

## Cortázar: los relatos fragmentados y la importancia de un lector activo

DOI: 10.15175/1984-2503-202214302

Eduardo Huárag Álvarez\*

### Resumen

En el presente artículo, nos interesa señalar la concepción de Cortázar respecto a las relaciones del autor-obra-lector. Desde sus primeras novelas, Cortázar mostraba su intención de ir contra el canon establecido. Su obra más importante, *Rayuela* no hace sino revelar esa ruptura respecto a la concepción tradicional de novela. Pero esa idea de relatos fragmentados que se alternan con otros tipos de discurso respondían, creemos a una participación más activa de un lector que se encuentra asediado por diversas motivaciones. Este planteamiento le lleva, incluso, a articular diversos formatos de discurso en los que puede incluir “relatos” a través de fotogramas, como sucede con *Último round*.

**Palabras clave:** relato; creatividad; novela; significación; imágenes.

### Cortázar: o relato fragmentado e a importância do leitor na narrativa

#### Resumo

Neste artigo, interessa-nos destacar a concepção de Cortázar acerca das relações autor-obra-leitor. Desde as suas primeiras novelas, Cortázar mostrava a sua intenção de se contrapor ao cânone estabelecido. Sua obra mais importante, *Rayuela*, não faz nada além de revelar essa ruptura com a concepção tradicional de novela. Entretanto, em alternância com outros tipos de discurso, essa ideia de relatos fragmentados respondeu, a nosso ver, a uma participação mais ativa de um leitor assediado por diversas motivações. Tal abordagem o leva, inclusive, a articular diversos formatos de discurso nos quais pode incluir “relatos” por meio de fotogramas, tal como ocorre em “Último round”.

**Palavras-chave:** relato; criatividade; novela; significado; imagens.

### Cortázar: fragmented stories and the importance of the reader in the narrative

#### Abstract

In the following article, we have sought to highlight Cortázar's concept of the author-work-reader relationship. From his earliest novels, Cortázar revealed his intent to break with the established canon, with his most important work, *Hopscotch*, demonstrating this very rupture with respect to the traditional concept of the novel. Such an idea of fragmented stories that alternate with other types of discourse did, however, respond to what we believe is a more active type of participation from the reader who is besieged by a variety of motives. This approach even leads the author to articulate different forms of discourse in which he can include “stories”k through frames, as is the case in *Último round*.

Keywords: stories; creativity; novel; meaning; images.

---

\* Doctor en Lengua y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Profesor Principal de la Pontificia Universidad Católica del Perú. E-mail: [ehuarag@pucp.pe](mailto:ehuarag@pucp.pe).  <https://orcid.org/0000-0002-2553-0054>

Recibido el 15 de mayo de 2022 y aprobado para su publicación el 27 de julio de 2022.

## Cortázar : l'histoire fragmentée et l'importance du lecteur dans le récit

### Résumé

Dans cet article, nous avons cherché à souligner la conception de Cortázar à la lumière des relations auteur-œuvre-lecteur. Dès ses premières nouvelles, Cortázar a montré son intention d'aller à l'encontre du canon établi. Son œuvre la plus importante, *Rayuela*, ne fait que révéler cette rupture avec la conception traditionnelle de la nouvelle. Néanmoins, en alternance avec d'autres types de discours, cette idée d'histoires fragmentées répondait, croyons-nous, à une participation plus active d'un lecteur assiégé par diverses motivations. Par ailleurs, cette approche le conduit à articuler des discours aux formes multiples, où il peut inclure des « histoires » à l'aide de photogrammes, comme dans *Último round*.

Mots-clés : histoire ; créativité ; nouvelle ; signification ; images.

### 柯塔萨尔的碎片化叙事与读者的参与

#### 摘要

本文分析研究阿根廷作家柯塔萨尔(Julio Florencio Cortázar)关于作者-作品-读者关系的论述。在他的第一部小说中,柯塔萨尔就表明了他反对传统的小说创作规范。他最重要的作品《跳房子》(*Rayuela*)揭示了他与传统的小说创作方式的决裂。我们认为,他的作品中各种类型的话语交替出现在碎片化的叙事中,引发被各种动机围困的读者更积极的参与。这种写作方法使他能够揉合各种话语形式,形成了他的图像式、片段化的小说创作方法。这种方法在他的小说《最后一轮》(*Último Round*)里被充分发挥。

关键词: 故事; 创造力; 小说; 意义; 图像。

### Introducción

Existen muchos estudios acerca de la importancia de Julio Cortázar en el escenario del *boom* de la narrativa latinoamericana (años 60 y 70). A nosotros nos interesa, especialmente, los dilemas que se plantean acerca de la relación que se establece entre la propuesta e intención del autor de la obra y el lector o destinatario. Y la particularidad del análisis tiene que ver no tanto en el efecto que puede haber producido en el lector, sino como es que la nueva concepción de narrativa, en Cortázar, supuso un condicionamiento a su labor creadora. La postura del escritor llega a tal punto que cuestiona y plantea una abierta ruptura al canon establecido respecto a la estructura de la misma novela.

En algún momento Cortázar se permitió clasificar a los lectores entre el *lector hembra* (término que luego aclaró, pidiendo disculpas al movimiento feminista porque quizá debió utilizar la frase lector-pasivo) y el *lector cómplice*. Esta búsqueda de mayor intervención del lector se manifestará desde sus primeras publicaciones:

Ya en su primera novela *Los premios*, se burla Cortázar del lector pasivo, cómodo, apegado a la rutina: el que está interesado solamente por *que-va-a-pasar-al-final*, al que le gusta que le lleven, cogido de la nariz, y le den la novela ya digerida, como una papilla (AMORÓS, 2021, “El ‘lector hembra’”, par. 1).

