

JULIO CORTÁZAR Y MOMENTOS DE LA NOVELA EXPERIMENTAL ARGENTINA

Julio Cortázar and the Moments of Argentine Experimental Novel

Jorge Bracamonte

Instituto de Humanidades (IDH), CONICET
Universidad Nacional de Córdoba
jabracam@gmail.com

RESUMEN: Este artículo trata de las posibles relaciones entre el programa literario experimental de Julio Cortázar, sus principales novelas y algunos momentos relevantes del desarrollo de la literatura experimental argentina durante el siglo 20. En primer lugar, subrayamos algunos aspectos encontrados en ensayos de Cortázar escritos en las décadas de 1940 y 1950. En estos ensayos, destacamos su teoría del lenguaje, su idea de la realidad, su concepción de ciertos géneros como la poesía y la novela, y este como el principal género donde los escritores pueden explorar y expandir las posibilidades del idioma y su conquista verbal de la realidad. En segundo lugar, proponemos examinar las relaciones e interacciones entre los aspectos teóricos antes tratados y el proceso de escritura de las principales novelas de Cortázar: *Los premios* (1960), *Rayuela* (1963), *62/ Modelo para armar* (1967) y *Libro de Manuel* (1973). En esta sección, consideramos diferentes ejemplos de algunas características que manifiestan diversos aspectos experimentales en cada narración. Finalmente, a lo largo de todo el ensayo y sus conclusiones, intentamos enmarcar aquellos aspectos y las cualidades de los trabajos de Cortázar en la dinámica del sistema literario argentino del siglo 20.

PALABRAS CLAVE: Julio Cortázar; lenguaje; novela; experimentación; literatura argentina.

ABSTRACT: This article deals with the possible relations among Julio Cortázar's experimental literary program, his main novels and some relevant moments in the development of experimental Argentine literature during the 20th Century. First, we emphasize four aspects found in some of Cortázar's essays written in the decades of 1940 and 1950. In these essays, we highlight his theory of language, his idea of reality, his conception of certain genres such as poetry and particularly of the novel, as the main genre where writers can explore and expand the possibilities of language and its verbal conquest of reality. Second, we propose to examine relations and interactions between the theoretical aspects mentioned above and the process of writing of the main Cortázar's novels: *Los premios* (1960), *Rayuela* (1963), *62/Modelo para armar* (1967) and *Libro de Manuel* (1973). In this section, we consider different characteristics that manifest diverse experimental aspects in each narration. Finally, throughout the essay and in its conclusions, we intend to frame those aspects and qualities of Cortázar's works within the dynamics of the Argentine literary system of the 20th Century.

KEYWORDS: Cortázar; Language; Novel; Experimentation; Argentine Literature.

Es notable que, aún sin saberlo en todos sus alcances, la concepción de lo novelístico y su despliegue desde la práctica escritural cortazariana resultan, ya de manera evidente desde las décadas de 1940 y 1950, el relevo decisivo e innovador de la anterior empresa teórica en busca de la nueva novela desarrollada por Macedonio Fernández (1874-1952). Pero si la radicalizada operación macedoniana necesariamente, en términos artísticos y epistemológicos, había culminado en la equivalencia entre “Primera Novela Buena” –como la denomina Macedonio– y novela antirrealista, Julio Cortázar (1914-1984) parte del presupuesto, desde un momento muy temprano, de que la literatura merecía considerarse “una empresa de conquista verbal de la realidad” (Fernández *Museo* 21; Cortázar *Obra Crítica*/2 291). Si consideramos, entre otros, textos de Cortázar como “Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo” (1947), “Notas sobre la novela contemporánea” (1948) y “Situación de la novela” (1950), se desprenden aspectos importantes para el proyecto literario que por esos años comienza a desarrollar decididamente el escritor, si bien sus tentativas más firmes de realización novelística son algo posteriores.

