EL ULTIMO COMBATE DE JULIO CORTAZAR

Pocos libros de autores argentinos han provocado en estos últimos años y en este país una reacción negativa comparable a la producida por *Ultimo round* (1). Los semanarios de noticias, los suplementos de los grandes diarios, ciertas publicaciones de orientación más o menos definida, todos se han dedicado con fruición desmesurada a escribir denuestos contra la obra, el escritor, la impresión y presentación del libro, su contenido, el sentido total y final de la obra, la significación de ella dentro del proceso creador de su autor.

Los liberales, y un buen ejemplo puede ser la nota de *La Nación,* están entristecidos y desconcertados: ha aparecido un escritor cultísimo, talentoso, lleno de matices, admirador de simbolistas y decadentes, autor de cuentos al parecer «fantásticos», que fuera de ciertas notas estéticas elegidas por decisión propia, rompe el esquema esperado y reiterado de esa clase de creadores. Admira y defiende la causa de Cuba, la libertad de los cubanos a hacer de su patria lo que ellos quieren. Cortázar además se ríe de varias cosas que los escritores liberales argentinos han siempre admirado: el engolamiento estilístico, la defensa de ciertos movimientos políticos reaccionarios, una libertad recortada por los dictados de las conveniencias o de la política literaria al uso. Y, por sobre todas las cosas, su libérrima actitud ante la propia obra, que convierte a cada nuevo libro en una renovada aventura donde muchas veces se está al borde del fracaso o de la desesperación.

A los de la izquierda —que vuelven sus armas con esforzada violencia hacia Cortázar— les irrita todo. Unos se molestan por la actitud de cantar con alborozo los sucesos parisienses de mayo del 68, y entonces, para sacar pecho, lo califican de «revolucionario pequeñoburgués». Otros, los sujetos a los dictados del realismo socialista, no pueden perdonarle que siga escribiendo como se le antoja, que no haya caído en un realismo basto y barato, fisiológico, que es la única forma de literatura que pueden digerir.

La mayor parte de los críticos más o menos consagrados han calificado al libro de «informe», de «suma informal de materiales adventicios y sin equilibrio». De alguna manera todos continúan estando en la actitud negativa que registró hace unos años *Rayuela,* maltratada y mal leída tanto en las notas de *La Nación* (escritas por J. C. Ghiano) como en *La Prensa.*

---

(1) *Ultimo round,* México, Siglo XXI Editores, editado y hecho en Italia, 1969, 220 pp.

Todos, y eso sí es muy argentino, no le perdonan a Cortázar algo que los plumíferos no perdonan desde la época de Platón: el éxito. La envidia, la falta de humildad para leer despacio intentando comprender y después juzgar, sigue haciendo de las suyas en nuestra patria. Y como todos parecen guiarse por ciertas corrientes y modas circunstanciales, ahora ha llegado el momento de lanzar denuestos contra el autor de *Bestiario* y el clima negativo crece como la espuma...

Y sin embargo *Ultimo round* es un libro que encaja coherentemente en la obra cortazariana. Que continúa con una envidiable conciencia el proceso de ensayo, de búsqueda, de destrucción de etapas y pasos en lo desconocido que hasta aquí persiguió Cortázar. Ninguna de sus páginas cae en lo gratuito o desdice la calidad altísima de otras suyas. Lo que el libro trae tiene correlatos precisos y direcciones que ya estaban en su obra anterior. A veces dan un paso más, se internan en regiones nuevas. Otras afinan resonancias ya conocidas. Todas constituyen un libro original, riesgoso, creador, maravillosamente fresco y arquitecturado con exacta habilidad de profesional de las letras.

