



Julio Cortázar, o la vuelta ejemplar de la modernidad

Marie-Pascale Huglo
(Université de Montréal)

Para empezar, existía “El pintor de la vida moderna” de Baudelaire. Su modelo, “M.G.”, es un artista menor, principiante de croquis y de incógnito. Con el retrato de este hombre “tiranizado por la circunstancia”, Baudelaire ofrece dos definiciones de “aquella cosa que nos permitiremos llamar la *modernidad*”²: “Se trata, para él, de desprender de la moda aquello que pueda contener de poético en lo histórico, de volcarse hacia la eternidad de lo transitorio”. Algunas líneas más abajo, otra definición difiere sensiblemente de la primera: “La modernidad no es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”³. ¿Cómo conciliar estas dos aproximaciones cuando la primera ve en el arte moderno aquello que pretende desprenderse del “placer fugitivo de la circunstancia”⁴, mientras la segunda hace de lo circunstancial la parte “moderna” del arte? La “modernidad Baudelaire” (Meschonnic) se establece en primera instancia por una complejidad, un grandiosidad que no deja de notarse en la lectura del ensayo sobre Constantin Guys. Ella establece, entonces, a la par de su doble contradicción, un valor para lo efímero, lo transitorio, todas las manifestaciones de la moda en las que el poeta se vuelve, a su vez, el pintor moralista o filósofo: la estética de la modernidad sería una caza del tiempo, la modernidad sería un presente que hay que obtener de pronto para capturarla en su vitalidad. Este camino sigue la modernidad hasta hoy y hace del arte en sí mismo una serie de modas, de corrientes en las cuales las vanguardias adquieren su aspecto paradójal. Esto

puede esta facultad de irisación tener de epifanía, veremos mal cuánto se aproxima al proceso de la invención. ¿La música de jazz sería, para seguir la metáfora, una producción de colores (la nota azul) por descomposición de un mismo tema?

Pero he allí que un segundo ejemplo viene asimismo retrasando el primero, retomando a Lester Young y el trabajo del tema. Es en presente como creemos que el músico opera, tocando de "perfil", con la "casi ausencia del tema". El "perfil" es el evitar el cara a cara, ese cuerpo a cuerpo en la lucha por la transformación: es igualmente eso que se dibuja no por trazos llenos, sino por un contorno, un borde. El perfil se establece en la búsqueda de un límite. La casi ausencia de tema, por el contrario, es un enigma, una extrañeza. ¿Cómo concebir que, en la ausencia, se afirme y cómo dar forma a aquello que no es? La ausencia de tema "al límite", la *casi* ausencia deja una paradoja inasible. Las analogías con la ciencia y el deporte permiten, así, si no explicar, al menos desplegar el enigma. La aproximación disimétrica con la anti-materia vuelve la ausencia de tema un reverso o el término de una oposición, en la cual lo negativo corresponde a lo positivo. La ausencia de tema ya no es nada sino un "vacío" al cual corresponde, a la inversa, lo pleno de la materia musical. Así desplazada, ella pierde su carácter paradójico y gana una suerte de existencia. Pero la anti-materia toca también el imaginario colectivo del precipicio, de lo nulo. Suerte de "lección del abismo", la antimateria es ya de Julio Verne y todavía de Cortázar⁸.

La analogía no se queda en eso y el texto persigue el camino asociativo de las ideas. De Lester a Kid Azteca pasando por la antimateria, algún descanso, algún tiempo queda. Los mundos diversos se suceden sutilmente sobre el fondo del jazz, pero las aproximaciones bruscas como las de Mallarmé y de Kid Azteca hacen súbitamente sentir toda la heterogeneidad. A la manera de Julio Verne, Mallarmé es evocado puntualmente, suerte de contrapunto establecido que permite juzgar por su justo valor a un "Kid" al que, para ser grande, no le queda sino ser confinado al arte menor del boxeo. Es por tanto él quien toma la senda de Lester Young y lo vuelve ejemplo a seguir. Kid Azteca es un maestro: cuando se vienen los golpes del atacante, él se retira virtualmente del juego y abandona así toda tentativa adversa a la derrota. "La ausencia perfecta" toma aquí la forma de un cuerpo ligero, rápido, vivo, un cuerpo que no se percibe sino en el *imperceptible* movimiento de su retroceso. El esquivar, de esa forma, hace de la defensa una suerte de estrategia vencedora que invierte la regla del juego: el ataque se vuelve caos y las "ocho onzas adversas" ya no son sino pesadez. El vacío se pone en primer plano bajo lo pleno y la ausencia se convierte, aún así, el lugar de una inversión, de un retorno, en otras palabras, el espacio de una operación que podríamos llamar palindrómica.