En estos ensayos, un primer aspecto destacable es la necesidad de replantear el abordaje y la exploración de lo que se comprende por realidad, en una nueva inversión de anteriores propósitos artísticos-cognitivos como el antirrealismo macedoniano. A la vez, la propuesta cortazariana se distancia de los realismos más definidos por la representación de lo objetivo externo, aquellos realismos dominantes en la narrativa y literatura argentina del período en el cual el escritor comienza a formular su proyecto artístico e intelectual. Dicha propuesta no entiende que lo real sea la cosa dada de antemano al enunciado, que este reproduce, aún con matices, como un reflejo. Cortázar no ignora la validez de los antecedentes de los realismos, pero para él se trata de la necesidad de superar esta concepción. En cierta manera, su tempranísima asimilación de las filosofías existencialistas sartreana, heideggeriana y orteguiana, en función de reelaborarlas a su manera en su poética, forma parte de la idea de comprender que lo literario –y en ello lo pensable e imaginable– debe vérselas crucialmente con lo real. Pero entendiendo que en este movimiento el sujeto está involucrado y en dicho proceso el sujeto y lo real se transforman. Como parte de esa reformulación acerca de los modos en que se puede entender la realidad, que en Cortázar siempre aparece como una dimensión amplia en constante exploración, también se integra, en su poética, su igualmente temprana asimilación del surrealismo. Que la “conquista verbal de la realidad” (*Obra Crítica*/2 291) sea un propósito, pero ya tras las posvanguardias y tras los efectos del macedonismo, girondismo y borgismo en el sistema literario argentino de la década de 1940 en adelante, es una faceta central de la programática cortazariana. Un segundo aspecto clave es la positiva problematicidad, necesariamente constante, que todo lo atinente al lenguaje adquiere en esta poética, lo cual también está cifrado en la formulación “conquista verbal de la realidad”. Pero esto lo lleva a Cortázar a trabajar con una concepción amplia del lenguaje, en la que la propiedad expansiva de lo que

entiende por poético cobra relieve y amplitud, en las diferentes direcciones. Lo cual le permite distinguir que en todo discurso literario coexiste lo enunciativo y lo poético, pero lo que él postula adquirir –en algún momento– en su propia modalidad verbal es la fusión de ambos, no la coexistencia, y esto como una corriente de lenguajes que articule su uso innovador de los diferentes géneros, discursos y procedimientos que forman parte de la destreza artística literaria.

Analizar la idea cortazariana del lenguaje posiblemente sea una de las cuestiones de fondo de su poética. Dicho pensamiento busca romper los moldes racionalistas de los usos lingüísticos, y así apunta a un vivir en el lenguaje, que el lenguaje ayude no solo a cavilar en todo lo sensible y pensable, sino asimismo a expandir los órdenes de lo sensible y pensable que podrían existir. En gran medida, la concepción cortazariana del lenguaje lleva a reflexionar sobre una actualización de las ideas lingüísticas filo-románticas, pero reelaboradas desde los planteos respecto a las lenguas impactados o al menos sugeridos por las vanguardias de las primeras décadas del siglo 20, puntualmente el surrealismo. Este aspecto, el de la problematicidad necesaria del lenguaje, aparece recurrente no solamente en sus ensayos sobre literatura sino también, por supuesto y de manera explícita, en el resto de sus obras, y hace a una vertebración que permite reflexionar sobre su programa artístico y su novelística, inclusive parte de su cuentística, como experimental. Y ocurre que un tercer aspecto decisivo que articula los ensayos y reflexiones –y en diálogo con ello sus obras ficcionales– es aquel de que el escritor postula que su literatura desarrolle un programa, que entienda como experimental en la medida que trata de explorar y llevar a nuevos territorios las nociones habituales de pensamiento, realidades y lenguaje con las que se encuentra en su época, y a partir de las cuales trata de ir siempre más allá. Este es un marco para pensar la corriente de lenguaje y pensamiento que da nuevas funcionalidades a los géneros en la escritura cortazariana –el cuarto aspecto. Y es desde aquí donde se puede ponderar esa obsesión en esta escritura por trabajar con modalidades como poéticas, con extrema flexibilidad, los lenguajes de los más diversos géneros.

“La novela, ese cobayo”

La novela es el género donde Cortázar va a tratar de llevar a su máxima expresión el carácter experimental de su nueva literatura. Pero, por supuesto, no está restringido a la misma; dicho carácter abarca también su cuentística, porque, como ya dijimos, hay un marco poético y filosófico más amplio que actúa como una corriente, de lenguaje y formas y materiales estéticos y temáticos, que motiva sus usos genéricos e innovaciones. Pero, volvemos a repetirlo, es la novela el género donde procura llevar a su máxima amplitud su búsqueda experimental. Por esto ya, al menos desde su “Teoría del túnel”, utiliza la figura del “cobayo” para aludir al nuevo carácter y función –en la renovación de lo escritural y del espacio literario– que debía asumir la novela. Por cierto, al referirse a que la novela es un “cobayo”, alude a que es un cuerpo, un campo de experimentaciones.