Lo que espera Cortázar es un lector cómplice a quien define como aquel que: “[...] puede llegar a ser copartícipe y compadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma” (VEGAS, 2007, par. 1).

Pero existen muchas formas de participación del lector. Esta nueva concepción del lector puede llevar, incluso, a plantear modos concretos de necesaria creación al proponerle una trama de relato en el que, el lector, deberá completar la historia con hechos o acciones que considere pertinentes. Este procedimiento, entonces, puede llegar a plasmarse en relatos breves que estimulan el accionar del lector con su mirada e imaginario.

Hay dos momentos que revelan estas innovaciones que, luego, terminan siendo rupturas al *canon* establecido. La primera se presenta en *Rayuela* (CORTÁZAR, 1977), una de las mejores novelas de la narrativa latinoamericana del siglo XX. Fue publicado en 1963. La disposición estructural de la obra y la presentación del famoso tablero de dirección, desconciertan al lector tradicional. Algunos críticos, en su momento, calificaron la obra como antinovela, para establecer la diferencia con la estructura y proceso que se sigue en las novelas convencionales (léase que nos referimos a las novelas clásicas, especialmente del siglo XIX).

Pero los afanes de ruptura con lo convencional continuarían, tan así que, en 1967, publicaría *La vuelta al día en ochenta mundos* (CORTÁZAR, 2010), obra que algunos calificaron de miscelánea, *collage*, porque no se centra en un planteamiento argumental, en una trama novelesca. Lo que sucede es que – en este caso y en *Último round* (CORTÁZAR, 1969), – el lector tendrá un posicionamiento distinto dado que no depende de una unidad temática y porque además tiene el ingrediente de la imagen como significante que se complementa – de modo sugerente, claro está – con lo verbal.

Se trata, entonces, de una nueva concepción de la elaboración de la obra y del lector. Cortázar se ubica, primero, en la situación del hombre cotidiano, del ciudadano que lleva su vida diaria y está sujeto a un espacio de lectura, pero que a la vez llegan a él una serie de informaciones que llegan a su mente: la carátula de los puestos de periódicos, los carteles que anuncian la presentación de una obra teatral, los noticieros de televisión. Entonces, Cortázar no piensa en un lector que tiene como único estímulo la palabra. Para él, lo que está de por medio, es ese ciudadano sometido a los estímulos visuales, sonoros, al que hoy en día podríamos añadir esa especie de dependencia del teléfono móvil.

Cuando el cine se presentó en las salas de proyección influyó de manera decisiva en los espectadores. Es cierto que, a través de los dibujos en sucesión, se tenía la idea de la secuencia con varios elementos. Pero solo en ese proyector y la recreación de escenas que “cuentan una historia visual”, cuando el ciudadano descubre otras posibilidades de expresión y de desciframiento de la realidad.

En *Último round*, Cortázar perfecciona esa nueva noción de lector-decodificador o lector intérprete, pues encontraremos que estará sometido a diversas secuencias narrativas como reflexivas, verbal o no-verbales, o simplemente relatos absolutamente visuales (es decir, con ausencia de palabras).

### **La ruptura del canon establecido**

Si uno procede, en retrospectiva, a revisar las publicaciones del siglo XX, se encontrará con dos obras que, a su manera, fueron una abierta ruptura del canon establecido. Nos referimos a “Ulises”, de James Joyce, y *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. En “Ulises” nos llamará la atención los diferentes modos narrativos en los que transcurre la cotidianeidad de los personajes de la novela: Leopold Bloom y Stephen Dédalus, observándose que en cada capítulo el escritor emplea distintos modos de expresión narrativa, para culminar con un capítulo en el que se plasma el monólogo interior de Molly Bloom, sin puntuación. Una verbalización de la subjetividad, de la conciencia interior o subconciencia de la protagonista. Una perspectiva de la expresión creativa que exploraron, de modo persistente, los surrealistas.

En el caso de la novela de Proust la innovación se manifiesta en el modo de ingresar al mundo de sensaciones y emociones del narrador-personaje y sus vínculos con las personas que están alrededor suyo. Lo que describe Proust, por ejemplo, es el impacto emocional de un acontecimiento, la hondura en la realidad existencial y hasta los inexplicables de una reacción humana. Es, de alguna manera, un modo de entender las vivencias y motivaciones internas de los humanos. Un hecho que puede sorprender a la persona porque jamás pensó que aquello podría suceder. Reacciones que escapan a la lógica habitual. Y ese tiempo demorado en el que se suman los hechos y reacciones subjetivas hacen de la obra una novela única, escritas como solo de ese modo pudiera ser escrita.

Hasta antes de Cortázar, casi todas las novelas se guiaban por desenvolverse dentro del canon establecido; es decir, presentar un argumento el mismo que es sometido a un proceso, capítulo tras capítulo. Se respetaba la línea del tiempo, y en no pocos casos, se

recurría a los relatos o retrocesos que no suelen ser muy extensos. Lo que mantiene el interés del lector son los enigmas, las interrogantes, la resolución de un conflicto determinado. Sin conflicto no hay novela. Y si el conflicto es débil, pierde el interés del lector. Y si la obra es capaz de mantener el conflicto como enigma irresoluto, aumentará el interés del lector. Continúa el suspenso hasta el desenlace final.