Es así como se cierra nuestro paso por una larga oración que nos envía al punto de partida el título- y marca el acontecimiento súbito de la "vuelta al día en ochenta mundos". Esta aparición inexplicable es entonces posible debido a que está tomado del movimiento de un texto que acaba



JULIO CORTÁZAR,
O LA VUELTA EJEMPLAR DE LA MODERNIDAD

precisamente de plantear los procedimientos ejemplares del anagrama del palíndromo. Ya que del anagrama y del palíndromo, Lester Young y Kid Azteca no son más que figuras; uno por su transformación fiel que pasa por la descomposición de sus elementos (la irisación), el otro por los “sueños de tapiz”, ¿la inversión de un orden? Y la aparición de la *Vuelta al día*, ¿no funciona por permutación anagramática del título de Julio Verne? Cortázar no hace sino, para acabar, volver a su punto de partida, que replica el texto paso a paso hasta su homónimo. Pero ha habido un anagrama mientras, ha habido esta irisación repentina (¿el vaivén de las estrellas?) que marca el inicio de aquello que nosotros somos ya al estar leyendo, de aquello de lo que somos testigos. La historia del origen y de la filiación es en principio un *acto*, un acto de nacimiento. Queda lo inexplicable a lo que la explicación final (“ya que...”) no aporta nada: la convergencia de Lester, del “tema melódico” y del “reverso del tapiz” parece de nuevo eso que era ya y, en un gesto sintético, reunía todo al perseguir la analogía que el texto, de alguna manera, no ha cesado de ejemplificar.

Al diseñar el objeto de manera que se convierte de hecho en un movimiento de figuras, el *incipit* impone al lector su propio movimiento que es el de una *interpretación*. Interpretación del narrador, para empezar, que relata cómo un fragmento de jazz lo lleva a “transformar “el título inicial de su homónimo, pero también interpretación musical, esta vez- que transforma la melodía de *Three Little Words*. La narración de uno refleja la narración del otro, y es a partir de esta reflexión que tal propósito significa. Falta, no obstante, estar atento al tratamiento temporal de esta secuencia. La historia de Lester se propone como el relato fundador, su tiempo es el del pretérito. El pasado compuesto del narrador se produce en una suerte de segundo tiempo, el tiempo de la reflexión. Sobre esta base, el implanta el pasado simple y los presentes que concluyen el fragmento. Estas manipulaciones tiene por efecto producir una cierta aceleración que la *vuelve momentáneamente presente* para el lector en el instante decisivo del relato (“y de golpe fueron Passepartout y la bella Aouda, fue la vuelta al día en ochenta mundos porque a mí me funciona la analogía como a Lester Young el esquema melódico”) y lleva al relato a un presente no determinado, de generalidad. Este último se reanexa siempre al narrador que, para comunicar al uno rápidamente con el otro, se inscribe en el tiempo de la enunciación. Tales son los “sin contar que”, los “porque”, que nos envían al tiempo del relato dentro del tiempo de un discurso que acaba por “realizar” una performance análoga a la que él narra, para concretizar este paso de la “vuelta al mundo” a la “vuelta al día” en el tiempo de la lectura. Lo que el texto no explicita, lo efectúa bajo nuestros ojos. De allí finalmente esta “simultaneidad” de tiempo del relato, de la enunciación y de la lectura que marcan el horizonte del propósito. “Todo lo que sigue participa de este respiración de esponja en la que continuamente entran y salen peces de recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados y materias”⁹.



Se comprende mejor así la circularidad de un título que no indica nada que no sea su propia operatividad. Este ensayo mismo se vuelve perfectamente circular, al vincularse por la forma esférica de su matriz (la tierra). Forma parte de esos pequeños textos “esféricos” que Cortázar comenta así en su ensayo sobre el cuento breve:

Esta noción del “pequeño círculo” define la forma cerrada del cuento, que de hecho he llamado la esfericidad; pero, con esta noticia, encontramos otra igualmente significativa: el narrador podría ser uno de esos personajes, es decir que la situación narrativa en sí misma debe nacer y presentarse al interior de la esfera, al orientarse de lo interior a lo exterior, sin que los límites sean trazados como se modela una bola¹⁰