Pero ya desde el término que utiliza —y aún cuando aquel Cortázar de los '40 estaba lejos todavía de su posterior latinoamericanismo cultural, posrevolución cubana— marca el afán de definir, por parte del escritor, aquello experimental según búsquedas inherentes, según propias intenciones y pulsiones, y no tanto definiéndose de forma epigonal respecto a lo europeo. El animalito llamado cobayo —una figura estereotípica de la experimentación científica— es originario de este continente, y, vaya casualidad, ha servido asimismo para dar nombre a la región donde Cortázar comenzó a dar forma definitiva a su programa poético —Cuyo—, no siendo solo un animalito utilizado en los laboratorios científicos.

Por esto, más allá de que tanto el surrealismo como el existencialismo inspiren en parte el programa cortazariano en la década de 1940, hay que destacar la singularidad de su articulación y fusión realizadas, hasta donde en ese momento le resulta posible al escritor, de manera consciente de cierta dinámica interna de la cultura y literatura argentina. Es decir, en todo caso, si su programa experimental asimila y se apropia del surrealismo y existencialismo, lo hace por afinidad con búsquedas propias, que aún cuando nacen de la marcada formación cosmopolita y filo-europea originaria en el escritor, se definen en última instancia según esos problemas surgidos de sus indagaciones existenciales y poéticas. Esto vincula fuertemente el programa experimental cortazariano de mediados de los '40 con otros similares en su afán por mixturar la problematización del lenguaje —y en ello del idioma—, de los géneros, y la indagación de la realidad. Solamente hablando de narradores aunque asimismo estén muy motivados —como Cortázar— por una búsqueda poética última, aquí pensamos en casos como el de Roger Pla (1912-1982) o Antonio Di Benedetto (1922-1986). A partir de estos escritores hay que considerar esta etapa de la narrativa experimental argentina entre 1940-1960, donde en algunas de sus líneas antes que practicar un antirrealismo (como habían sido la teoría y práctica propugnadas por Macedonio Fernández desde los '20 y '30, relativamente conocidas en el campo literario rioplatense de la época) se busca mixturar realismos y experimentación. Y es en la prosa cortazariana donde aquella pulsión poética de expansión del lenguaje va adquiriendo cada vez mayor intensidad. Sin pretender abarcar todas las implicaciones de lo señalado en las principales novelas del escritor, en el próximo apartado recalcaremos rasgos desde los cuales pensarlo.

Entre las figuras de la realidad y los múltiples enlaces hacia nuevos idiomas

Puede decirse que ya en las inéditas *Divertimento* y *El examen* (publicadas de manera póstuma) hay rasgos de esa nueva literatura que, en el plano de la novela, Cortázar propugna. Pero en la primera novela publicada, *Los premios* (1960), sin dudas, aquello es evidente y, posiblemente, este sea uno de los motivos que hizo a su desconcertada recepción en su momento de aparición, porque si bien puede aceptarse una asimilación de su estética al realismo, sus características a la vez lo

transgreden. En realidad *Los premios* al aparecer resulta una narración anómala –y en este sentido altamente valiosa– respecto de lo dominante y convencional a nivel narrativo en Argentina. Y si recordamos aquello que Cortázar resalta positivamente, en relación con los rasgos compositivos y de lenguaje, en su recordada reseña sobre *Adán Buenosayres* (1949), puede destacarse que es en *Los premios* donde más se aproxima, todavía siendo muy diferentes a nivel de fábula y esquema narrativo, al modelo marechaliano (*Obra Crítica*/2 225-238). Ambas novelas, junto a otras obras igualmente innovadoras como las primeras de Di Benedetto (*El pentágono* de 1955 y *Zama* de 1956) o de Pla (*Los robinsones* de 1946 e incluso *El duelo* de 1951 y *Las brújulas muertas* de 1960), se conforman con un realismo dialógico abierto a lo experimental (Bracamonte *Bicentenario y Literatura Argentina* 83-101).