Rechazo del libro-objeto-sagrado

La excelente impresión italiana da realidad al talento plástico de Julio Silva, que diagramó el volumen con originalidad y buen gusto. A primera vista el libro desconcierta al lector convencional porque su aspecto evoca un catálogo, con ilustraciones, avisos clasificados y recuadros a una columna (en ambas tapas) que remiten a pasajes concretos del texto y que por su aspecto externo *llaman, apelan* con las técnicas del periodismo: el diario, el panfleto, el folleto de propaganda. Así es como la «presencia» del libro comienza destruyendo la seriedad del concepto «obra impresa» y echando mano de las técnicas contemporáneas de la propaganda, de la imagen por sobre lo escrito, de lo que impacta la visión del contemplador, coadyuvando así a la potencia de lo comunicado a través de las palabras.

Por dentro, la obra, en rico papel, está ilustrada con deliciosas o atroces fotografías, dibujos, reproducciones de grabados (como *La vuelta al día*...). Al abrirlo descubrimos que todas las hojas internas están cortadas horizontalmente a cierta altura, lo cual confiere al texto dos niveles —por decirlo así— en verticalidad: «primer piso» y «planta baja» (según denominaciones propuestas por el mismo Cortázar).

Esta hilarante destrucción del serio rostro del libro, esta aplastante sonrisa anticonvencional contra la gran costumbre que nos con-

voca como un grito alegre desde las tapas, adelanta uno de los objetivos de la obra: el humor como instrumento destructivo de la visión estática, engolada y tradicional del libro.

Junto a ello debemos mencionar el otro costado de este mismo fin: romper la tradición secular del libro-objeto-sagrado, del libro máquina de leer, para reemplazarla por la del libro-instrumento-estético. Es así como los componentes físicos del objeto-libro dejan de ser mero receptáculo, un marco-sostén-de-palabras, para convertir su externidad en uno de los componentes dinámicos del fenómeno estético mismo. De esta manera el hecho artístico creado por las significaciones y la expresividad plurivalente del texto, se ve enriquecido con las dimensiones estéticas aportadas por el marco mismo en que se insertan. Los componentes físicos del libro entran a participar de la obra en conjunto, y lo convierten así en un órgano expresivo total (intento que posee antecedentes en Fielding, Mallarmé, los surrealistas).

Potenciar las posibilidades del objeto-libro no es una novedad en la obra de Cortázar; aquí asistimos a otra de sus etapas. La interrelación de las distintas partes de la obra se despliegan ahora en un dinamismo de posibilidades, facilitado y enriquecido por la disposición externa de sus partes. A las usuales de la obligada lectura seguida, o intercalada —como en *Rayuela*— (ambas horizontales diríamos), se suma en este caso la de un nuevo nivel (¿vertical?), con significaciones, apelaciones, sugerencias, referencias y potencias que se enriquecen y amplían hasta el infinito. Lo que Mallarmé llamó alguna vez *Le Livre.*

Obra abierta y en movimiento

Ello supone, por parte del lector, la posibilidad de saltar de un piso al otro, de un texto a su opuesto o a su complementario; de verse obligado a asumir casi totalmente, *a decidir,* el sentido y la dirección de su lectura. De alguna manera, el lector tendrá así participación y responsabilidad directa no sólo en la interpretación personal de cada una de las partes de la obra, sino también en la disposición de sus partes y componentes. Cada lector se vuelve así, de cierta manera, co-constructor, co-creador de la obra en cada nuevo acercamiento a ella.

Aquí encontramos una de las notas típicas del arte contemporáneo. Lo que Humberto Eco, en un libro básico para comprender la estética de nuestra edad, ha llamado *obra abierta* (2). Esto es, obras que

(2) Humberto Eco: *Obra abierta,* Barcelona, Seix Barral, 1965; ver especialmente pp. 25-52.

suponen en cada interpretación o lectura la activa participación del ejecutante o lector para definir las relaciones de sus componentes (lo cual implica que ellos se vuelven, de alguna manera, responsables de su orden de sentidos y de su estructura interna).

