

## ***Clases de literatura de Cortázar: el encanto y el oficio de escribir y leer***

*Clases de literatura* by Cortázar: The Charm and Craft of Writing and Reading

**FRAK TORRES VERGEL**

UNIVERSIDAD DEL MAGDALENA, COLOMBIA

FRAKLITERATURE@HOTMAIL.COM

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-8569-3680](https://orcid.org/0000-0002-8569-3680)



Torres Vergel, F. (2020). *Clases de literatura de Cortázar: el encanto y el oficio de escribir y leer*. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (32), 51-78.

## RESUMEN

Tomando como punto de partida el libro *Clases de literatura. Berkeley, 1980* (2013) de Julio Cortázar (1914-1984), este artículo explora algunas nociones en torno a su literatura, como el uso literario ante los problemas de los pueblos latinoamericanos y el trazado de las etapas por las que suele transitar el trabajo de un escritor. Asimismo, se examinan varios de sus conceptos, recursos y motivos constantes a considerarse para la escritura de un relato (esfericidad, intensidad, tensión, tiempo), destacando las características principales del juego literario y la figura del lector, estrechamente ligados en la ficción cortazariana.

**Palabras clave:** *Clases de literatura*, Cortázar, lector, juego literario

## ABSTRACT

Taking as a starting point *Literature Class. Berkeley, 1980* (2013) by Julio Cortázar (1914-1984), this article explores some notions about his literature, such as literary use in the face of the problems of Latin American peoples and the layout of the stages through which a writer's work usually passes. It also examines several of his concepts, resources and constant motives to be considered for the writing of a story (sphericity, intensity, tension, time), highlighting the main characteristics of the literary game and the figure of the reader, closely linked in the Cortazarian fiction.

**Keywords:** *Clases de literatura*, Cortázar, reader, literary game

Recibido: 13 abril 2020

Aceptado: 12 julio 2020

Publicado: 2 diciembre 2020

## Preámbulo

Son varios los casos interesantes de ediciones de libros derivados de las lecciones de literatura pronunciadas por destacados escritores y maestros orales que, además de constituir una suerte de subgénero crítico en torno a la ficción, han abonado el terreno para integrar cierta academia aparte. Entre esas publicaciones se encuentra *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, una de las obras póstumas de Julio Cortázar y editada por Carles Álvarez Garriga. De su edición sobresalen también *Papeles inesperados* (2009) y *Cartas* (2012). En el prólogo del libro, Álvarez Garriga explica que *Clases de literatura* es el resultado de una serie de lecciones articuladas como un curso de literatura dictado por Cortázar en octubre y noviembre de 1980 en la Universidad de Berkeley, California. El texto responde entonces a una transcripción de ocho clases que componen el cuerpo del libro, y a dos conferencias fundamentales que leyó Cortázar en esta universidad y que son presentadas en el apéndice de la edición.

Otros ejemplos de este tipo de obras muy sugestivas y valiosas son el *Curso de literatura rusa*, el *Curso de literatura europea* y el *Curso sobre el Quijote*, de Vladimir Nabokov, notable escritor estadounidense de origen ruso, que obtuvo nombradía mundial por su célebre *Lolita*. Los tres cursos mencionados contienen las apasionadas lecciones del escritor a sus estudiantes en Wellesley y Cornell. En la misma

línea de producción se encuentra *Six Memos for the Next Millennium* (*Seis propuestas para el próximo milenio*) de Italo Calvino, con traducción al castellano de Aurora Bernárdez. Este texto se empezó a configurar como un ciclo de seis conferencias que el prosista italiano debería haber dictado entre 1985 y 1986 en la Universidad de Harvard si la muerte no se hubiese interpuesto una semana antes de su viaje. También se puede citar, entre otros, *Borges Oral*, libro que reúne cinco conferencias pronunciadas por Jorge Luis Borges en la Universidad de Belgrano en 1978.

Con relación a la naturaleza de las clases que dictó Cortázar en Berkeley, es pertinente precisar que, si bien Álvarez Garriga manifiesta que estas se configuran como charlas, es evidenciable –por las características de las mismas–, que la mediación empleada por Cortázar es la conferencia. El autor argentino expone en cada clase desde su perspectiva y experiencia sus concepciones y sentires sobre varios temas específicos relativos a la literatura en general y a su producción literaria, como son: el cuento fantástico, la lúdica, la musicalidad, el erotismo y el humor en la ficción, y la escritura de *Rayuela*. Al término de cada exposición, los asistentes formulan preguntas a Cortázar. Cada jornada se distribuye en dos momentos básicos: la lección y las interpelaciones del auditorio. A lo largo del libro se aprecia también que el escritor argentino no improvisaba sus clases; las planeaba. Su temprana formación docente se evidencia en tres aspectos fundamentales: las delimitaciones que realiza de cada tema, el énfasis que otorga a los puntos más destacados que conforman el asunto en cuestión, y las conclusiones que, con su estilo menudo, suministra al auditorio antes de dar paso a las preguntas.