Tanto lo estereotípico de los abundantes personajes o actores ficcionales nutridos de verosímiles modelos socioculturales –lo cual, en la narrativa cortazariana, será una constante, salvo quizá en *62/Modelo para armar*–, como los matices y complejidades que el escritor-narrador opera en ellos a lo largo del desarrollo novelesco, hacen al singular realismo de *Los premios*. Lo cual se asienta, marcadamente, en una potente corriente verbal; accedemos desde sus discursividades a ese mundo sociocultural y hasta antropológico que el escritor pone en escena. Esta es la base de su sátira: “Te habrás fijado en algunos compañeros –dijo Raúl al oído de Paula. El país está bastante representado. La sugerencia y la decadencia en sus formas más conspicuas... me pregunto qué diablos hacemos aquí” (Cortázar *Los premios* 48). Por ello hemos resaltado ese realismo dialógico, singular, que muestra esa interacción de hablas que es un rasgo central de lo novelesco –y de lo literario en general– cortazariano, y en lo cual lo conversacional –aunque esto parezca por momentos un fraseo impuesto– se torna fundamental en esta poética a futuro.

En *Los premios* se observa con nitidez una interacción que luego Cortázar lleva, en sus posteriores novelas y cuentos, al colmo: una fluida imbricación entre los géneros escriturales y conversacionales. Aquí puede verse un bucear constante en esa teoría del lenguaje ya apuntada como un ábside de esta poética, y que luego, en los más diversos registros y géneros, Cortázar sigue expandiendo hasta el fin de su labor. Pero uno de los contrastes extraordinarios de esta novela se da entre lo plurilingüe y pluriestilístico –que hace a la notable plasticidad de los actores ficcionales y al humor– y las digresiones filosóficas y de pretensiones ontológicas y mitológicas que se insertan en el texto, sobre todo por las distintivas reflexiones de Persio o focalizadas en este que, como ensayos intercalados fluidamente entre las acciones novelescas, juegan e interaccionan con diferentes sentidos de las mismas. En las digresiones de Persio aparece el poetismo, tendiendo a fusionarse con lo prosaico del mundo que se narra, o inclusive, en otras palabras, aparecen por momentos retomadas, transformadas, nociones de la ensayística del autor, que inclusive remiten a la ya lejana “Teoría del túnel” (así ocurre en el interesantísimo apartado “C”). La potente idea de entender que la realidad es una figura –lo cual implica una comprensión diferente de la mimesis

respecto a la dominante en las estéticas meramente realistas en boga— y que el lenguaje entonces debe explorar esa figura, ese laberinto, se desprenden incluso de estas digresiones y permiten apreciar esa tensión hacia lo experimental que, a pesar de sus ropajes más convencionales, define *Los premios*.

Rayuela, en cambio, hace de la ostensible ruptura con todo lo que pueda simular convencional uno de sus rasgos más marcados. Y esto planteado como un juego desde su título —aunque en definitiva, si bien lo pensamos, todos los títulos de las novelas cortazarianas aluden a lo lúdico—, pero un juego simultáneamente abierto a revisar y replantear, e incluso invertir, todos los posibles órdenes de pensamiento, imaginación y sensibilidad dados históricamente. Sin dudas, por lo señalado, esta novela no solo es experimental, sino que exaspera estas posibilidades y deviene ella misma epítome y paradigma de la novelística experimental al menos de las décadas de 1960 y 1970. Los numerosos órdenes de los pasajes entre realidades son atravesados por el afán experimental, lo que se aprecia, de entrada, tanto en la solicitud de coparticipación activísima del lector, los desafíos a jugar con las múltiples lecturas derivables del texto, y la complejidad y constante ambigüedad y desdoblamientos de los narradores y personajes, que aun así —o por ello mismo— adquieren una llamativa consistencia a la vez intensamente sensible y perceptible como ontológica. Una extrema combinación entre lo sensorial —como base de lo estético— y lo conceptual define esta obra abierta que, como sabemos, rompe radicalmente con todas las convencionales linealidades temporo-espaciales, pero para tornarlas más efectivas y aproximadas a lo que podría ocurrir en una concepción dinámica de lo real (Eco *La definición* 157-164; *Obra abierta* 63-92; *Sobre literatura* 129-145).