Se encuentra allí, si se quiere, una transposición estética de lo performativo de lo cual nuestro pasaje resalta bien la necesidad interna. Esta estética se detiene de todas formas en cualquier cosa al vivo que lo performativo puede captar. Lo performativo es esa capacidad reflexiva del acto creador mismo, esa perfección circular del ensayo o del cuento que permite “representar un presente” o, para seguir con el ejemplo de Cortázar, reproducir ese “riesgo implícito en la ejecución”¹¹. El ejemplo de los *takes* (es decir unos “registros sucesivos de un mismo tema, al curso de una sesión de registros”, comentados por Cortázar en “Take it or Leave it”) contiene bastante bien el valor vinculado al acto de creación con todo aquello que suponen los desperfectos, riesgos, imperfecciones y experimentaciones¹². Suerte de *Work in progress*, el *take* es, como el croquis, un capturar lo vivo al que estaría reservado lo mejor de la literatura. La creación “in vitro” del texto circular permite así operar perfectamente, en el sentido del taller literario, la alquimia de los inicios. Ella representa, a la par de su operatividad misma, ese “riesgo implícito en la ejecución” que es aquello de las *takes* pero también de los principios.

La génesis de la obra contempla menos el retorno a los orígenes que la simultaneidad de un presente que *engloba* el vaivén del texto (de donde este viene hacia donde va). Este movimiento se efectúa en el curso de la performance, en el valor ejemplar de esta performance. La historia de los inicios presenta el programa estético de la obra: modelo figurativo de un pasaje, el comienzo es ejemplar del resto del libro por entero. Las figuras de Lester Young y de Kid Azteca son sus modelos a seguir en todas sus idas y venidas. Estos tienen en efecto aquello de particular que ellos no encarnan sino los virajes de eventos y de discursos: la figura reenvía a la figura. A la manera de Kid Azteca, el discurso toma los eventos los unos sobre los otros y transmiten su sentido hasta volver, circularidad obligada, al punto de partida.

El ejemplo sería de esa forma un elemento estabilizador de este trayecto fluctuante, bloqueador del sentido momentáneo sobre una figura



para ponerla de nuevo en circulación. Pero al hacer esto, el ejemplo se ofrece también como figura momentánea del sentido. Cada caso es tomado dentro de una inestabilidad, dentro de la agitación de un constante vaivén: lejos de guiarnos, “Kid” y “Lester” nos distraen. Se derriba el principio a seguir. El ejemplo es un razonamiento de tipo analógico, y es a través del ejemplo que Cortázar representa el principio creador del texto. Al hacerlo recaer sin cesar de una analogía a otra, Cortázar imprime a este una suerte de torsión dinámica que le permite, en un gesto autoreflexivo, resaltar su propia operación. De su naturaleza ejemplar, lo performativo ofrece su capacidad de “comenzar” en el tiempo vivo de una doble lectura, aquella de Cortázar y la nuestra.

En Aristóteles, el ejemplo retórico se distingue de los razonamiento de tipo inductivo (de la parte al todo) y deductivo (del todo a la parte) de la manera siguiente: “El ejemplo no presenta las relaciones ni de la parte al todo, ni del todo a la parte, ni del todo al todo, sino solamente de la parte a la parte, de lo semejante a lo semejante, ya que los dos términos ingresan en el mismo género, solo que uno es más conocido que el otro”¹³. Esta simple definición destaca dos problemas de talla. De una parte, ella ingresa en contradicción con la similitud establecida entre ejemplo e inducción (el ejemplo como “inducción de la retórica”¹⁴); de otra parte, ella confunde el ejemplo y la analogía al tomar la parte y lo semejante como equivalentes. La primera pregunta, difícil de precisar, toca a la dinámica misma de la operación ejemplar. Esta operación, que Aristóteles estudia de manera más elaborada en sus *Primeros analíticos*, descansa sobre dos condiciones simultáneas: uno de dos términos debe ser *ya conocido* y, seguidamente, el lazo genérico que aproxima los semejantes debe ser *evidente*. Así, el lazo de la parte a la parte pasa necesariamente por lo general, pero este posee más de evidencia que de demostración. Falta que las aproximaciones pongan de sí bajo pena de arruinar la fuerza persuasiva del ejemplo. En esta medida, la estancia de lo general no evita en absoluto comprender el ejemplo tal como Aristóteles lo define: como una relación *inmediata* que se haya de la parte a la parte. La inmediatez es la evidencia de una escritura que no se puede concebir fuera de una economía discursiva: a la debilidad de la demostración corresponde la fuerza y la evidencia de lo reconocido, sin contar, de hecho, con el placer de la analogía.