## Vías de un escritor de lo fantástico

Para Álvarez Garriga (2013) “el Cortázar oral es extraordinariamente cercano al Cortázar escrito: el mismo ingenio, la misma fluidez, la misma ausencia de digresiones” (p. 13). Esa fidelidad puede apreciarse cuando aborda uno de los temas relevantes planteados a lo largo del libro: la cuestión del uso del lenguaje y de la escritura

ante los problemas de liberación, rescate e identidad de los pueblos latinoamericanos. Esta concepción empieza a ser tratada desde el primer capítulo o clase, “Los caminos de un escritor”, donde explica su recorrido por la actividad literaria a través de los años, sellado por constantes y por estilos que pueden asimilarse a la literatura latinoamericana de mediados y finales del siglo XX. Cortázar muestra el trazado de su trabajo como escritor en tres etapas: estética, metafísica e histórica:

La transición que se da en muchos hombres de un mundo estetizante y sobre todo excesivamente individualista a una toma de conciencia que podemos llamar histórica significa descubrir que no estamos solos y que formamos parte de grandes núcleos que podemos llamar sociedades o pueblos, supone asimismo automáticamente una responsabilidad, un contacto e incluso una influencia con lectores, oyentes o espectadores. (Cortázar, 2013, p. 235)

De su primer periodo, el estético, expresa que para él y sus amigos porteños, también lectores y escritores, lo importante consistía en leer los mejores libros siguiendo sus modelos de composición, sin darle relevancia a los significativos acontecimientos sociales vividos durante esa época en Hispanoamérica y el mundo, como la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial, es decir, no tomaban parte de la realidad de su entorno mediante sus escritos, no operaban ese enlace:

A ese grupo del que formaba parte nunca se nos ocurrió que la guerra de España nos concernía directamente como argentinos y como individuos; nunca se nos ocurrió que la Segunda Guerra Mundial nos atañía también, aunque la Argentina fuera un país neutral. Nunca nos dimos cuenta de que la misión de un escritor, que además es un hombre, tenía que ir mucho más allá que el mero comentario o la mera simpatía por uno de los

grupos combatientes. [...]; la actividad literaria valía para nosotros por la literatura misma, por sus productos y de ninguna manera como uno de los muchos elementos que constituyen el contorno. (Cortázar, 2013, pp. 17-18)

Su segunda píldora, Cortázar la degusta a partir de *El perseguidor* (1959), *nouvelle* que le abrió el camino hacia la etapa metafísica, que terminaría de ahincar en *Los premios* (1960) y en *Rayuela* (1963). Cortázar precisa este periodo como “una autoindagación lenta, difícil y muy primaria sobre el hombre, no como simple ser viviente y actuante, sino como ser humano, como ser en el sentido filosófico, como destino, como camino dentro de un itinerario misterioso” (2013, p. 20).

Por último, apunta que el hecho cardinal que lo llevó hacia la senda definitiva de la etapa histórica tuvo lugar en la Cuba después de la Revolución, adonde asistió por primera vez en 1961 como integrante del jurado de la recién fundada Casa de las Américas, momento en el cual *Rayuela* ya estaba escrita: “Me di cuenta de que ser un escritor latinoamericano significaba fundamentalmente que había que ser un latinoamericano escritor” (2013, p. 24). Cortázar describe también de ese modo la trayectoria de la literatura latinoamericana, en la que sus escritores representativos habían pasado del culto de la literatura por el arte como literatura misma a una constante búsqueda del destino individual del ser para luego evolucionar hacia una implicación en los procesos históricos de sus pueblos. En este último aspecto de la fase histórica sobre el sentido como todo escritor debería apropiarse de la literatura, Cortázar coincide con el pensamiento de Nabokov cuando este afirma que “el arte de escribir es una actividad fútil si no supone ante todo el arte de ver el mundo como el sustrato potencial de la ficción” (2009, p. 27).

La literatura de Cortázar pasa entonces por esos tres periodos sin que esto determine que en cualquiera de esas etapas una excluya radicalmente a las otras dos; al contrario, significa que esas tres fases no están aisladas y que siempre existieron en una cierta interfusión.

Así, lo que se reduce para efectos de análisis en la obra del autor argentino es conjugable al momento de articular el trabajo crítico. Un ejemplo emblemático de esto se halla en “Casa tomada”, donde si bien —como su mismo autor explica—, no fue deliberada la idea del antiperonismo al momento de la invención del relato, es esta perspectiva de fondo político la paráfrasis más extendida y abonada por la crítica. Años después, Cortázar comprendería los elementos inconscientes de contenido político que subyacen en el relato:

Todo el primer periodo del año 43, hasta que yo me fui en el 51, yo fui antiperonista, junto con la enorme mayoría de los intelectuales argentinos que pertenecían a la pequeña o media burguesía. A mí me han hecho falta veinte años y la experiencia de la Revolución cubana para comprender hasta qué punto nos equivocamos en aquella época en algunos juicios. Y no he modificado mi juicio personal sobre Perón como persona y gran parte de su equipo de la época. Sigo desconfiando de ellos profundamente. Lo que no comprendí en aquel entonces es que Perón, por las circunstancias y su prestigio personal, llegó a crear un movimiento de masas como no se había visto nunca en Argentina. Lo que no comprendimos fue que por primera vez había un cambio de valores y que había todo un pueblo que oscuramente empezaba a tomar conciencia de sí mismo. La noción de explotados y explotadores se modificaba y había perspectivas admirables. En realidad, nuestro deber hubiera sido no unirnos a Perón, pero sí trabajar paralelamente con ese movimiento. Es decir, habernos mezclado con el pueblo y haber tratado de ayudarlo en ese camino torpe y confuso en que se movía. (Picón Garfield, 1981, p. 51)

[...]

Yo pertencí a un grupo —por razones de clase pequeño burguesa— antiperonista que confundió el fenómeno Juan Domingo Perón, Evita Perón y una buena parte de su equipo de mandras con el hecho que no debíamos haber ignorado y que ignoramos de que con Perón se había creado la primera gran convulsión, la primera gran sacudida de masas en el país; había empezado una nueva historia argentina. Estoy es hoy clarísimo, pero entonces no supimos verlo. Entonces, dentro de la Argentina, los choques, las fricciones, la sensación de violación que padecíamos cotidianamente frente a ese desborde popular, nuestra condición de jóvenes burgueses que leíamos en varios idiomas, nos impidió entender ese fenómeno. (González Bermejo, 1986, p. 91)

La paráfrasis política de “Casa tomada” plantea una metáfora del antiperonismo de la clase media argentina, subtexto que cobra sentido porque el cuento se publica por primera vez<sup>1</sup> en 1946, año en que ocurre la conquista electoral de Juan Domingo Perón y la paulatina implicación de las multitudes obreras en el espíritu político-económico del país. La lectura política del cuento tiene origen en el mito de la intimidad protegida, expuesto por J. J. Sebrelí en su libro *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Ahí el autor explica que la moral de la clase media argentina de aquella época se sustentaba “(...) en la conservación y la acumulación. Disociada de la vida y de sus semejantes, toda novedad, toda sorpresa, todo cambio de situación la atemorizaban y el incontrolable mundo exterior constituía para ella una amenaza permanente” (Sebrelí, 1990, p. 83). La familia tendía a ser un pequeño mundo incomunicado, un círculo cerrado y aislado, indiferente a lo que ocurría afuera. Estas características del hogar pequeñoburgués argentino de aquel tiempo son evidentes en los protagonistas del relato. La lectura sebreliana se basa en que la clase media argentina fue afectada por el proceso histórico del peronismo

---

1 “Casa tomada” se publicó por primera vez en 1946 en la revista *Los Anales de Buenos Aires*, dirigida por Jorge Luis Borges.



en el cual el jornalero representaba a la vez la industrialización del país y el surgimiento de un proletariado genuinamente nacional.

En consecuencia, en el cuento los ‘asaltantes’ de la casa serían representantes de la clase proletaria, que ‘invaden’ la ilusión de la familia pequeñoburguesa (Irene y su hermano) de mantenerse como una entidad exclusivamente individual y privada. En el cuento también se evidencia la indiferencia y a la vez ocultamiento de Irene y su hermano respecto a las relaciones con los demás, postura opuesta a la del peronismo que instaba a que “toda vida se hiciera pública hasta lo más secreto del corazón” (Sebreli, 1990, p. 92). Esta inconveniencia entre el tipo de vida que Irene y su hermano quieren y mantienen (incluido su incesto) y lo que demanda la sociedad los obliga a vivir en el disimulo y la hipocresía, pues durante el peronismo “se intentó también una reglamentación de la vida cotidiana, especialmente en lo referente a la sexualidad” (Sebreli, 1983, p. 77).

En este sentido, “Casa tomada” es un ejemplo de la exploración que efectuó Cortázar del enclave tabú como apuesta creativa en su narrativa fantástica. Los ruidos en la casa (la psique) representan la forma en que la conciencia reconoce los actos no deseados y vilipendiados por la cultura a la que se pertenece. Por ende, el miedo de los hermanos abarca, en síntesis, tres variedades de peligro: la amenaza de la muerte, derivada de la invasión a la casa que pone en riesgo la integridad física de la persona (acto final de su fuga); la amenaza de la duración y fiabilidad del orden social del que depende la seguridad de su medio de vida (la renta): “todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba” (Cortázar, 2011, p. 132), esto es, “la inseguridad del presente y la incertidumbre sobre el futuro, incubadoras de los temores más imponentes e insopportables” (Bauman, 2007, p. 166). Y, por último, el peligro que amenaza su “posición en la jerarquía social, su identidad, su inmunidad a la degradación y la exclusión sociales” (Bauman, 2007, p. 12) debido, básicamente, a su conducta incestuosa. La angustia ante estos peligros origina en los hermanos la creencia de que su *casa* está a punto de ser tomada.