Posteriormente, se incursionó en el relato mediante secuencias alternadas. Es decir, la novela se tramite en secuencias A, B, C, D. Y luego se repite las secuencias como A2, B2, C2; D2. Así es que estamos ante cuatro historias (que pueden ser más, o quizá menos) que avanzan en paralelo. Esta modalidad narrativa, sostenemos, que se un modo de influencia del cine. Es la misma estructura con la que se realiza el montaje en el cine. El procedimiento es el mismo, solo que en la novela el medio utilizado, el significante, es el verbal. Pero hay un hecho que no podemos dejar de mencionar: en el cine, se presentan secuencias paralelas que van desarrollando la novela. Y ese modo de narrar (fílmico) supone una actividad de parte del espectador. Él debe articular esas secuencias. Actúa su imaginario para ir armando la trama de la obra. Lo mismo sucederá con la novela por alternancia de secuencias. Y el efecto que se obtiene, casi sin proponérselo, es que se establecerán vasos comunicantes entre las secuencias leídas en A, y la secuencia B. Y a su vez, la influencia de B en C y esta en D. Y cuando mencionamos lo de vasos comunicantes, no nos referimos solo a la necesaria relación de a trama temática, argumental. También es posible configurar los elementos semánticos que se establecen entre los elementos simbólicos que propone una secuencia con la siguiente. Este proceso, de contacto semántico, lo sugiere el escritor (conscientemente, o no) y lo descifra el lector.

La propuesta de Cortázar va más lejos. En Tablero de dirección, Cortázar plantea varios tipos de lectura (entiéndase desciframiento del argumento y las implicancias semánticas) de la misma obra. Al menos, dos de esas opciones son claras. El primero, que sería para el lector convencional, aquel que está acostumbrado a la novela como trama y secuencia de hechos en función de un conflicto. Esta perspectiva se asume leyendo el capítulo 1 y termina en el capítulo 56. Para otro tipo de lectura indica en el tablero se puede empezar a leer en el capítulo 73. Y en ese capítulo lo que encontramos son un conjunto de conjeturas, digresiones sobre la escritura. Un párrafo nos puede dar una idea:

Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura, en un tiempo en que corremos al engaño entre ecuaciones infalibles y máquinas de conformismos. Pero preguntarse si sabremos encontrar el otro lado de la costumbre o si más vale dejarse llevar por su alegre cibernética, ¿no será otra vez literatura? Rebelión, conformismo, angustia, alimentos terrestres, todas las dicotomías: el yin y el yang

[...] Todo es escritura, es decir, fábula. ¿Pero de qué nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser invención, es decir, escritura, literatura, pintura, escultura agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. Los valores, turas, la santidad, una tura, la sociedad una tura, el amor, pura tura, la belleza, tura de turas (CORTÁZAR, 1977, p. 365).

Luego del capítulo 73, el narrador nos remite a los capítulos 1 y 2 en los que se desarrolla un argumento convencional. Así pues, encontramos en el capítulo 1, la secuencia tan memorable como enigmático:

¿Encontraría a la Maga? Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza y olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en Pont des Artes, a veces andando de un lado a otro, a veces detenida en el pretil de hierro, inclinada sobre el agua. Y era tan natural cruzar la calle, subir los peldaños del puente, entrar en su delgada cintura y acercarme a la Maga que sonreía sin sorpresa, convencida como yo de que un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas, y que la gente que se da citas precisas es la misma que necesita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo de dentífrico (CORTÁZAR, 1977, p. 7).

[...]

Pero ella no estaría ahora en el puente. Su fina cara de translúcido pie se asomaría a viejos portales en el ghetto del Marais, quizá estuviera charlando con una vendedora de papas fritas o comiendo una salchicha caliente en el Boulevard de Sébastopol. De todas maneras, subí hasta el puente, y la Maga no estaba. Ahora la Maga no estaba en mi camino, y aunque conocíamos nuestros domicilios, cada hueco de nuestras dos habitaciones de falsos estudiantes en París, cada tarjeta postal abriendo una ventanita Braque o Ghirlandaio o Max Ernest contra las molduras baratas y los papeles chillones, aun así no nos buscaríamos en nuestras casas. Preferíamos encontrarnos en el puente, en la terraza de un café, en un cine-club o agachados junto a un gato en cualquier patio del barrio latino" (CORTÁZAR, 1977, p. 74).

La sola propuesta e inserción de secuencias en las páginas que integran la novela supone una ruptura de lo convencionalmente establecido. Para Cortázar, el texto se abre como una diáspora en la que caben otros discursos. Así pues, se agregarán al relato, algunos poemas, cartas y ensayos de noticias de actualidad. Este mismo principio se mantuvo en el libro *62, modelo para armar* (CORTÁZAR, 1968). El mismo título fue derivado, precisamente, del capítulo 62 de *Rayuela* (CORTÁZAR, 1977). Ahora bien, lo que impresiona en este libro es la forma cómo, el narrador, hace inmersión en el mundo subjetivo, esa especie de espejo de la interioridad humana. Por eso dice:

Pero *en el fondo* sé que todo es falso, que estoy ya lejos de lo que acaba de ocurrirme y que como tantas otras veces se resuelve en este inútil deseo de comprender, desatendiendo quizá el llamado o el signo oscuro de la cosa misma, el desasosiego en que me deja, la instantánea mostración de otro orden en el que irrumpen recuerdos, potencias y señales para formar una fulgurante unidad que se deshace en el mismo instante en que me arrasa y me arranca de mí mismo. Ahora todo eso no me ha dejado más que la curiosidad, el viejo tópico humano: descifrar. Y lo otro, la crispación en la boca del estómago, la oscura certidumbre de que por

allí, no por esta simplificación dialéctica, empieza y sigue un camino (CORTÁZAR, 1968, p. 6-7, énfasis del autor).

Como se observa, se trata de un testimonio visceral, de un monólogo desde la profundidad de sí mismo, un modo de dejar testimonio de lo que es un ser humano envuelto en la soledad, los recuerdos, las señales, y ante todo ello solo queda el afán de descifrar, como si quisiéramos encontrar una explicación a todo. En esta inmersión se fusionan lo emocional y lo reflexivo, las vivencias y las clásicas interrogantes del ¿adónde vamos? ¿qué es lo verdadero?