Dado que las relaciones entre las partes se complejizan, como en la fábula o la parábola, estas requieren, como escribe Aristóteles, una “facultad de ver las analogías”¹⁵. Evidente o no, *la analogía* se ubica en el corazón de la dinámica ejemplar y su proximidad revuelve un poco las cartas. Perelman reconoce la posibilidad de una ondulación entre los dos modos de razonamientos, pero traza, no obstante, una frontera entre ambos: ya que tema y foro se ubican en dominios diferentes, hay analogía. Ya que los dos textos se ubican en un mismo dominio, “la analogía da lugar a un razonamiento por ejemplo o ilustración, tema y foro que proveen dos casos particulares de una misma regla”¹⁶. Esto conduce a encontrar en el texto de



Cortázar más un revoloteo de analogías que una estricta ejemplaridad. Si, para Aristóteles, el movimiento de lo particular a lo particular no opera sino al ser subsumido bajo un género y no se legitima sino a través de una común pertenencia a un género, no es evidente que ocurra lo mismo en la modernidad. La ondulación entre la analogía y el ejemplo en el texto de Cortázar no puede resolverse fuera de una consideración histórica; ello se debe a que es necesario volver una vez más todavía a Baudelaire y al ejemplo en “El pintor de la vida moderna”.

Uno de las visiones de nuestra modernidad es la del cambio, la celeridad. Baudelaire, con “el pintor de la vida moderna”, problematiza el aspecto fugitivo de la modernidad, y esto desde un punto de vista estético. Es un vistazo que para ser efectuado se centra en su ensayo en la figura ejemplar de Constantin Guys. El ensayo sobre la modernidad es un ensayo moderno que, en su búsqueda de una definición, participa de la estética en cuestión. Parece que Baudelaire va, él también, tras una modernidad que destruye la reserva teórica. Uno de los gestos reflexivos que le permite representar esa “alguna cosa” de nuevo es el *gesto ejemplar*. Con el fin de rescatar el concepto en su surgimiento, hace aparecer a la ejemplaridad como la más fuerte, la más hierática, que opera una serie de detenimientos con imágenes. Sin nada de fluctuante en el ensayo de Baudelaire, la búsqueda es cortada, rasgada, dividida por una serie de viñetas que se recortan y se contradicen. De allí, sorprendentemente, la dificultad de casar este texto con un sentido, de llevar la coherencia sobre todas sus partes. La figura ejemplar mayor es aquí M.G., pintor de muertos, en el que el anonimato que se place de mantener marca mejor que nada el valor genérico o, en términos más baudelaireanos, el valor universal. El pintor se transforma en modelo en el cual las poses recuperan ya la modernidad representada. El es el andariego que no solamente, como lo ha sostenido Benjamin, participa de los desarrollos de la vida parisina del siglo XIX, sino que, a la par de sus capacidad de extensión (o de *desplazamiento*), asemeja las cualidades mismas de la modernidad¹⁷. Dandy, hombre de mundo curioso de toda novedad y cuyo deleite es “elegir domicilio en el tumulto, en lo ondulado, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito”, este “yo insaciable de *no yo*”¹⁸, es ya una figura de la modernidad que busca definir. Espejo ejemplar o, mejor, calidoscopio¹⁹, la figura de M.G. permite a Baudelaire reflexionar sobre la modernidad partiendo de una “sucesión rápida y cambiante” de viñetas. El trabajo de Constantin Guys permite en efecto reunir un número importante de retratos variados que poseen aspectos de “la estética del tiempo”. De los “anales de la Guerra” a “automóviles”, para atenernos solo a las grandes mesas, se realiza una suerte de deslizamiento que no puede contener el simple ejercicio descriptivo frente a la actividad del pintor. Así como las epopeyas de la guerra ilustran el valor del archivo de una estética de la modernidad a partir de un comentario de composición de Constantin Guys, como las figuras del militar, del dandy o de la mujer galante sobrepasan la actividad circunstancial del pintor para volverse, cada una de