“Casa tomada” hace parte del corpus de relatos cortazarianos que sugieren alguna temática afin al horror político, como “Después del almuerzo”, “Segunda vez” y “Graffiti”, donde se enuncia, mediante la técnica de los silencios, la figura anónima y siniestra de cierto agente ideológico de gran poder que se sirve de este de una forma equivocada para mantenerlo o, finalmente, perderlo. Prego, al tratar este asunto, manifiesta que en este tipo de cuentos de Cortázar “no hay un hombre, por cruel que sea, sino algo que en ningún momento puede asumir una forma y que en un momento determinado puede llamarse Ejército, Organizaciones Paramilitares, Comandos de la Muerte” (Prego y Cortázar, 1997, p. 216).

El horror político que fluctúa y se agita en la atmósfera de esos relatos tiene su expresión en un marco de latencia omnimoda de lo innombrable, de lo vedado, pero hondamente mefítico, que no publica responsabilidades explícitas mediante nombres propios que designarían entidades gubernamentales o privadas corruptas, adictas a alguna clase de estructura ilícita, sino que esta angustia de lo no dicho se registra en el discurso literario a través de huellas textuales<sup>2</sup> que van en aumento hasta sitiar la totalidad del sentido que el lector-cómplice le atribuirá al final. Es esta una de las formas del horror que dice más cuando no dice, ya que asume el juego de una alarma sin causa definible o precisable.

Ahora bien, así como Cortázar enuncia tres vías (estética, metafísica e histórica) conjugables en un autor de oficio, Nabokov (2009) explica tres facetas, también combinables, desde las cuales puede ser considerado el trabajo de un escritor:

Hay tres puntos de vista desde los que podemos considerar a un escritor: como narrador, como maestro y como encantador. Un buen escritor combina las tres facetas, pero es la de encantador la que predomina y la

---

<sup>2</sup> En la obra de Cortázar los procedimientos de silencio narrativo se realizan mediante la elipsis, las oraciones inacabadas, las reticencias, los vacíos enunciativos, los juegos locutorios, los rodeos de palabras, las sugerencias y la lúdica entre voz narrativa y focalización, entre otros.

que le hace ser un gran escritor. Al narrador acudimos en busca de entretenimiento, de la excitación mental pura y simple, de la participación emocional, del placer de viajar a alguna región remota del espacio o del tiempo. Una mentalidad algo distinta, aunque no necesariamente más elevada, busca al maestro en el escritor. Propagandista, moralista, profeta: esta es la secuencia ascendente. Podemos acudir al maestro no solo en busca de una formación moral, sino también de conocimientos directos, de simples datos. ¡Ay!, he conocido a personas cuyo propósito al leer a los novelistas franceses y rusos era aprender algo sobre la vida del alegre París o de la triste Rusia. Por último, y sobre todo, un gran escritor es siempre un gran encantador, y aquí es donde llegamos a la parte verdaderamente emocionante: cuando tratamos de captar la magia individual de su genio, y estudiar el estilo, las imágenes y el esquema de sus novelas o de sus poemas. Las tres facetas del gran escritor —narración, lección, magia— tienden a mezclarse en una impresión de único y unificado resplandor, ya que la magia del arte puede estar presente en el mismo esqueleto del relato, en el tuétano del pensamiento. (pp. 31-32)

Las posibilidades de diversidad estética de una obra literaria implican múltiples niveles y vías de interpretación y composición en la labor del escritor y del lector porque, en definitiva, no se trata solo de un planteamiento original de las imágenes por parte del autor, sino de encontrar asimismo el mecanismo perceptible que transforme la materia escrita en una verdadera opción de diálogo con el otro-productor.

## **Instrucciones para concebir un cuento**

En sus *Clases*, Cortázar también diserta en torno a las características que él considera fundamentales en el género cuento, haciendo

salvedad sobre el hecho de que, en lugar de definiciones, se debería hablar de aproximaciones. Para Cortázar el cuento es indefinible desde el orden de los contenidos, debido a su infinita variedad de temas; sin embargo, cree que su delimitación se da a partir de su estructura, entendida esta como artefacto organizado y articulado por la inteligencia y la voluntad de un sujeto-creador. El cuento, a diferencia de la novela, se constituye como un orden cerrado, es decir, como un relato que al cerrarse sobre sí mismo de una manera fatal deja la sensación de quedar en nuestra memoria para siempre (Cortázar, 2013, p. 30).