Obra que ha sido poseída por el autor de una suma de sentidos que apuntan a un horizonte concreto de significaciones, pero cuyos rasgos definitivos son ambiguos, porque dada su multiplicidad de posibilidades expresivas, poseen una movilidad interna que las vuelve instrumentos de muy diversas experiencias. Esto es lo que Eco llama *obras en movimiento*. Y tanto *Rayuela* como *Ultimo round* ingresan claramente en esta tipología. Lo que ocurre es que el volumen que comentamos se lanza a la aventura de estar «armada» con trozos a primera vista inconexos, sin una trama, sin un «argumento» unitivo. Pero este fragmentarismo tiene un orden biográfico peculiar claramente señalado por el autor.

Como escribe Eco: «El autor ofrece al gozador una obra *por acabar:* no sabe exactamente en qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será no obstante siempre su obra, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es *su forma*... puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo» (p. 51).

Esta aventura de utilizar todas las posibilidades físicas del objeto-libro (este ensayo, esta nueva búsqueda audaz), obligando a la participación activa y comprometida del lector que caracterizaba a *Rayuela* (3), también se da en el nivel lingüístico y en el semántico. Páginas como «/que sepa abrir la puerta para ir a jugar», exigen compulsivamente la obra activa del que lee para crear (o suponer) las palabras omitidas con que comienza cada párrafo. En «Ya no quedan esperanzas de» (con prestigiosos antecedentes clásicos) deberá ser el que lee quien llenará con sentido, argumentos, aventuras e imaginación, las posibilidades creativas apuntadas o sugeridas al comienzo de cada uno de los versículos que forman ese extraño e incitador «ejercicio» sobre las posibilidades alusivas de la lengua. Algo semejante ocurre en ciertas técnicas narrativas, como la de «Siestas», cuyos intersticios temporales, omitidos y mezclados, suponen —obligan— a la labor co-creadora del lector.

A este mismo campo de experiencias pertenecen las *poesías permutantes,* juego-instrumento que encaja en intentos mallarmeanos re-

(3) Ténganse en cuenta las numerosas referencias negativas al llamado por Cortázar «lector hembra» (denominación que considero desafortunada) para referirse al lector incapaz de «participar, de intervenir activamente en la obra que lee de modo pasivo».

cientemente estudiados en profundidad. En unos casos se trata de investigaciones sobre las posibilidades expresivas y alusivas del signo lingüístico considerado como elemento estético creador. En otras —y siempre— en incitaciones al «participante-lector-ejecutante» para participar, para jugarse junto al autor en la tarea misma de crear, ordenar y dirigir el instrumento estético. Dentro de este campo deben colocarse los cómicos pasajes de «glíglico» denominado «La inmiscución terrupta», que intentan descubrir los límites mismos de las posibilidades comunicativas del lenguaje y demostrar su ambigüedad y su poder conceptual (tema sobre el cual debería hacerse un estudio detenido).

El juego y la visión humorística del mundo

En varias partes Cortázar denomina *juegos* a sus intentos poéticos, a los dibujos e ilustraciones «que por el azar siempre presente en estos juegos» han llegado hasta su libro. El azar como uno de los componentes fundamentales de la creación poética, la casualidad (más poderosa a veces que la causalidad), lo lúdico que interviene en nuestro vivir cotidiano y le da y quita sentido, impregnan muchas de sus páginas, de su visión del mundo, y son el origen de numerosos textos de esta obra.

Junto a lo lúdico, a su imprecisión de límites, a su poder destructor y creador, a su seriedad profunda, encontramos la veta irónico-tierna-disparatada-satírica tan propia del autor de *Historias de cronopios y de famas*. Y ella permite a Cortázar hilvanar algunas de sus más hondas y cómicas páginas («Datos para entender a los perqueos», «Pida la palabra, pero tenga cuidado», «Las buenas inversiones», «Patio de tarde») que disfrazan con sonrisas e ironías textos —a veces— de una sobrecogedora seriedad («Los testigos», «Sobre la exterminación de los cocodrilos en Auvernia», «De cara al ajo», etc.).