ellas, como ejemplos de la belleza moderna. Podemos entonces captar mejor la doble aproximación de la modernidad propuesta por Baudelaire. Por un lado, *ilustra* su carácter circunstancial a partir de la descripción producto de la circunstancia de las crónicas de M.G.; por otro, representa su carácter esencial a partir de figuras ejemplares que fijan los trazos fuera de toda circunstancia. Este doble movimiento se establece en una suerte de dinámica, de recambio: tras “la mujer” y “el elogio del maquillaje”, que constituyen un ejemplo impactante de la belleza moderna, Baudelaire enlaza con “las mujeres y las hijas” y, retomando la serie de retratos de Constantin Guys, diversifica a tal punto la colección de mujeres que sus variaciones relativizan, o más bien vuelven circunstancial la estética que se supone representan. ¿Quiere decir que la ejemplaridad se halla solamente del lado de la esencia y de lo universal? Eso sería contrario a su definición misma. Si el ejemplo interviene para representar tanto el carácter esencial de la modernidad como sus circunstancias más inestables, se debe precisamente a que la esencia de la modernidad se despliega en el mismo nivel de las circunstancias. Este doble movimiento recorta la doble definición de la modernidad, en tanto únicamente preocupada de lo fugitivo y en tanto a la búsqueda de obtener “lo eterno de lo accesorio”. La ejemplaridad es en definitiva lo que permite establecer el vínculo entre dos definiciones, pues lo eterno, para aparecer, debe hacer de sí o de lo fugitivo un ejemplo, y que lo fugitivo no aparece sino a fuerza de quedarse un lugar suficiente tiempo, a fuerza de ser estabilizado por su percepción como ejemplo.

Para comprender esto basta observar la diferencia que establece Baudelaire entre estas colecciones de variables y la estética que ellas representan: los contenidos no cesan de cambiar, pero la operación estética perdura. Si hemos podido encontrar en Cortázar una ondulación entre analogía y ejemplo, es porque el ejemplo ya no opera en la modernidad como en Aristóteles: los contenidos son presas de una vocación de lo nuevo, de lo heterogéneo, de la alteridad. La vida moderna, en su valoración de lo fugitivo, quisiera renovarse sin cesar. La noción misma de género ya no puede ser entendida de la misma forma y sabemos cuán importante es, en Baudelaire, en todo autor moderno, la miscelánea de géneros: ello no se debe a un simple deseo de iconoclasta, sino al hecho de que, en lo genérico de la modernidad, no nos inscribimos sino en lo heterogéneo.

¿Cómo opera el ejemplo entonces la captación de un concepto de lo nuevo, cómo el orden del mismo viene a legitimar el orden del otro? ¿No hay una contradicción flagrante entre esta fijación de lo ejemplar y este discurrir, esta búsqueda móvil de la modernidad? Falta invertir el problema y sostener que la modernidad nos invita a *otra* experiencia de lo ejemplar donde no cesaría de exhibirse, cada vez, la ejemplaridad de una alteridad. El objeto moderno debe sin duda constituirse como distinto de aquel que lo precede. La modernidad no puede emplear esa suerte de pausa que es el ejemplo al lazarse al cuerpo perdido del otro: es la alteridad que presta su movimiento al ejemplo. En otras palabras, ya no es el contenido el que se fija como en los



repertorios tradicionales de *exempla*, sino la operación misma de la ejemplaridad. En el momento en el que los contenidos no cesan de moverse hacia el otro, la práctica discursiva de la ejemplaridad no cesa de reproducirse. Esto, más bien, fuerza cada manifestación de la modernidad al ejemplificarse ella misma como ejemplar, al producir un nuevo manifiesto tras otro nuevo manifiesto con el fin de establecerse cada vez en otra alteridad. Los contenidos pueden ser el objeto de “distanciamiento”, pero el gesto por sí mismo no alcanza a ser renovado, no puede ser sino reiterado. Tal es sin duda una razón del interés que la mayor parte de los autores modernos muestran ante las operaciones discursivas en sí mismas.