En este sentido, Cortázar compara el cuento con la noción de esfera: “El cuento tiende por autodefinitión a la esfericidad, a cerrarse [a la vez] que lanza indicaciones que nuestra imaginación de lectores puede recoger y convertir en un enriquecimiento [de la historia marcada en el relato]” (2013, pp. 30-31); “un cuento puede mostrar una situación que genere un interés anecdótico, pero para que sea auto-suficiente la esfera tiene que cerrarse” (González Bermejo, 1986, p. 24). Otros mecanismos que según Cortázar caracterizan el trabajo del buen cuentista, pero que solo menciona en su exposición e ilustra con un breve análisis del relato “El barril de amontillado” de Edgar Allan Poe, son los de intensidad y tensión, explicados a cabalidad en “Algunos aspectos del cuento”. La intensidad en un cuento consiste en “la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige” (Cortázar, 2006, p. 380). Es decir, el cuentista debe prescindir de todo aquello que no desemboque inevitablemente en el eje dramático. La tensión, por su parte, es la manera en que el cuentista ejerce la intensidad para, poco a poco, acercar al lector a lo narrado (Cortázar, 2006, p. 381). La tensión está asociada a cierta forma de respiración de la escritura, a la cuestión del ritmo y sus balanceos en el interior de los relatos: la tensión es la característica musical discursiva que debe contener todo buen cuento (González Bermejo, 1986, p. 78). El lector, ante un relato cuya tensión está concebida de manera magistral, se siente sustraído por su atmósfera sin pensar en abandonarlo.

No obstante, Cortázar advierte que “tanto la intensidad de la acción como la tensión interna del relato son el resultado del oficio de escritor” (2006, p. 381). Si se hace un examen de los cuentos de Cortázar, se puede notar que en estos prevalece un estilo basado más en la noción de tensión que en la de intensidad. Ello no excluye, por supuesto, el hecho de que Cortázar sea un escritor que (como él mismo manifiesta al referirse a Quiroga, Güiraldes y Lynch) escriba tensamente y *descubra* con intensidad.

Otro tema eje que plantea Cortázar en sus *Clases*, relativo a la concepción cuentística, es el del tiempo y la fatalidad. Para explicar el primero Cortázar habla sobre tres relatos, incluyendo uno de su autoría, “La isla a mediodía”, “El milagro secreto” de Jorge Luis Borges y “Eso que pasó en el Arroyo del Búho” de Ambrose Bierce. En estos cuentos se presenta la particularidad de que el tiempo parece prolongarse en el momento en que los protagonistas se encuentran al borde de la muerte, a punto de morir: “Hay una irrupción de un tiempo que se diría que se estira, se alarga y, en vez de durar los dos segundos que dura la cosa en nuestro tiempo, de nuestro lado, se prolonga indefinidamente” (Cortázar, 2013, p. 53). Cortázar se centra en las modificaciones temporales, en los juegos del tiempo en estos tres relatos y trasluce este elemento de la narración como el más complejo, pero a la vez fecundo, al ser contrastado con la noción utilitaria y usual que de él se tiene en la vida cotidiana.

En sus conversaciones con González Bermejo comenta asimismo la dimensión fantástica del tiempo en dos cuentos: “El perseguidor” y “Liliana llorando”. En el primero, Johnny experimenta cierto sentimiento de fractura del tiempo; en el segundo, hay una irrupción de un tiempo diferente al tiempo corriente:

El moribundo piensa la vida futura de su mujer, Liliana, a lo largo de muchos meses —que para él son solo dos o tres días en una clínica, escribiendo— y, a último momento, cuando descubre que no va a morir, el destino de Liliana, que ha encontrado otro hombre dando por

supuesto que él morirá, ya está cumplido; se cumple en otro plano del tiempo, pero se cumple. (1986, pp. 43-44)

El tema del tiempo es también tratado por Borges en sus *Conferencias*. Para él, el tiempo es el problema esencial de la metafísica y, por ende, del hombre, pues su prescindencia está arraigada a profundidad y con extrema frecuencia en su conciencia transfinita:

No sé si al cabo de veinte o treinta siglos de meditación hemos avanzado mucho en el problema del tiempo. Yo diría que siempre sentimos esa antigua perplejidad, esa que sintió mortalmente Heráclito en aquel tiempo al que vuelvo siempre: ¿Por qué nadie baja dos veces al mismo río? En primer término, porque las aguas del río fluyen. En segundo término, porque nosotros somos también un río, nosotros también somos fluctuantes. El problema del tiempo es ese. El problema de lo fugitivo: el tiempo pasa. (Borges, 1995, p. 112)

Para Calvino el tiempo es también una preocupación permanente, pero no solo desde la perspectiva filosófica, sino además como reflejo continuo de la eficacia narrativa. En *Rapidez*, la segunda de sus *Seis* (que en realidad terminan siendo cinco) *propuestas* (conferencias) *para el nuevo milenio*, el escritor italiano afirma que “el relato es una operación sobre la duración, un encantamiento que obra sobre el transcurrir del tiempo, contrayéndolo o dilatándolo” (1989, p. 49). Conjuntamente, Calvino distingue entre ambos tiempos otorgándole toda la adecuación al tiempo real, operación que puede ser vista como la extensión del lapso mediante reproducción interna de una historia en otra. Así, el concepto de “rapidez”, derivado de la noción temporal, pasa a configurarse real o ficticiamente como una adaptación dinámica de la expresión y del pensamiento.