En opinión de Yurkievich (1994, p. 117):

El dispositivo collage rige la composición de *Rayuela* en todos sus niveles, no solo la estructuración externa del relato, sino también la concatenación lógico factual, la caracterización de los personajes, la ambientación, la disposición rítmica, el manejo tonal, la armadura discursiva. El collage modela la historia y el discurso; condiciona la perceptiva y conforma la preceptiva de la novela.

Creo que Yurkievich exagera al señalar que la concepción de la obra como magazine condiciona toda la obra. La novedad no es ese condicionamiento, lo nuevo es que hay un narrador que ha pensado en otro modo de relación de la obra con el lector. Prefiero creer que lo que ha hecho el narrador es presentar una gama de posibilidades. Es decir, es una apuesta por la libertad del lector para leer con ese tablero de dirección o de la mejor forma que le parezca. Incluso, se puede empezar por el final y hacer un recorrido inverso; o saltar los diversos capítulos. La obra, de ese modo, es un mosaico en el que caben diversas miradas y desciframientos, con todo lo que supone en la aprehensión de la obra.

### **La inserción de la imagen como significante del enunciado**

En *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar (2010) sigue con la obsesión de buscar un acercamiento a ese lector que, en su actividad cotidiana, está en contacto con elementos verbales y no verbales. El ciudadano está sujeto a diferentes estímulos, códigos diversos que le transmiten significados. La postura de Cortázar en esta especie de lenguaje total es distinta de la que tenían los críticos y analistas del siglo XIX para quienes lo literario era exclusivamente verbal. Algo semejante sucedió con el teatro que, siendo puesta en escena, siendo espectáculo, desde el renacimiento le dio preponderancia a la verbalización. Lo más relevante era la trama dramática, la intriga, el conflicto expresado en lo verbal. Solo cuando aparece el cine y surgen crítico de la dramaturgia – como Antonin Artaud – que el teatro vuelve a descubrir que tiene que ser espectáculo. Ciertamente, influyó mucho el cine,

como código del espectáculo, actores en escena, aunque el mensaje llegaba en proyección y no en vivo, como es el teatro.

Sobre este problema, permítaseme evocar un documental sobre la vida de García Lorca. En ella se señalaba que el poeta y dramaturgo leyó su obra ante Juan Ramón Jiménez. Y cuando García Lorca le dijo que ahora falta ver cómo lo interpretarán los actores en escena, el literato mencionado le dijo que mejor lo dejara así, que llevado al espectáculo se podría desdibujar. Para el poeta y crítico era mejor que quedara en lo verbal y que no se corriera el riesgo de la puesta en escena. Lo cual, a mi modo de ver, resulta absurdo porque todas las obras de teatro son creadas con la idea que sean una puesta en escena. La obra de teatro no se concibe para ser leída.

En “La vuelta al día en ochenta mundos”, Cortázar se aparta del canon establecido, Presenta una obra en la que las imágenes cumplen un rol significativo. El que se encargó de la parte icónica fue Julio Silva. En la obra, cada texto (verbal o icónico) tiene cierta autonomía. Claro que tampoco se puede eludir que se formen campos semánticos entre una secuencia y la otra, o entre un texto verbal y la imagen que le acompaña. Por lo demás, el libro desarrolla temáticas diversas con ironía y otro poco de sarcasmo, y no pocas veces riéndose de sí mismo. Esa mirada introspectiva se convierte también en encuentro de paradojas y de miradas irónicas hacia sí mismo o sus actividades. La mujer le pregunta al narrador: “¿Vas a ser un libro de memorias? Entonces, ¿ya empezó la arterioesclerosis? ¿Y dónde vas a instalar la jaula del obispo?” (CORTÁZAR, 2010, p. 11). Y el narrador responde:

La ironía de la pregunta de mi mujer se me ha quedado un poco como la nube sobre Cazeneuve. ¿Y por qué no un libro de memorias? Si me diera la gana, ¿por qué no? Qué continente de hipócritas el sudamericano, qué miedo de que nos tachen de vanidosos y/o de pedantes. Si Robert Graves o Simone Beauvoir hablan de sí mismos, gran respeto y acatamiento; si Carlos Fuentes o yo publicáramos nuestras memorias, nos dirían inmediatamente que nos creemos importantes. Una de las pruebas del subdesarrollo de nuestros países es la falta de *naturalidad* de sus escritores; la otra es la falta de humor, pues éste no nace sin la naturalidad (CORTÁZAR, 2010, p. 13, énfasis del autor).

El humor está presente en *62, modelo para armar* (CORTÁZAR, 1968), pero tiene la misma estructura de *Rayuela* (CORTÁZAR, 1977), en cuanto propone relatos fragmentados. Jean Franco (1990, p. 351) explica, con acierto, la visión que deja el narrador con su propuesta fragmentada:

La abdicación de la forma, el proporcionar una serie de piezas con las cuales el lector pueda construirse su propia novela, parecen reflejar la idea de que no hay visión superior, de que cada hombre está solo con su experiencia individual. Pero en último término ésta debe ser una solución más trágica que Rayuela. En Rayuela

el autor nos ofrecía su escudo contra el horror de vivir. En 62 parece ofrecer solamente pedazos y fragmentos de su cuaderno de notas, que se supone que nosotros tenemos que juntar.

### ***Último round, un collage de varios significantes en acción***

Esta misma concepción, pero con mayor variedad y complejidad, es lo que apreciamos en *Último round* (CORTÁZAR, 1969). La obra se publicó en el mejor momento del *boom* de la narrativa latinoamericana. La primera edición nos muestra una tapa y contratapa original. Se trata de un diseño, como lo podemos ver, que se asemeja a los diarios o magazine que habitualmente se venden en los puestos de periódicos o kioskos. Así es que, la carátula o la contra carátula, se segmenta en varios espacios y se ubica la noticia como título y algo se puede decir sobre el tema, con la posibilidad de que, si uno quiere tener más información, nos remite a alguna sección de las páginas interiores. Puede, en cierto caso, mostrar una imagen, como la muñeca rota, e indicar luego que más información en páginas interiores.