Con el fin de comenzar, ya no queda sino acabar, y el texto inaugural de Cortázar lucha contra su propia cerrazón, intenta definirse sin, por ello, retraerse y encerrarse en su propia definición. De allí la importancia de los ejemplos cuya abundancia procura a la “tesis” (término sin duda execrable a los ojos de Cortázar, pero no menos aplicable a lo que expone su estética) una movilidad esencial. Si falta en efecto fijar sus posiciones, no hay que perder el sentido del movimiento y de la respiración. Afirmar el valor de la composición al componer con él se vuelve el único modo aceptable de un manifiesto tal, y si la consistencia del texto descansa sobre una estructura redundante, ella trae analogías, variantes, diversidad de formas, temas y tonos. Lo mismo se encuentra alterado, desplazado y, en su propio desplazamiento, encuentra su legitimación. El ejemplo aparece entonces menos en una jerarquía discursiva que en el paso de un caso (o de una figura) a otra. Esta estructura humorística moviliza su vocación general en el movimiento mismo del discurso, en sus figuras heterogéneas. Es al convertir en transitorio un ejemplo como Cortázar se sumerge en los ochenta mundos de su libro. En su uso preformativo de la escritura, está toda la dimensión de un presente que Cortázar busca reasumir. Este presente se encuentra esencialmente en una *representación* que choca con la operación misma de la escritura, en el tránsito de un mundo a otro. Al *hacer*²⁰ de este tránsito un ejemplo, Cortázar nos ofrece un modo de empleo no solo de su propio trabajo, sino también de la ejemplaridad moderna.



JULIO CORTÁZAR,
O LA VUELTA EJEMPLAR DE LA MODERNIDAD

Notas

- ¹ Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne" en *Oeuvres complètes*, II, Paris, NRF Gallimard, La Pléiade, 1976, p. 697.
- ² Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne", op. cit., p. 694.
- ³ *Ibidem* pp. 694-695.
- ⁴ *Ibidem* p. 694.
- ⁵ Constantin Guy es el modelo de Baudelaire, Julio Verne y Lester Young son los de Cortázar.
- ⁶ Cfr. Karlheinz Stierle, "L'histoire comme exemple, l'exemple comme histoire" en *Poétique* 10, 1972. Véase también Gérard Noiriel, "L'histoire comme réservoir d'exemple" en *Qu'est-ce que l'histoire contemporaine?*, Paris, Hachette, 1998.
- ⁷ Julio Cortázar, *Le tour du tour en quatre-vingts mondes*, Paris, Gallimard, 1980, p. 9. Este título no aparece en la edición en español, pero en tanto Cortázar conocía el título de la traducción francesa podemos denominarla así. (En la versión original española: *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo Veintiuno editores, 1967, p. 7)
- ⁸ Julio Cortázar, op. cit., p. 95. Me refiero aquí a la cita de Julio Verne por Cortázar en su texto dedicado a Lezama Lima.
- ⁹ Julio Cortázar, op. cit., p. 10.
- ¹⁰ Julio Cortázar, op. cit., p. 173.
- ¹¹ Julio Cortázar, op. cit., p. 147.
- ¹² *Ibidem*
- ¹³ Aristote, *Rhétorique*, Livre I, Paris, Les Belles Lettres, 1960, 1357b 26.
- ¹⁴ Aristote, op. cit., 1356b.
- ¹⁵ Aristote, *Rhétorique*, Livre II, Paris, Les Belles Lettres, 1973, 1394a 4.
- ¹⁶ Chaïm Perelman, *Traité de l'Argumentation : la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Institut de sociologie, 1970, p. 502.
- ¹⁷ Cfr. Walter Benjamin, "Le flâneur" y "La modernité", en *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1974, p. 55-99 y 99-145, respectivamente.
- ¹⁸ Baudelaire, op. cit., p. 691 y 692, respectivamente.
- ¹⁹ El término de calidoscopio viene de Baudelaire: "Podemos también compararlo a un espejo, tan inmenso como esta muchedumbre: a un calidoscopio dotado de conciencia, que, en cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia móvil de todos los elementos de la vida" (op. cit. p. 692). Una definición del instrumento me parece necesaria aquí en la medida en que su modo operativo evoca, de cierta manera, la operación discursiva del ejemplo en Baudelaire, pero también, curiosamente, en Cortázar. Se trata, indica el *Petit Robert I*, de un "pequeño instrumento cilíndrico cuyo fondo está lleno de fragmentos móviles de vidrio coloreado que, al reflejarse sobre un juego de espejos angulares dispuestos a lo largo del cilindro, producen infinitas combinaciones de imágenes de múltiples colores". Figuradamente, el calidoscopio significa una "sucesión rápida y cambiante".
- ²⁰ Thomas Bernhardt, en "Un exemple" (*L'imitateur*, trad. del alemán por Jean-Claude Hémerly, Paris, Gallimard, 1978, p. 28) pone en escena magistralmente el impacto dramático que se halla al hacer (mucho que al citar) un ejemplo.