Asimismo, Cortázar, Borges y Calvino asocian por principio toda esta conciencia del tiempo a la noción de fatalidad que ha pervivido en la literatura desde que los griegos caracterizaron la ineludibilidad del destino del hombre (*ananké*), “noción de que hay ciertos destinos

humanos que están dados y que, a pesar de todos los esfuerzos que haga un hombre creyéndose libre, se van a cumplir” (Cortázar, 2013, p. 72). Cortázar hace la referencia a *Cita en Samarcanda*, cuento breve tradicional de origen persa y de autor desconocido, que plantea el tema de la inevitabilidad de una muerte predestinada o fatalidad que tiene que cumplirse. Este sentimiento arraigado del hombre que no puede escapar a su destino, Cortázar lo ilustra, principalmente, mediante un comentario sobre un relato fantástico: “Calor de agosto” de William Fryer Harvey. En este cuento el cumplimiento de la fatalidad es absoluto. Su remate es un modelo de la forma como se consuma el mecanismo de esfericidad en una narración fantástica. Su protagonista es James Clarence Withencroft, un pintor de 40 años que a lo largo del relato insiste en la idea del insopportable calor que hace durante el presente mes de agosto, circunstancia que termina adquiriendo la condición de máxima significancia, pues es precisamente la inflexibilidad de la canícula la que lo lleva a ejecutar su obra diabólicamente maestra: un dibujo que muestra el juicio de un criminal de pie en el banquillo de los acusados, justo después de escucharse culpable por el jurado. El dibujo en realidad revela su propia muerte y, por ende, el tema de la fatalidad del sino anunciado, pues durante su paseo de esa tarde llegará al taller de un escultor de mampostería que será finalmente su asesino (el hombre culpado en su dibujo).

Borges, por su parte, no solo dedica una conferencia a la cuestión del tiempo, sino que asimismo elabora toda una disertación sobre el tema de la inmortalidad, “esa hermosa invención de la eternidad” (1995, p. 112). Para él, el tiempo vendría a ser un don de la eternidad:

Lo eterno es el mundo de los arquetipos [...], cada uno de nosotros puede ser una copia temporal y mortal del arquetipo de hombre. También se nos plantea el problema de si cada hombre tuviera su arquetipo platónico. Luego ese absoluto quiere manifestarse, y se manifiesta en el tiempo. El tiempo es la imagen de la eternidad. (Borges, 1995, pp. 125-126)

Calvino lleva esta misma cuestión al plano del tiempo en la obra literaria: “La divagación o digresión es una estrategia para aplazar la conclusión, una multiplicación del tiempo en el interior de la obra, una fuga perpetua; ¿fuga de qué? De la muerte” (1989, p. 59). Símbolos prometeicos de la perduración de lo humano. El recurso de la posibilidad del ser humano de construir su propia ficción y, por tanto, de eternizar su mundo. Forma de posibilismo que vulnera intuiciones comunes y revela un intento de apelación al carácter ficticio de la realidad. La *performance* escritural y la disolución de su centro. Narraciones de mundos posibles que constituirían también un reflejo inconsciente del miedo desencadenado por la realidad. Estos mundos posibles como constructos epistémicos “son reales en cuanto que están encasillados en el mundo real que los produce. [...]. Por tanto, reflejan actitudes proposicionales (creer, querer, desear, soñar) y se comparan con un mundo real que obedece a las mismas limitaciones del mundo posible” (Eco, 2012, pp. 266, 267 y 269).

## La sublimación del juego literario

En *Clases de literatura*, Cortázar explora otros temas relevantes de su obra, como el universo del juego dentro de la ficción, esto es, la dinámica de ciertos recursos y aspectos lúdicos aplicables a la literatura y sus mecanismos de asociación con el ingenio creativo. Un “juego” concebido, sobre todo, como “la manera más seria de *poner en discusión* el encasillamiento en la Gran Costumbre, en la aceptación, resignada o inconsciente, de los valores impuestos por una sociedad deshumanizante” (Campra, 2009, p. 18). Por «Gran Costumbre» se entiende “ese mundo codificado y sistematizado de la cultura occidental” (Alazraki, 1983, p. 223), “es el nombre genérico de las imposiciones creadas por el orden social, e interiorizadas por sus víctimas como naturales y necesarias” (Campra, 2009, p. 114). El juego no se somete a la Gran Costumbre; la confronta, transgrede su “condicionamiento corriente” (Cortázar, 1969, p. 65); su permanente “desconducta es una actitud social, un contraataque para contrarrestarla” (Yurkievich, 2004, p. 149).