La segunda sorpresa innovadora es que el libro tiene dos partes a las que denomina planta baja y planta alta. En ambos casos, las crónicas, reflexiones o relatos cortos, suponen una propuesta que sale de lo habitual. No estamos ante una novela que respete el canon establecido para el género. Tampoco es una suma de relatos ficcionales breves. Podríamos anticipar que se trata de relatos ficcionales, y otros que son crónicas y un tercero grupo que supone conjeturas o reflexiones sobre diversos temas existenciales del ser humano. Desde la perspectiva del significante, podemos decir que estamos ante un tipo de discurso verbal, otros que combinan lo verbal con lo icónico; y uno tercero en el que el relato se constituye solo en una propuesta narrativa a través de la imagen (que es el caso de “muñeca rota”).

En “Noticias del mes de mayo” se hace un anuncio significativo:

Ahora estas noticias  
este collage de recuerdos  
Igual que lo que cuentan  
son obra anónima: la lucha  
de un puñado de pájaros contra la Gran Costumbre.  
Manos livianas las trazaron  
con la tiza que inventa la poesía en la calle,  
con el color que asalta los grises anfiteatros.  
Aquí prosigue la tarea  
de escribir en los muros de la Tierra  
(CORTÁZAR, 1969, p. 47).

Pero aún dentro de lo que podríamos llamar crónica de un episodio social, lo que se presenta es una variación a ese formato puesto que el autor, en su diseño textual, inserta

los slogans o frases que, como grafiti, pusieron en esos días, en las paredes de la universidad y los alrededores. Por la información que tenemos, esos grafitis que inserta Cortázar no son de su invención. Es un modo de dar testimonio de lo que surgió del imaginario y creatividad de los jóvenes que se rebelaron contra un academicismo absurdo y muy desligado de la realidad social, de la época.

Así pues, podemos leer:

“Desabotónese el cerebro tantas veces como la bragueta” (Facultad de Letras, París)  
“TENEMOS UNA IZQUIERDA PREHISTÓRICA”  
(Facultad de Ciencias Políticas, París)  
(CORTÁZAR, 1969, p. 1969)

Y más adelante, se muestran otros, tan ingeniosos como los anteriores:

“Sean realistas, pidan lo imposible”  
“La revolución es increíble porque es verdadera”  
(CORTÁZAR, 1969, p. 51).

Destacamos el ingenio y la creatividad de los estudiantes para transmitir sus ideas, sus reacciones críticas al orden establecido. Pero, además, es notorio que optan por una necesaria revolución. No una revolución con los partidos de izquierda tradicional (en Europa, se entiende) a los que califican como prehistóricos. Quisieran que se constituya un movimiento de izquierda renovado.

Ni la religiosidad, ni las costumbres tradicionales se salvan de la crítica de los rebeldes. En la crónica se inserta:

“Dios es un escándalo,  
Un escándalo que da rentas” (Baudelaire) [Liceo Condorcet, París] (CORTÁZAR, 1969, p. 52).

“Amaos los unos encima de los otros” (Facultad de Letras, París). (CORTÁZAR, 1969, p. 52)

“Cuanto más hago el amor  
Más ganas tengo de hacer la revolución”  
“Cuanto más hago la revolución  
Más ganas tengo de hacer el amor” (Sorbona) (CORTÁZAR, 1969, p. 55)

Se aspira, pues, a una mayor libertad en las relaciones de pareja, en la idea de lo que es el amor. Esta perspectiva coincide con la rebelión que promovió el movimiento *hippie* de los 60 y 70 en Estados Unidos y Europa.

El libro es una caja de sorpresas. Cortázar no deja de lado el relato breve. Hay varios de ellos, y destacamos los relatos “Silvia” y “Tu más profunda piel”. En este último caso, como veremos, estamos ante un testimonio que parece un monólogo interior:

“Yo aprendía contigo lenguajes paralelos; el de esa geometría de tu cuerpo que me llenaba la boca y las manos de teoremas temblorosas, el de tu hablar diferente, tu lengua insular que tantas veces me confundía. Con el perfume del tabaco vuelve ahora un recuerdo preciso que lo abarca todo en un instante que es como un vórtice, sé que dijiste: “Me da pena”, y yo no comprendí porque nada creía que pudiera apenarte en esa maraña de caricias que nos volvía ovillo blanco y negro, lenta danza en que el uno pesaba sobre el otro para luego dejarse invadir por la presión liviana de unos músculos, de unos brazos, rotando blandamente y desligándose hasta otra vez ovillarse y repetir las caídas desde lo alto o lo hondo, jinete y potro, arquero o gacela, hipogrifos afrontados, delfines en mitad del salto. Entonces aprendí que la pena en tu boca era otro nombre del pudor y a vergüenza, y que no te decidías a mi nieva sed que ya tanto habías saciado, que me rechazabas suplicando con esa manera de esconder los ojos, de apoyar el mentón en la garganta para no dejarme en la boca más que el negro nido de tu pelo.

“Dijiste: “Me da pena, sabes”, y volcada de espaldas me miraste con ojos y senos, con labios que trazaban una flor de lentos pétalos. Tuve que doblarte los brazos, murmurar mi último deseo con el correr de las manos por las más dulces colinas, sintiendo cómo poco a poco cedías y te echabas de lado hasta rendir el sedoso muro de tu espalda donde un menudo omóplato tenía algo de ala de ángel mancillado. Te daba pena, y esa pena iba a nacer el perfume que ahora me devuelve a tu vergüenza antes de que otro acorde, el último, nos alzara en una misma estremecida réplica” (CORTÁZAR, 1969, p. 95).