Este aire festival y sonriente, esta peculiar aprehensión, contemplación y expresión del mundo, es una de las vetas más ricas y personales de su obra. Y hasta aparece en el conversado tono de «Sílaba viva», dedicatoria del volumen en un poema donde la reiteración de una sílaba evoca a Guevara con melancólica y agresiva alegría. El azar, lo lúdico, lo humorístico no solamente manifiestan una tendencia de la personalidad del autor y de sus libros, también documentan la gran deuda de Cortázar con el surrealismo (muy bien señalado ya por Graciela Maturo). Y es que para Cortázar el humor no es solamente un instrumento para destruir o ironizar sobre lo abyecto, lo condenable, lo prescindible. También constituye una de las vías más valiosas para

tender puentes con el lector y para acercarse a las cosas, para comprenderlas, para tocar el escondido rostro de la realidad más profunda.

El erotismo

Nunca antes ese inmenso y complejísimo mundo del Eros había alcanzado representación comparable —en la obra conceptual cortazariana— a la que asume en este libro. En su obra anterior teníamos algunos antológicos cuentos: «Señorita Cora», «Todos los fuegos el fuego», «Los buenos servicios»; pasajes fundamentales de *Los premios,* así como gran parte de *Rayuela,* tocaban el tema del amor en todos sus registros. Lo que aquí encontramos son aspectos del erotismo nuevos en su obra y en las letras españolas, así «Ciclismo en Grignan». Y junto a algunos de los más logrados y hermosos poemas con el amor como centro, y dos cuentos de alguna manera íntimamente relacionados con el tema, Cortázar ha escrito algunas páginas nobilísimas y turbadoras (dolidamente agudas) sobre asunto tan inasible y a la vez tan peligrosamente incomprendido. Y que con suma frecuencia ha sido manoseado por diletantes y censores.

Tal vez lo más importante de estos textos sea, por una parte, documentar la riqueza de experiencias vitales, la amplísima gama de posibilidades que el amor ha producido en la literatura del siglo xx y, por otra, mostrarnos una dimensión de Cortázar que conocíamos y habíamos olvidado: la del poeta. En este caso la del poeta erótico, que algún día deberá ser analizada en profundidad. Sobre todo porque estos poemas traen a la visión del amor una perspectiva poco frecuente en nuestra literatura: la de su carnalidad expresada de modo personalísimo. Junto a ello algunos de esos textos poéticos parecen documentar un cambio en la visión del amor que hasta ahora mostraban los relatos cortazarianos. En casi todos ellos (y *Rayuela* o «Señorita Cora» podrían ser su paradigma) la visión del amor jamás era total, jamás suponía la comunión gozosa y triunfal, la apertura sin dolores al otro, a los otros. Aquí parece apuntar un registro distinto, así en «La poesía está en la calle», «Los amantes», «Poema». Al turbio techo de cenizas, a la imposibilidad de la comunión y la entrega, sucede ahora una atmósfera alegre y sin nubes.

Los textos de ficción

Dos o tres cuentos bastarían para hacer de este libro una experiencia inolvidable, para justificarlo plenamente. «Siestas» es la evo-

cación desde el entrecortado plano de la memoria, de una reiterada pesadilla adolescente, de los temores, dulzuras y horrores del descubrimiento del sexo en una conciencia femenina. Construido con mano certera, muestra —como otras páginas de este libro singular— la búsqueda de nuevos modos de expresión, de otras vías narrativas. Merece estar a la altura de «La autopista del sur» o «El perseguidor».

«Silvia» recuerda al James de «Otra vuelta de tuerca» aunque está organizado y narrado desde otro punto de vista. «Sobre la exterminación de los cocodrilos en Auvernia» esconde debajo de su superficie juguetona una simbología kafkiana de multiplicada crítica política: los cocodrilos son —pueden ser— los subversivos de tantas épocas y lugares del mundo, los males que persigue nuestra inútil burocracia, los defensores armados y pagados de las langostas y tantas especies cuya única jutificación es la de dar existencia a sus verdugos. El cuento apunta, en última instancia, a los censores, al Poder sin razón ni justificación.