Lo lúdico en la obra de Cortázar es desmitificador, anticonvencional, cronopiesco, propone derroteros para contrastar y conjugar aspectos profundos de la realidad, como la enfermedad, lo siniestro y la inconmensurable búsqueda de un yo espacio-temporal que usa el motivo del viaje como vía nostálgica de desplazamiento y punto de partida desde donde la palabra sirve de vehículo para representar episodios en los que lo “irreal” socava lo real. *Rayuela*, por ejemplo, al tener como generador de su textualidad al eje lúdico, resulta en “un intento de describir la novela y deseducarse literariamente para que el lenguaje viva entrañándose en la realidad” (Yurkievich, 2004, p. 149). Es la batalla entre el *homo sapiens* y el *homo ludens*: “el segundo descoloca al primero para situarlo en un plano donde sus convenciones y contextos se reorganizan como una pura ficción, como el falseamiento de una realidad más profunda que se revela, por contraste, en la esfera del juego” (Alazraki, 1983, p. 224). El ludismo en *Rayuela* domina el proceso de producción textual y actúa en todos los niveles:

Están los juegos que transcurren en el nivel del significado y aquellos que afectan el discurso, que obran en el nivel específicamente lingüístico: son verbales como los juegos en el cementerio, las preguntas balanza, la invención de titulares periodísticos, los diálogos típicos, las jitanjáforas en lenguas desconocidas, etc. Además del juego metanarrativo, el de la relación especular con el libro de Morelli, la estructura abierta, la lectura electiva o aleatoria, la multiplicación de posibilidades operativas son efectos de una actitud lúdica que el autor quiere infundir al lector para que aborde *Rayuela* lúdicamente, para que la recree jugando. (Yurkievich, 2004, p. 152)

Complementariamente, la constante cortazariana del juego, además de manifestarse mediante otros divertimentos como el glíglico, los anagramas, los neologismos, los títulos de sus obras y, en general, a través del empleo clarividente de una retórica que enuncia el ‘desquiciamiento’ de las estructuras de los textos, se expresa por otra vía

hecha de símbolos que representan aquella visión del mundo, dado que el juego, como actividad literaria de Cortázar, “está acompañada de una conciencia específica de realidad segunda o de franca irrealidad en relación a la vida corriente” (Caillois, 1958, p. 22). Se trata de una lúdica que “absuelve de las restricciones de lo real empírico e instaura una comunidad aparte en un dominio separado que posibilita un contacto extraordinario con la realidad” (Yurkievich, 2004, p. 151) porque “la libertad y la ‘sinrazón’ del juego no toleran los códigos y la lógica razonante que gobiernan nuestra cultura” (Alazraki, 1983, p. 230). Así,

El mundo irreal del *homo ludens* se redefine como la realidad profunda que, por contraste, convierte en ficción nuestra realidad corriente. El *homo sapiens* juega en el ámbito de la cultura: es un juego serio que convierte al hombre en el papel que representa. El *homo ludens* crea sus juegos al margen de la cultura, contra sus reglas, como una ilusión que va socavando las reglas, el tiempo y el espacio del mundo real hasta convertirlo en irrealidad. (Alazraki, 1994, p. 103)

Lo anterior deja claro que hablar de elementos lúdicos en la literatura cortazariana significa sobrepasar lo superficial y adentrarse en las posibilidades interminables de un discurso consciente de que lo que se desea comunicar se presente de la manera más fecunda y con mayor proyección en la mente del lector, pues esto permite “una dinámica y una fuerza en la expresión que la mera comunicación sería no alcanza a transmitir a todo lector caracterizado porque ha sido y es un jugador con el que es posible establecer una dialéctica y una recepción de esos valores” (Cortázar, 2013, pp. 182-183) recursivos y ontológicos.

## El lector cómplice y los fecundos intersticios del texto

No existe la menor duda de que la preocupación por el lector es un tema obsesivo evidenciable en los textos de Cortázar (Ontañón de Lope, 1995, p. 44). A continuación, se reflexionará en torno a la búsqueda, el oficio y las funciones del lector cómplice, materia transversal de *Clases de Literatura* y constante adherida como predominancia en la obra cortazariana.

Al disertar sobre *Rayuela*, Cortázar indica que esta presenta tres niveles o planos diferentes que pueden considerarse de trabajo consciente o inconsciente, deliberado o involuntario, por parte del escritor. El primer nivel está elaborado mediante el afán de filosofía implícita en las angustias personales de los personajes: problemas del sentido de la vida (la vivencia del *spleen*), de la naturaleza y el destino del hombre. Este primer nivel hace de *Rayuela* un libro “metafísico”. El segundo nivel, mostrado muchas veces a través del sentido del humor de Oliveira, es de carácter idiomático, nace de cómo enunciar el primer nivel y del vínculo que esta forma de enunciación creará con el lector cómplice, individuo creador sobre el cual siempre enfatizó Cortázar en sus múltiples mediaciones orales. El segundo nivel se refiere al lenguaje, a la escritura, y sobre todo al metalenguaje, dado que la obra se mira a sí misma como recreación y lenguaje-objeto. El tercer nivel de *Rayuela* es concebido por su autor como una referencia directa al lector y de ahí emerge precisamente esa noción de lector cómplice, cuyo rol consiste no solo en la asociación de las “señales” que presenta el texto, en su reordenación o estructuración, en la formulación de inferencias e interpretaciones, sino además en la co-creación del texto de mano con el autor.

