en su forma dicotómica, por los lectores de Cortázar desde *Bestiario* (1951). “Las puertas del cielo” (*Bestiario*), “Continuidad de los parques”, “La noche boca arriba”, “Axolotl” (*Final del juego* [1956]), “Cartas de mamá”, “Las babas del diablo” (*Las armas secretas* [1958]), pero igualmente “Reunión”, “Instrucciones para John Howell”, “Todos los fuegos el fuego”, “El otro cielo” (*Todos los fuegos el fuego* [1966]) serían destacados ejemplos para el procedimiento en cuanto al género “cuento breve”. En todos estos casos, el efecto poético del texto consiste en sugerir una experiencia *sui generis*, experiencia límite porque es resultante de



experiencias contrarias, o sea, contradictorias, con respecto a las experiencias *normales* de la vida cotidiana: así *la resurrección de la amada muerta en su propio medio social* (“Las puertas del cielo”), así *la confusión de planos entre realidad social y ficción estética* (“Continuidad de los parques”), *la confusión de límites entre culturas diferentes* (“La noche boca arriba”), *la mezcla de diferentes épocas históricas* (“Todos los fuegos el fuego”), *la confusión entre las especies “hombre” y “animal”* (“Axolotl”), *entre deseo y realidad* (“Cartas de mamá”), *entre lenguaje e imagen* (“Las babas del diablo”), *entre realidad histórica y utopía* (“Reunión”) y finalmente *entre realidad y teatro* (“Instrucciones para John Howell”).

Mientras en los cuentos este tipo de experiencias se presenta todavía en forma de *narraciones*, vale decir, gracias a los recursos propios del *libro* (procedimientos, al fin y al cabo, utilizados también por otros representantes destacados de la generación del *boom*; pienso por ejemplo en *La casa verde* (1966) de Mario Vargas Llosa), lo nuevo en *Rayuela* es el ataque decidido al *sustrato medial* del género, es decir, al “libro”. Así, el “tablero de dirección” no sólo sugiere al lector el hecho de la copresencia simultánea de *diversos* libros, sino que también lo obliga a ejecutar al mismo tiempo una serie de “manipulaciones” concretas a propósito del *texto-objeto* que tiene delante; manipulaciones destinadas, en efecto, a suspender la linealidad de la lectura en más de un sentido. La descripción del resultado semántico de este tipo de lectura dirigida se encuentra en mi monografía sobre Cortázar (véase Berg 1991: 251-285).

Queda por añadir, para dar toque de actualidad a un libro que corre peligro de transformarse en “clásico”, que la invención genial del juego de la *rayuela* (en alemán decimos “Hüpfspiel”), gracias a su analogía evidente con procedimientos textuales de tipo *hyper-text*, hoy en día, 40 años después de la publicación de la novela, merece aun más admiración que en 1963.

Género e identidad

Cortázar se ha servido de diferentes metáforas para designar tanto al “objeto” como al “sujeto” de lo que él llama “poesía”. Se entiende que hay que poner entre comillas los conceptos de “objeto” y de “sujeto”. Hasta ahora, nuestro análisis se ha situado del lado del “objeto”. Hemos visto que Cortázar al seguir hablando de “literatura” o de “poesía” le otorga otro sentido al objeto que le interesa. En el centro de su praxis poética se encuentra una estrategia de la transgresión sistemática de los límites de los géneros tradicionales. Ahora bien, el resultado de las transgresiones Cortázar lo llama “intersticio”⁶. El juego con los intersticios está en el centro de *La vuelta al día en ochenta mundos*. Por otra parte, tanto en el capítulo introductorio como en el capítulo final Cortázar se ocupa también del lado subjetivo del proceso intersticial. La metáfora que utiliza es “camaleonismo”. Las reflexiones de Cortázar merecen atención porque



ofrecen la posibilidad de corregir la impresión —que se impone desde la lectura de *Teoría del túnel*—, de que su teoría de la literatura estuvo siempre bajo una influencia preponderante del existencialismo sartriano. Ahora bien, más importante todavía que el distanciamiento irónico respecto al concepto del compromiso sartriano⁷ (quizá debido a coyunturas del momento) me parece ser la crítica definitiva de un kantianismo subliminal, característico de *Teoría del túnel*. Lo que entiende ahora es que la teoría kantiana del conocimiento no sólo supone un sujeto idéntico consigo mismo,⁸ sino que, además, vuelve fatalmente a una posición inaceptable para todo poeta que se respeta. Tal posición consiste en la escisión del mundo entre objeto y sujeto. Lo que es cierto es que “instancias como las *Duineser Elegien* o *Piedra de sol* fracturan para siempre la falsa valla kantiana entre el término de nuestra piel espiritual y el gran cuerpo cósmico, la verdadera patria.” (Cortázar 1980: 191 [T. II]) Lo que corresponde, pues, a un mundo caracterizado por procesos de hibridación de toda índole cuya realidad se manifiesta en los “intersticios” entre mundos incompatibles en sí, no es un sujeto epistemológico solipsista, sino un sujeto capaz de asimilarse a la naturaleza del objeto al que se refiere. Citando una frase del poeta inglés John Keats, Cortázar define esta actitud como “camaleonismo” (Cortázar 1980: 189 [T. II]):