Cortázar no olvida sus afanes de encontrar un lector más activo. Por eso, en uno de sus relatos, encontraremos que separa secuencias con una [/], pero que a la vez recorta frases o palabras para intentar que el lector participe. Esto lo podemos apreciar en el relato “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”:

/ o seis libros latinoamericanos recientes donde abundan las escenas llamadas eróticas /ro W. Adorno iría más lejos si pudiera agarrar una estilográfica con la zarpa izquierda /cido de que es zurdo como yo, su primer manotazo sale siempre del lado del corazón / capaz de transmitir información erótica (CORTÁZAR, 1969, p. 141).

En este caso es fácil advertir que se omite algunas sílabas o parte de palabras. En ese relato, el narrador inserta imágenes que se complementan con lo que se cuenta. De modo que se establece un campo semántico entre lo verba y lo icónico.

Pero donde ese afán de incorporar al lector se hace más notorio se presenta en el relato que inserta en planta baja y que titula “YA NO QUEDAN ESPERANZAS DE” (CORTÁZAR, 1969, p. 112). El mismo título da la sensación de algo incompleto y en ese mismo estilo está estructurado todo el resto del texto. Pero luego de algunas frases nos encontraremos con frases inconclusas y espacios en blanco que, se entiende, el lector debe completar. Veamos:

“El living de la casa es muy grande, pero de ahí a pensar que Roberto

Hay pocos muebles y eso deja mucho espacio para moverse cuando los parientes y los amigos vienen a tomar una

Yo en el sillón al lado de la lámpara y mi mujer casi siempre en la silla baja cerca de la

(CORTÁZAR, 1969, p. 112-124).

Los espacios que deja el narrador deben ser completados por el imaginario del lector. Así pues, se trata de un texto que se termina de construir con la participación del lector. El escritor lo que ha hecho es darle los elementos de una estructura narrativa, que no termina siendo un producto final si el lector no participa.

### **Importancia de los íconos como significantes**

En cuanto a las imágenes como significantes hay que distinguir, por ejemplo, las que se muestran bajo el título “Diálogo de las formas” (Esculturas de Reinhold) (CORTÁZAR, 1969, p. 165-172). La novedad es que el escritor, al pie de cada imagen, presenta una frase, una reflexión pertinente, o simplemente una interjección. Ambos códigos se fusionan. Es cierto que la imagen, de por sí es un significante que propone significados, pero, acompañado de lo verbal, el espectador verá que su mirada tiene una dirección (desde el punto de vista semántico).

Así pues, en la figura 1 vemos a un personaje que levanta la mano como haciendo una advertencia. Ante ello, el texto dice: “No crean una sola palabra de lo que dicen”. En la figura 3 vemos un personaje ligeramente inclinado hacia adelante, como gesticulando algo. Y el texto que le acompaña dice: “Nuestras discusiones son a veces violentas, pero no se vayan por eso. Entre nosotros hay personas de gran ponderación, como por ejemplo”. En la figura 8 vemos la figura que parece ser la de un magistrado con la mano en alto, casi como si fuera a dar una orden o decreto. Y el texto que acompaña esa imagen dice: “Dos años de prisión y las costas. Se levanta la sesión del tribunal”. Ciertamente, el narrador pone mucho de su creatividad para que veamos la imagen como algo que estimula una reflexión, o incluso, lo verbal puede llamar la atención más que la figura misma. En la figura 21 vemos la imagen de alguien que voltea hacia un lado y el cabello le cubre la cabeza y el rostro. Y ante ello, el texto dice: “Reaparezco para irme, solamente para irme reaparezco, reaparezco para irme, es para irme que reaparezco”.

*Figura 1*



1 No crean una sola palabra de lo que dicen.

*Figura 3*



3 Nuestras discusiones son a veces violentas, pero no se vayan por eso. Entre nosotros hay personas de gran ponderación, como por ejemplo...

*Figura 8*



8 Dos años de prisión y las costas. Se levanta la sesión del tribunal.

*Figura 21*



**21 Reaparezco para irme, solamente para irme reaparezco, reaparezco para irme, es para irme que reaparezco.**

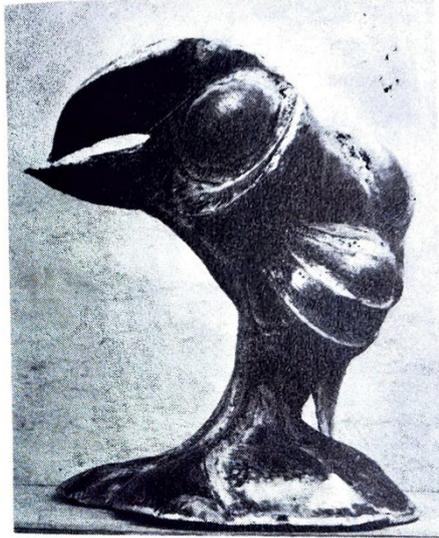
En otro momento hemos hablado de los vasos comunicantes, aquello por el cual una significación influye en la que le sucede o la precede. En los relatos alternativos suele suceder. Y en el caso de los iconos, el narrador utiliza esa idea de vasos comunicantes para establecer una especie de continuidad a través de esa especie de diálogo entre las imágenes. Veamos:

*Figura 33: ¡Mi esposo es tan sabio!*



**33 ¡ Mi esposo es tan sabio!**

*Figura 34: El mio también, señora, solamente que zoólogo, usted lo viera, se pasa los días en el acuario, pobre ángel*



**34 El mio también, señora, solamente que zoólogo, usted lo viera, se pasa los días en el acuario, pobre ángel.**

*Figura 35: ¿Acuario? Tiene instalado a la sirena en el 91 de la rue de Passy, izquierda.*



**35 ¿Acuario? Tiene instalada a la sirena en el 91 de la rue de Passy, izquierda.**

Figura 36: Observaciones científicas que terminan por llevar demasiado lejos.