En *Rayuela* la cuestión del lenguaje se vuelve todavía más crucial, porque si hay que replantear en lo posible todo de nuevo —tal esa obsesión que preocupa tanto a Oliveira y Gregorovius como a Morelli—, para ello hay que arrancar con los lenguajes con los cuales pensamos, o tratamos de pensar, los más diversos órdenes de lo pensable y lo sensible, desde lo erótico a lo posmetafísico. Se puede decir que, en este sentido, *Rayuela* expone, pone en evidencia, los múltiples y constantes pasajes entre lo real y el lenguaje, entre lo simbólico y lo imaginario. Dichos pasajes, si bien son a explorar y constituyen como tales un problema, resultan positivos en las concepciones que la novela manifiesta. Las interacciones y juegos, en gran medida juegos de duplicaciones, entre las diferentes partes del texto y todos sus componentes —actores ficcionales, los sucesos proairéticos, los múltiples códigos culturales, filosóficos, científicos y a nivel de fábula que recorren de manera recurrente las diferentes partes de la trama—, exponen el carácter experimental (Barthes *S/Z* 14-16). Este se manifiesta de un modo más integral por los roles activos, intercambiables por momentos, que el texto solicita tanto de quienes escriben y/o narran en él como de los posibles lectores que construye. Por el nuevo tipo de literatura que Cortázar, de manera deliberada, pretende construir; por el diálogo y aguda revisión crítica que *Rayuela* realiza de algo de lo dado a nivel de conocimiento filosófico, científico y empírico en su horizonte

histórico; por todo esto, decimos, el problema de los diversos narradores, que además reflexionan sobre el texto mismo de la novela que el lector tiene ante sus ojos, aquí resulta capital. Tanto Oliveira como Traveler, pero inclusive las digresiones de la Maga o Pola o Talita, sugieren la complejidad de las voces narrativas, pero en *Rayuela* esto adquiere su máxima dimensión en ese personaje-narrador que a la vez es instancia metaliteraria por excelencia: Morelli.

Entre la invención que toma cuerpo y un intento de vuelta completa hacia lo real político

En efecto, como sabemos Morelli es personaje de *Rayuela*, es el mítico escritor-crítico referente del Club de la Serpiente. Pero a la vez, los lectores leemos sus reflexiones programáticas y fragmentos de sus textos, donde hay búsquedas de una nueva literatura, en el relato que leemos, realizándose, en las primeras dos partes de la novela –y por supuesto en la misma tercera parte cuyo collage sea posiblemente una invención morelliana.

Morelli es una de las manifestaciones de que la experimentación cortazariana pasa, de manera decisiva, por ensayar constantes maneras de enunciar, y que por consiguiente los múltiples y diversos narradores resultan relevantes en esta literatura –y no solo en su novelística¹. Morelli es una de las figuraciones de esto. Su posible incidencia –si bien relativa, ya que el relativismo de todos los elementos es un constituyente de esta poética– hacia el interior de *Rayuela* como hacia los afueras, cotextuales y extratextuales, resulta notable. El problema entre diferentes concepciones del lenguaje y de lo real ocupan, en sus alcances estéticos y epistemológicos, las fragmentarias reflexiones morellianas, pero no se trata de una epistemología racionalista sino todo lo contrario: es anarquista –a lo Paul Feyerabend–, y busca ir más allá de la relación sujeto/objeto, recuperando insondablemente el valor de lo inconsciente en toda relación –la de conocer, por ejemplo– que los sujetos construyen en el mundo. Y aquí adquiere importancia el novelar experimental –o antinovela, si esto se entiende por romper radicalmente la linealidad, tal como lo formula el mismo Cortázar– como un *work in progress* que dialoga con aquel cambio respecto a lo imaginario, simbólico y real que a su vez se experimenta en ese momento histórico-cultural. Escribe Morelli en el clave capítulo 79:

1 Si bien aquí no abordamos la cuantística del autor, nuestra hipótesis de lectura sostiene que la programática experimental impulsada de manera explícita casi desde sus inicios artísticos circula y envuelve su trabajo en cada uno de los géneros y registros, a partir de lo decisivo que resulta en Cortázar plantearse una propia teoría del lenguaje que permita desarrollar nuevas visiones de los diversos aspectos de lo real desde lo literario y artístico. Si bien lo experimental puede resultar menos visible en sus cuentos, podríamos convenir que *Las armas secretas* (1959) implica uno de los momentos en que, en el género breve, aquello se torna más notable y manifiesta su novedad. Y esto no sólo porque en este libro hay un trabajo más flexible con el género cuento, y subgéneros como el fantástico, sino porque además –y quizá como una causa de lo anterior– en algunos relatos de este volumen el problema del lenguaje y el constante ensayo de enunciar se vuelven decisivos como novedad estética y conceptual.

Intentar el “roman comique” en el sentido de que un texto alcance insinuar otros valores y colabore así en esa antropofanía que seguimos creyendo posible [...] Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovélistico (aunque no antinovésco) [...] Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también la apertura y para cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incansante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie (*Rayuela* 515-516).