En cuanto al carácter poético en sí... no tiene un yo, es todo y es nada; no tiene un carácter, goza con la luz y con la sombra, vive en lo que le gusta, sea horrible o hermoso, excelso o humilde, rico o pobre, mezquino o elevado. Tanto se deleita en concebir a un Yago como a una Imogena. Lo que choca al virtuoso filósofo deleita al poeta camaleón... Un poeta es lo menos poético de todo cuanto existe; como no tiene identidad, continuamente tiende a encarnarse en otros cuerpos... El poeta no posee ningún atributo invariable; ciertamente es la menos poética de todas las criaturas de Dios. (Cortázar 1980: 188, f. [T. II])

A diferencia “del malentendido romántico a lo Espronceda o Lamartine” (Cortázar 1980: 191 [T. II]) que habían considerado al *yo* empírico del poeta como fuente de la experiencia poética, el camaleonismo considera que el sujeto del poeta no es sino el resultado de aquella experiencia, o sea, que el sujeto es “constituido” por la experiencia fragmentada del mundo codificado por el conjunto de los géneros y discursos. He aquí la experiencia básica del poeta —la única que legítimamente puede ser considerada como fuente de sus creaciones—, es decir, “ese sentimiento de esponja, *esa insistencia en señalar una falta de identidad* como tanto después le ocurriría al Ulrich de Robert Musil” (Cortázar 1980: 189 [T. II]; las cursivas son mías).



Conclusiones

Creo haber podido demostrar que el problema de los géneros está en el centro de la teoría y praxis del escritor Cortázar. En efecto, está en el centro del período más productivo del autor; período que la crítica designa como la del *boom*. Eso sí, mucho tiempo antes, al oponerse al conjunto de los géneros tradicionales, recurriendo a las pautas tanto surrealistas como existencialistas de su tiempo, y apoyándose al mismo tiempo en las experiencias remotas de los románticos ingleses, Cortázar había formulado su nueva teoría “poética” de la literatura. Es cierto que el Cortázar de los años 70 hablaba muchas lenguas. No todo de lo que ha dicho y escrito en ese entonces, merece la corona de la eternidad. Siempre fue dicho y escrito en consonancia con la espontaneidad, la presencia inconfundible de un sujeto extraordinariamente comprometido con su causa. El sujeto ya no existe. ¿Dónde está entonces la causa?

Su crítica de los géneros y la literatura tradicional no pertenece a esta categoría de lo efímero. Aquí, en el contexto de la “escritura”, Cortázar ha dejado vestigios. En su tiempo fue un punto de referencia. Contribuyó a dar prestigio a lo que, desde entonces, comenzaba a llamarse universalmente “literatura latinoamericana”. Por algún tiempo, gracias a Cortázar, “literatura latinoamericana” se transformó en una marca de prestigio. Para los críticos y los teóricos de la literatura, el texto de Cortázar sigue constituyendo un reto. Pronto les enseña que literatura es más que “literatura”. La literatura de Cortázar no se entiende sino sobre la base de un texto mucho más extenso que son los textos, los géneros y los medios de la cultura en general, tesis demostrada, una vez más, por una publicación destacada de los últimos tiempos. Me refiero a la tesis doctoral de Wolfgang Bongers, *Schrift / Figuren. Julio Cortázars transtextuelle Ästhetik*. Wolfgang Bongers pertenece a una nueva generación de latinoamericanistas. Nuestra generación (estoy hablando de la generación a la que pertenecemos Wolfgang Eitel y yo mismo), a su manera, se ha beneficiado del *boom*. Wolfgang Eitel ha publicado en 1978 un libro, que todos conocemos, con el título “Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart”. Los autores que se tratan, sin excepción alguna, son autores del *boom*. *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart*, hoy es historia, historia de la crítica, historia de la literatura. ¿Cómo se presenta hoy, la literatura latinoamericana del presente? También es historia el principio de la “hibridación genérica”. Por lo menos, nadie lo toma como modelo, en la forma como lo hacían los discípulos e imitadores del Cortázar de *Rayuela* de los años 60. Lo que se constata, más bien, son señales de un retorno a esquemas y formas genéricos del pasado. ¿Será ésta una de las razones por las cuales el tema “literatura latinoamericana” ha desaparecido de las portadas de nuestros folletines literarios a no ser que se trate de un artículo necrológico a propósito de la desaparición de uno de los grandes autores de la generación del *boom*?