### 36 Observaciones científicas que terminan por llevar demasiado lejos.

(CORTÁZAR, 1969, p. 112-124).

Un caso singular es la imagen de una muñeca (juguete) que aparece en la tapa de la publicación.

JULIO CORTÁZAR

# ULTIMO ROUND

*Hay que soñar, pero a condición de vivir seriamente en nuestro sueño, de examinar con atención la vida al de costumbres nuestras observaciones con nuestro sueño, de realizar escrupulosamente nuestra fantasía.*

**MENSAJES RECURRENTES**

La tercera vez que al encender un cigarrillo abrió al revés la caja de fósforos y éstos se desparmaron por el suelo con el minucioso desorden que caracteriza a tan ágiles objetos en estas circunstancias. Polanco comprendió que algo grave le pasaba y que haría bien en consultar al psicoanalista. Lo detuvo la sospecha apenas defendible de que ese gesto inconsciente encubriera una voluntad de mensaje, una escritura incapaz de valerse de los medios colectivos de expresión. Por eso, la cuarta vez que abrió al revés la caja de fósforos, y pasado el primer momento de malestar y casi de horror, Polanco se decidió a examinar con cuidado los fósforos caídos en el suelo del café «Las Torcazas». Sin buscar en ganarse y más bien tendiendo a la desconfianza, reconoció sin embargo que diecisiete de los cincuenta y nueve fósforos emanados de la caja componían un manifiesto desfilando la palabra *Manolita*. Había además el comienzo o el final de otra palabra, a cargo de veinte fósforos, pero era difícil decidirse entre *espera* y *francés*, para pelear los clientes del café no habían tardado en amontonarse en torno a las criptografías y se herniaban de risa so pretexto de que Polanco tardaba en recoger los fósforos y parecía como dormido. En realidad Polanco estaba al borde del desmayo, porque aunque no conocía a ninguna Manolita, cinco años atrás en Carrasco había jugado en la playa con una uruguaya rubia que se llamaba Lita, y hasta había pensado en pedir su mano, idea que le duró lo que duró un lirio; ahora de golpe todo reaparecía fosforescentemente, si cabe la figura: Lita, la mano de Lita, la alusión a los juegos acústicos reunidos más bien estúpidamente en la palabra oí-

ta, de donde Manolita y también, equivalentemente, Francia, porque de eso había hablado bastante, e incluso espera, largas esperas de noche en las esquinas por donde ella vivía entre pinacos, antes de que les pasara esa frecuente pero siempre disimulada cosa que llamaban incompatibilidad, con el subsiguiente pullman de vuelta a Montevideo y vapor de la carretera.

Rejuntó lo fofa, cresta — le decían los muchachos que en el fondo apreciaban a Polanco. «Yo ahora tendría que viajar a Carrasco», pensaba Polanco, lúgubre.

Sur l'étréne de la mouche dix mille fois. JEAN COCTEAU

**Convergencias**

La biblioteca ideal a cui tend è quella che gravita verso il fuori verso i libri «apocriti», nel suo etimologico della parola, cui i libri «nascosti». La letteratura è ricerca del libro nascosto lontano, che cambia il valore dei libri noti, è la tensione verso nuovo testo apocrito da ritrovarlo o da inventare. ITALIO CALVINO

**LA REVOLUCIÓN NO ES UN JUEGO**

Joven amigo: ¿Se siente revolucionario? ¿Cree que la hora se acerca para nuestros pueblos? En ese caso, proceda CON SERIEDAD. La revolución no es un juego. Cae rápido. NO SUELE. Sobre todo: NO SE NE. Solar no conduce a nada, sólo reflexión y la seriedad confieren ponderación necesaria para las acciones duraderas. Niéguese al delirio los ideales, a lo imposible. Nadie b de una alerra con diez machetes lo para acabar con un ejército bien mado: no se deje engañar por im maciones tergiversadas, no le h caso a Lenin. La revolución será fi de estudios documentados y de larga paciencia. SEA SERIO. MATE I SUEÑOS. SEA SERIO. MATE LOS S NÓS. SEA SERIO. MATE LOS SUEÑ

I speak for hawks. Gary Sin

**AUTOS**

¿Se le descarga la batería? Consulte nuestro servicio diurno y nocturno. p. 57, planta baja.

**BICICLETAS**

Más cosas hay en una bicicleta de las que imagina tu filosofía. Horacio. Información en p. 70, planta baja.

**MOTOS**

Veranos como lo que usted realmente es, o en todo caso aprenda mirando a los que ya son. Para esto de las miradas, consulte p. 137, planta baja.

siglo ventuno editores sa

El texto dice:

JUGUETES: ¿A la nena se le rompió la muñeca? Sin compromiso, consulte p. 104, primer piso (CORTÁZAR, 1969, tapa de la publicación)

En esa imagen, la muñeca se muestra bien vestida y con zapatos. Luego, cuando uno va a la página que se le indica, lo que encuentra son un conjunto de fotogramas en los que aparece la imagen inicial de la carátula, pero, seguidamente, se verá una progresión narrativo-visual. En el fotograma 5, la muñeca está desvestida y echada de costado, en el fotograma 6, la muñeca boca abajo. En los fotogramas 7 y 8, pareciera que le van quitando la trusa. En el fotograma 9, la trusa se la están quitando y ya la tiene a la altura de los tobillos. En los siguientes fotogramas se le muestra desnuda y en diversas posiciones, sobre la cama. Predomina la imagen tenue, el ambiente misterioso. Lo que sigue es un progresivo deterioro. La muñeca va siendo desmembrada. En el fotograma final, apenas ha quedado la cabeza de la muñeca.