Y luego Morelli detalla lo siguiente, valioso tanto para *Rayuela* misma como para, en dos direcciones diferentes, *62/Modelo para armar* y *Libro de Manuel*.

Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un “mensaje” (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama) [...] Posibilidad tercera: la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podrá llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista (516).

Pueden apreciarse aquí reminiscencias de lo ya planteado, lejanamente, en “Teoría del túnel”, pero enfatizando y dando nuevos alcances a la función visceral que la artística cortazariana otorga a aquello que Macedonio había denominado Lectorística, es decir que el Lector llegue a participar casi como coautor de la obra (Fernández *Museo* 43-51; Fernández *Teorías* 233-308).

Dos direcciones, diferenciadas pero interdependientes y complementarias, en las que se desprenden aquellas reflexiones morellianas –en tanto figuraciones de las búsquedas del escritor Cortázar– son *62/Modelo para armar* y *Libro de Manuel*. Como lo ha señalado el mismo Cortázar, *62/Modelo para armar* fue una tentativa de evitar la reiteración de un modelo exitoso como el de *Rayuela* (exitosa novela experimental de los '60 y '70), pero además, lo sabemos, es una exacerbación de lo sugerido por Morelli en el capítulo 62 de *Rayuela* en relación con superar el psicologismo como explicación de la interacción de conductas entre los sujetos del mundo y entre los personajes novelescos (o actores ficcionales). Los diversos grupos de personajes que se desprenden de las historias de Juan y la muñeca rota, y que resultan marcadamente ubicuos en relación con múltiples tiempos y espacios –estas noches suceden simultáneamente en París, Londres, Viena, Buenos Aires y otras ciudades, pero sobre todo en esa ciudad ficcional llamada la Zona–, como manifestaciones no solo de un antipsicologismo extremo sino también de una inventiva casi autónoma de lo verosímil y posible, se articulan desde la enunciación de ese igualmente ubicuo narrador que es el Paredro. En este aspecto, *62/Modelo para armar* es una de las novelas que de manera más decidida sincronizan con el modelo de *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, que recién se conoce –no lo olvidemos– en 1967; emblematizando esta última obra y sus relecturas de ese momento una nueva etapa de la narrativa experimental argentina que podríamos denominar como

la del retorno del antirrealismo artístico en tanto valor, pero tras el aprendizaje de las mixturas entre realismos y experimentaciones de la etapa 1940-1960. En otras palabras, una rearticulación, desde la práctica artística y desde cada obra, de lo experimental, lo realista y lo conceptual.

Así *62/Modelo para armar* logra dar sensorialidad a lo imaginario y conceptual (aquello sobre lo que conjeturan Juan/El paredro), y lleva a un punto alto la reflexión sobre lo artístico conceptual y la indagación sobre un conjunto complejo de convenciones literarias a partir de un desarme y reconfiguración profunda de las mismas. Por esto, no es casual la alusión en la fábula a Michel Butor –y en él al *nouveau roman*–, y por consiguiente quizá esta novela se toque asimismo con –y haga pensar en– proyectos narrativos argentinos que por esos años resultan afines e inclusive se legitiman relativamente en el éxito cortazariano, como es el de la escritura de Néstor Sánchez, autor fundamental de la neovanguardia narrativa de las décadas de 1960 y 1970 y cuya poética puede leerse –de manera parcial, por cierto– en afinidad con la de Cortázar.

Pero a diferencia de las otras novelas, anteriores y la posterior, en *62/Modelo para armar* se excede la idea de “conquista verbal de la realidad”, ya que aquí se logra un salto –por momentos hermético– de una casi “conquista verbal de la realidad”, pero realidad del texto. En esta última novela adquiere una profunda densidad el valor de lo escritural, la escritura como proceso de signos haciéndose que simultáneamente transforma lo otro, los afueras de la escritura, como aquello que evita lo literario convencionalizado cifrado en el término “Literatura”. Esto es lo que luego Cortázar busca poner a prueba en *Libro de Manuel* como proceso, como procedimiento escritural, que quiere evitar a su vez, ni más ni menos, la versión convencionalizada de lo político y lo histórico. Como es obvio, el principal horizonte con el cual busca dialogar críticamente *Libro de Manuel* es lo que se comprende por revolucionario, si dicho rasgo depende únicamente de los contenidos o también de las formas, y esto en el marco de proponer una revisión de las complejas relaciones entre las subjetividades y los entornos. Pero su prólogo vuelve a poner en primer plano lo decisivo de los usos del lenguaje y la escritura para que lo literario haga hablar de otra manera, de ser posible, lo histórico y lo político, y no sea hablado por esto último. Sin dudas, *Libro de Manuel* puede verse como un interesante desenlace de lo iniciado en textos tempranos como “Teoría del túnel”, pero de modo simultáneo manifiesta que lo experimental asimismo trata de transformarse históricamente, inclusive dándose la mano con cierto populismo por el cual Cortázar fue en parte cuestionado –tanto por escritores argentinos politizados realistas como experimentales– al momento de conocerse la novela en el país (Cédola Cortázar. *El escritor y sus contextos* 38-46).