La cocina del escritor y su situación

Ningún otro libro de este autor suma tantos textos fundamentales para la comprensión de muchos aspectos de su obra, así como testimonios lúcidos acerca de su trabajo y su mundo cotidiano. Reedita la famosa carta a Fernández Retamar y en «Del cuento breve y sus alrededores» nos entrega una de las más ricas confesiones-reflexiones sobre su labor como cuentista (4). He aquí un texto que será analizado y citado numerosas veces por la crítica futura, y que permite abrir un camino concreto para la comprensión de un aspecto muy poco conocido de la más rica veta creadora de Cortázar. El texto documenta cómo nacen muchos de sus relatos, cómo un fondo irracional, una angustia peculiar envuelve al escritor hasta que logra desasirse de la obsesión del relato escribiéndolo-liberándose sobre el papel. Lo que no acota Cortázar (y esto habría sido importante escucharlo de su boca) es la cuidadosa y lenta labor de lima, de armado, de ordenación, estructuración y terminación de cada uno de sus cuentos, ejecutados casi siempre como una minuciosa operación de orfebre.

«La muñeca rota» nos permite conocer gran parte del proceso creador que precedió y da sentido a *62-Modelo para armar,* libro mal comprendido y poco leído, obra que espera y exige un análisis a fondo por parte de los críticos. Allí reitera Cortázar uno de sus motivos

(4) Desconocemos si ese texto ya apareció en 1963 en la *Revista de la Casa de las Américas,* de La Habana.

obsesivos: el de las posibilidades de entrever otros caminos (irracionales, iluminados, místicos, inefables) para captar, comprender, organizar la fluyente e incomprensible y absurda Realidad. Aquí tocamos un aspecto de Cortázar (tantas veces aludido en *Rayuela)* que lo acerca a los grupos esotéricos y alquímicos, a la filosofía (?) Zen, y a otros antiguos buscadores de vías para dar nacimiento en el hombre a poderes distintos; en Cortázar se trata, sobre todo, de armar a la literatura con armas nuevas y más poderosas. He aquí una veta que espera estudios cuidadosos.

Otros exponen sus puntos de vista sobre poesía y política, sobre el escritor y el compromiso, sobre la revolución parisiense del 68 (que ha provocado dicterios de todos los críticos), sobre por qué ha elegido vivir en París (páginas que recomendamos a los enemigos de Cortázar, a quien un nacionalismo chauvinista acusa de abandonar su país...!!!). Y una antológica referencia titulada «No te dejes» dirigida a los escritores, que recomienda conservar la independencia frente a amigos y enemigos, y que concluye así: «Amarga y necesaria moraleja: No te dejes comprar, pibe, pero tampoco vender.»

Síntesis

¿Qué es el libro? Su cañamazo es la vida diaria de Cortázar, por eso comienza con la descripción de «Uno de tantos días en Saignon» (lugar del sur de Francia donde pasa sus vacaciones estivales), y a primera vista parece una suma de materiales desconectados entre sí, una libreta de apuntes que recopila odios y amores, sus intentos, sus autoexámenes, sus opiniones, algunos cuentos, poemas, ensayos, páginas políticas y confesiones personales. El título alude a que se trata del último libro de misceláneas que el autor espera publicar.

Con un acento más marcadamente autobiográfico que el de sus obras anteriores, Cortázar nos entrega un período de su existencia anudando textos de distintas épocas (así «Descripción de un combate», ya publicado en *Eco contemporáneo,* Buenos Aires, en 1963) y diferentes temas y objetivos, siempre centrados en la primera persona de su voz, que asoma en todas las páginas con neta rotundidad, ya seria, ya irónica, ya alegremente absurda, ya behaviorísticamente impersonal en algún cuento. Pero con una sólida relación de continuidad y profundización —en algunos aspectos— frente a toda su labor anterior.—Rodolfo A. Borello *(Colón, 1115. Godoy Cruz. MENDOZA, Argentina).*