¿Cuál es la significación de estos fotogramas? Indudablemente, se trata de un relato visual, no nos cabe la menor duda. Lo sorprendente es que ese relato aparezca en un libro y con un autor al que, según el canon, consideramos un narrador de lo literario verbal. El narrador, en este caso, ha recurrido a diversos recursos fotográficos para hacer que el personaje revele un relato. E igualmente, la significación es abierta. Depende de cómo el lector realiza el desciframiento.

Es este, un caso de relato que revela la intención innovadora de Cortázar. Una vez más, el narrador se ha alejado del canon establecido y ha explorado diversos modos de narrar y de invitar al lector a participar de la significación.

## **Conclusiones**

1.- En sus propuestas narrativas, *Rayuela*, *62 modelo para armar*, *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*, propone un tipo de relación con los lectores que supone una ruptura con el canon establecido. No concibe un lector pasivo que está pendiente de la trama y el desenlace.

2.- Aunque se admite que hubo distintos casos de ruptura en la estructura narrativa y el modo de transmitir un relato, lo que propone Cortázar implica cambios significativos en la concepción misma de la novela. La novela se aleja de la unidad textual que depende solo de lo verbal y del acontecimiento que se narra. En las obras mencionadas, Cortázar no se ciñe a la fábula del relato. Parte de su inquietud es insertar fragmentos en los cuales se hace disquisiciones reflexivas sobre lo cotidiano o temas filosóficos. De este modo, al producirse una relación entre el planteamiento argumental y las conjeturas, se apela a un modo distinto de descifrar la obra. Ya no es la novela convencional, sino un libro con experiencias relacionadas con el relato ficcional, y reflexiones de la actividad cognoscitiva, conceptual.

3.- En *La vuelta al día en ochenta mundos* el autor muestra una serie de relatos en los que ya aparecen insertos reflexiones u ocurrencias amenas que se presentan como una nueva forma de experiencia con la realidad. Pero, en esta obra, se aprecia que las imágenes, los íconos utilizados, se complementan o refuerzan una idea.

4.- *Último round* es la obra en la que se revelan una serie de innovaciones frente a los cánones establecidos sobre los relatos. En esta obra, que desde su presentación simula ser un Magazine, se muestran relatos breves, crónicas, poesía, insertos de grafitis, fotos que complementan el texto, pero también fotogramas.

5.- Uno de los casos más reveladores de ruptura y en el que el autor se esfuerza al máximo por comunicarse con una lector-partícipe se muestra en el capítulo que titula "No se culpe a nadie". En ese texto que parece la estructura de un cuento, el narrador deja frases inconclusas y, seguidamente, espacios en blanco. La idea es que el lector siga el relato, que complete aquello que se está contando. Por cierto, cada lector puede hacer el complemento de modo distinto.

6.- En *Último round* apreciamos que el narrador hace uso de imágenes no como simple ilustración de lo narrado. En la secuencia que titula “Diálogo de las formas”, el narrador presenta una serie de esculturas en fierro y les pone, a cada una de ellas una frase alusiva de lo que supone que esa imagen, ese gesto, puede estar transmitiendo. Entonces, como anticipa el título, se produce un diálogo entre el narrador y las figuras y, en cada caso, una ocurrencia sugerente.

7.- Una de las innovaciones del narrador es que haya presentado fotogramas con la imagen de una muñeca, un juguete infantil, pero que sirve para contar convirtiéndola en protagonista de una historia no verbal. Todo lo que se cuenta se revela en los fotogramas. La historia narrada, a su vez, es un proceso de deterioro del personaje. Así pues, es una historia en la que el personaje termina siendo víctima de algo que la termina destruyendo. El autor ha conseguido relatar con la sola sucesión de imágenes, sin ningún elemento verbal.

8.- Cortázar tuvo un afán innovador y apeló, de diversas formas a la relación obra – lector. Esperaba que las obras se renueven, se acerquen a ese lector de los tiempos contemporáneos que no se restringe solo a la palabra. Para el autor, el mensaje se convierte en esa complejidad en la que se van fusionando, inevitablemente, lo verbal y lo no-verbal. Su propuesta concebía que el lector actúe también como creador. La adecuación al lector le llevará a presentar innovaciones en el modo de contar, tanto que algunos de sus relatos estarán, intencionalmente, con párrafos inconclusos y espacios en blanco para que el lector los complete.

Ciertamente, su afán innovador no tuvo seguidores. La sociedad, en algunos casos, tarda en aceptar los cambios. Prevalece la tendencia conservadora, y seguir con lo que se viene haciendo hace mucho tiempo.

## Referencias

AMORÓS, Andrés. Introducción a Rayuela. *Geocities.ws*, actualizado em 2 abr. 2011. Disponible en: [http://www.geocities.ws/juliocortazar\\_arg/amoros.htm](http://www.geocities.ws/juliocortazar_arg/amoros.htm). Acceso en: 12 dic. 2021.

CORTÁZAR, Julio. *62, modelo para armar*. Buenos Aires: Alfaguara, 1968.

CORTÁZAR, Julio. *Último round*. México: siglo XXI, 1969.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Alfaguara, 1977.

CORTÁZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Barcelona: RM, 2010.

FRANCO, Jean: *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1990.

VEGAS, Víctor. Los lectores de Cortázar. *Las Armas Secretas*, 9 marzo 2007. Disponible en: <http://victorvegas.blogspot.com/2007/03/los-lectores-de-cortzar.html>. Acceso en: 12 dic. 2021

YURKIEVICH, Saúl. *Julio Cortázar: mundo y modos*. Madrid: Anaya, 1994.