Aún con estos reparos y aun cuando *Libro de Manuel* resulta, en lo formal, menos arriesgada que *Rayuela* y *62/Modelo para armar*, es aquella preocupación por enlazar lo experimental con la reinención del idioma y la “conquista verbal de la realidad” lo que preserva aquella novela de 1973 y la mantiene, todavía con su específica y decisiva referencialidad histórica coyuntural, interrogando

también los momentos, desafíos y necesidades de la lengua. Y esto porque *Libro de Manuel* no renuncia a ciertos propósitos viscerales para el escritor por esos años de los tardíos '60 y los '70: comprender la revolución como una acción que busca transformar la realidad, pero comenzando desde el lenguaje y reafirmar que asimismo lo real se construye como un collage que habitamos y experimentamos, que es como decir que lo real jamás se debería reducir a un esquema lineal enteramente previsible.

En la última etapa a la que antes aludimos, se polemiza –tanto en Argentina como en América Latina– si el arte experimental es compatible con lo revolucionario, o si esto es atributo y posibilidad central o inclusive exclusiva de las estéticas realistas, sobre todo las realistas críticas. Una serie de discusiones y polémicas atraviesan los más diversos grupos de escritores, y uno de los autores y estéticas que en relación con aquello están en el centro de la discusión son Cortázar y su obra. Reivindicada o cuestionada como modelo, su postulación de enlazar desde la práctica el arte experimental y la intervención revolucionaria pública del escritor es una de las más visibles, propuesta que a la vez expone las posibilidades y límites en dicho horizonte histórico y cultural. En el complejo campo literario y crítico argentino de principios de los '70 dicha articulación, dicho enlace –si el arte experimental es o no coherente con los imperativos políticos revolucionarios– divide aguas y varios escritores intentan resoluciones superadoras. Quizá los ecos de esto se pueden leer incluso en numerosos textos innovadores que aparecen en el periodo como, por ejemplo, la edición original de “Homenaje a Roberto Arlt” de Ricardo Piglia, en 1975 (que integra *Nombre falso* en ese momento, incluido luego en *Prisión perpetua*, de 1988). También pueden verse otras posibles respuestas, explícitas o implícitas, a la mencionada propuesta cortazariana en posiciones como las de los escritores nucleados en la revista *Literal* (1973-1977), con sus visiones antihistoricistas aunque no ahistóricas –para evitar la estética populista y la literatura comprometida, según manifiestan– de la articulación crítica entre lo literario y lo ideológico (García y otros *Literal* 335-344). O, por otro lado y en tirantez con las anteriores de *Literal*, puede apreciarse lo señalado en posiciones como aquellas de los escritores confluyentes en las revistas *Crisis* (1973-1976) o *El escarabajo de oro* (1959-1974), más afines al modelo cortazariano. De igual forma se puede notar el cuestionamiento a dicho modelo en las críticas que, desde la tradición de un insistente compromiso sartreano y desde una reivindicación renovada de los realismos, realizan distanciándose del escritor de *Libro de Manuel* críticos como David Viñas. Y la sombra y la proyección de lo cortazariano y su práctica de compatibilización, en tensión, de lo neo-vanguardista y lo político –con centro en la problematización constante de la escritura y el lenguaje– resultan inevitables en este nuevo momento de la literatura argentina, una etapa donde la experimentación literaria y artística se propone desafíos, sobre todo en lo que se refiere a cumplir asimismo funciones políticas e ideológicas. Una coyuntura donde, tras la mimesis dialógica y de formas abiertas novedosa entre 1940-1960 (cuya novedad inclusive llega hasta