Notas:

¹ Me refiero al tema del Proyecto de investigación *Identidades y Alteridades. La función de la alteridad en la constitución y construcción de identidad* (SFB 541) de la Universidad de Friburgo en Brisgovia en el cual estoy dirigiendo un subproyecto con el tema “El rol de los géneros literarios y audiovisuales en la constitución de identidades en Latinoamérica”. Informaciones detalladas sobre el Proyecto, véanse en: <http://ella.phil.uni-freiburg.de/RomSeminar/Berg/forsch.htm>

² Cada página contiene un dibujo de un plano de una casa, en el cual está inserto el texto de la narración, que progresa de página en página. Se trata de la misteriosa expulsión de dos hermanos desde la casa paterna, que se refugian en habitaciones interiores; paralelamente el texto se repliega en forma icónica hacia las habitaciones en que se encuentran los hermanos. Al mismo tiempo las habitaciones vacías van siendo “ocupadas” por grandes letras regulares, pero que no pueden ser descifradas, hasta que en las últimas páginas se llega a reconocer el sintagma *Casa Tomada / Julio Cortázar*. Sólo las últimas dos líneas de la narración, que relatan el abandono definitivo de la casa por parte de los hermanos, están impresas sobre papel blanco *sin* el plano de la casa.

³ Este concepto se encuentra con esta significación en: Knut Hieckethier (1996): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler.

⁴ Respecto de la novela *Rayuela* véanse las advertencias que hice en la reseña al libro *Cuaderno de bitácora de Rayuela* (Berg 1984), editado por Ana María Barrenechea.

⁵ Por cierto que, de acuerdo a las afirmaciones de la nota sobre Baudelaire recién citada, esta distinción se puede aplicar también a la lírica tradicional.

⁶ Respecto a este concepto véase Berg 1991: 348, ss.

⁷ “Se lo cuento ahora porque esta mañana, en París, un escritor comprometido usted me entiende me señaló la necesidad de una ideología sin contradicciones. Entonces, mientras le dejaba la cara y me perdía en una niebla a la que no era ajeno el coñac, la imagen de Keats volvió desde aquel lejano mundo de un departamento porteño en Lavalle y Reconquista, cuando nos encontrábamos en el territorio de una página todavía en blanco y nos íbamos a vivir la noche. Ahora quizá comprenderá usted lo que sigue, la teoría de camaleones y gorriones de que se habla para incomodidad de buenas conciencias instaladas en verdades monocráticas.” (Cortázar 1980: 185, f. [T. II])

⁸ “Sí, señora, desde luego que en el acto racional del conocimiento no hay pérdida de identidad; por el contrario, el sujeto se apresura a reducir el objeto a términos categorizables y petrificables, en procura de una simplificación lógica a su medida [...]. La conducta lógica del hombre tiende siempre a defender la persona del sujeto, a parapetarse frente a la irrupción osmótica de la realidad, ser por excelencia el antagonista del mundo, porque si al hombre lo obsesiona conocer es siempre un poco por hostilidad, por temor a **confundirse**.” (Cortázar 1980: 190 [T. II]; negrita en el texto)

⁹ La documentación de los informes periodísticos sobre la muerte de Cortázar de que dispongo, reunida hasta el 13 de diciembre de 1983, tiene un volumen de 213 páginas (!).



LA HETEROGENEIDAD GENÉRICA DE LA OBRA DE CORTÁZAR:
¿CLAVE DE UN ÉXITO DURADERO?

Bibliografía

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*; en: *Walter Benjamin: Abhandlungen. Gesammelte Schriften. Band I-2. STW 931*. Frankfurt a. M. 1991, S. 431, ff.

Walter Bruno Berg, *Grenz-Zeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*. Vervuert Verlag. Frankfurt am Main 1991

Walter Bruno Berg (1984): Cortázar, J./ Barrenechea, A.M.: *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires 1983, 289 S.; in: *Iberoromanía* Nr.20, Neue Folge 1984, S. 146-148

Wolfgang Bongers, *Schrift / Figuren. Julio Cortázars transtextuelle Ästhetik*. Stauffenburg Verlag. Tübingen 2000

Julio Cortázar, "Teoría del túnel", in: *Obra crítica / I*. Edición de Saúl Yurkievich. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A. Buenos Aires 1994, pp. 31, ff.

Julio Cortázar, *Rayuela*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires ¹⁸1972

Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*. Siglo XXI Editores, S.A. Decimosexta edición, décima de bolsillo. Madrid 1980, T. I y II.

Roman Jakobson, "Linguistik und Poetik"; in: Ihwe, Jens (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Bd. 1. Fischer Athenäum Taschenbücher 2015*. Frankfurt a. M. 1972, 99-135

José Lezama Lima, "Cortázar y el comienzo de la otra novela"; in: Giacoman, Helmy F. (Hg.): *Homenaje a Julio Cortázar : Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Anaya, 1972, 13, ff.

Jurij. M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. UTB 103. München 1972

Günther Schweikle und Irmgard (Hg.): *Metzler Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen*. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart ²1990