1965 si queremos) y el retorno de lo antirrealista tras el aprendizaje previo de mixturas entre lo experimental y realista –sobre todo entre 1965-75–, escritores como Cortázar postulan agregar a esto una tendencia artística, una tensión abierta, a resolver positivamente –utópicamente– el diálogo entre un arte que se vuelve siempre sobre sí mismo, sobre sus propios procedimientos, y aquellos que se entienden como imperativos políticos e ideológicos del momento histórico. Esta última etapa será interrumpida, y forzada a diversas posteriores reformulaciones de mezclas entre estéticas realistas y artísticas de ruptura e innovación en lo formal y en los lenguajes, por el impacto profundo sobre la esfera literaria provocado por la última dictadura de 1976-1983. Y todavía en esta ulterior etapa, a partir de 1976, las propuestas y búsquedas de Cortázar ya consignadas seguirán mostrando su incidencia.

Bibliografía

- A.A.V.V. “¿Qué opina del *libro de manuel* de julio cortázar?”. Sonderéguer, María (Presentación y selección de textos). *Revista crisis (1973-1976) antología del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008. 247-250.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Nicolás Rosa. Trad. México: siglo XXI editores, 1992.
- Bracamonte, Jorge. *Macedonio Fernández: Una pasión teórica. Conocimiento, ciencias, arte y política*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades- Universidad Nacional de Córdoba, 2010.
- _____. “Entre lo mimético y lo experimental. De nuevas novelas argentinas entre 1940-1960”. Mirande, María Eduarda y otros. *Bicentenario y Literatura Argentina. Jornaleros Estudios Literarios y Lingüísticos*. Jujuy: Editorial Universidad Nacional de Jujuy, 2012. 83-101.
- _____. “Experimentación, historia y política en la novela desde *Rayuela* (1963) e *Intemperie* (1973)”. *Silabario. Revista de Estudios y Ensayos Geoculturales*. Homenaje a Julio Cortázar a 50 años de *Rayuela*. Córdoba, Año XV, Nro. 16, Año 2013. 11-30.
- _____. “Notas sobre la novela argentina contemporánea. Experimentaciones, géneros e intemperie”. Bueno, Mónica (Editora). *Actas Jornadas del Rojas*. Mar del Plata: CELEHIS, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2014. En proceso de edición.
- _____. “*Rayuela* y *La casa verde*: teorías del texto, teorías de lo real”. *Revista de Crítica literaria latinoamericana*. Lima-Hanover, Año XXVII, Nro. 54, 2001. 91-10.
- Bueno, Mónica (Compilación, edición e introducción). *La novela argentina: experiencia y tradición*. Buenos Aires: Corregidor, 2012. Prólogo de Ricardo Piglia.
- Cédola, Estela. *Cortázar. El escritor y sus contextos*. Buenos Aires: Edicial, 1994.

- Cortázar, Julio. *Las armas secretas-Alguien que anda por ahí*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.
- _____. *La casilla de los Morelli*. Barcelona: Tusquets, 1988. Edición, prólogo y notas de Julio Ortega.
- _____. *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.
- _____. *Los premios*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987.
- _____. *Obra crítica/1*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- _____. *Obra crítica/2*. Buenos Aires: Suma de Letras, 2004.
- _____. *Rayuela*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2012.
- _____. *Rayuela. Edición crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica-Colección Archivos, 1991.
- _____. *62/Modelo para armar*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Eco, Umberto. *La definición del arte*. Ediciones Martínez Roca. Trad. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.
- _____. *Obra abierta*. Roser Berdagué. Trad. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.
- _____. *Sobre literatura*. Helena Lozano Miralles. Trad. Buenos Aires: Sudamericana, 2012.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*. Buenos Aires: Corregidor, 1975.
- _____. *Teorías*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.
- García, Germán y otros. *Literal (1973-1977). Edición facsimilar*. Prólogos de Juan Mendoza y Ariel Idez. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. Samuel Ramos. Trad. México: FCE, 1958.
- _____. *De camino al habla*. Yves Zimmermann. Versión. Barcelona. Odós, 1990.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Santiago de Chile: Nueva Época, 1932.
- Piglia, Ricardo. "Homenaje a Roberto Arlt". *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988. 135-212.
- Sartre, Jean Paul. *El ser y la Nada. Ensayo de ontología y fenomenología*. Juan Valmar. Trad. Buenos Aires: Losada, 2008.

Fecha de recepción: 22/12/2014 / Fecha de aceptación: 15/08/2015