El lector cómplice no es concebido como un sujeto pasivo-receptor, sino como un “participante activo llamado a cerrar el círculo de la creación” (Castagnino, 1978, p. 10) mediante la concreción de esos

«lugares de indeterminación»<sup>3</sup> que constituyen el carácter específico de la obra y la aprehensión de la realidad representada de la forma más completa posible:

En la concreción tiene lugar la peculiar actividad co-creativa del lector. Por su propia iniciativa y con su propia imaginación rellena diversos lugares de indeterminación con elementos elegidos entre todos los posibles y permitidos. Normalmente, esta «elección» se hace sin una intención consciente y especialmente formulada por el lector. Simplemente deja en libertad a su fantasía y complementa los objetos con series de nuevos elementos, de manera que acaban pareciendo completamente determinados. (Ingarden, 1989, pp. 38-39)

Así se consiguen la actualización de ciertos aspectos de la fórmula representacional, la constitución del valor estético y la reconstrucción de los estratos de la obra. Hoy, los lectores buscan en la literatura elementos que enriquezcan lo que los rodea, aumenten su captación de la realidad y articulen su producción ficcional (Cortázar, 2013, p. 182).

Para Alazraki, “*Rayuela* se escribe como la novela de cada lector porque representa la toma de conciencia de una «psiquis profunda»” (1994, p. 208). Del mismo modo, un lector cómplice abandona toda pasividad en la lectura y se coloca en una situación de oficiosidad constante: “el autor de *Rayuela* es un escritor que pide lectores cómplices” (Cortázar, 2013, p. 222) porque tiene la “intención de despateizar, deshipnotizar al lector mediante ese brusco pasaje que lo saque de situaciones emocionales que arriesguen convertirlo en lector-hembra” (González Bermejo, 1986, p. 56). Al igual que los surrealistas, “Cortázar quiere obligar al lector a compartir la génesis de la creación artística” (Picón Garfield, 1975, p. 221). En palabras de Morelli, se trata de renunciar al estado propio de un “lector hem-

---

3 Aspectos o partes del objeto representado que no están específicamente determinados por el texto.

bra” que “no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo” (Cortázar, 2001, p. 562).

En oposición a la postura holgazana del “lector hembra”, la actitud de compromiso del lector cómplice está marcada por actividades concretas como la relectura de la obra: “los libros no se deben leer. se deben releer. Un buen lector, un lector de primera, un lector activo y creador, es un «relector»” (Nabokov, 2009, p. 28).

Esta misma idea la expresa Borges en su primera conferencia: “Yo he tratado más de releer que de leer, creo que releer es más importante que leer” (1995, p. 26). Ambos autores, Nabokov y Borges, critican la inmediatez y destacan la dinámica de intercambios que todo buen libro ofrece en sus intersticios al lector para que lo complete. Esta dimensión retadora, planteada muchas veces por Umberto Eco, puede observarse en la idea de que los libros escritos con maestría ofrezcan posibilidades simultáneas de experimentación del goce estético y la reflexión profunda. Cortázar ofrece una coyuntura al respecto de este punto de vista cuando sostiene que:

Cada día es más lógico y más necesario que vayamos a la literatura como se va a los encuentros más esenciales de la existencia, como se va al amor y a veces a la muerte, sabiendo que forman parte indisoluble de un todo, y que un libro empieza y termina mucho antes y mucho después de su primera y última página. (2013, p. 286)

De modo también dilecto, Borges asume el libro no solo como una extensión de la memoria y de la imaginación, sino que además afirma que este no es menos íntimo que sus manos y sus ojos (1995, p. 9). Esta sugestiva noción de libro, Borges la enlaza al concepto de lectura como forma de felicidad y no como trabajo obligatorio, a guisa del sentido que le otorgaba también Montaigne.

Calvino, vivaz admirador de Borges, señala asimismo la capacidad que tiene todo gran libro de encauzar imágenes, de hacer que broten por vías de la imaginación presencias irrenunciables, revelaciones contenidas y modos de invención (1989, p. 107).

Cada uno de estos escritores enseñan que uno de los aspectos relevantes a tener en cuenta en el proceso de lectura de un libro no es en absoluto el tiempo que se demora el lector en finiquitar su contenido, sino lo que aquel puede producir en este, el denominado efecto estético, es decir, la manera como un libro sigue morando en la interioridad de su lector después de leída la última página. Esa permanencia hace que la obra literaria sea vista no solo como un simple bastión del conocer, sino como una auténtica cadena de experiencias posibles que llevan a ese lector a buscar maneras para generar vínculos corticales con las condiciones de los contextos dentro de los cuales fue escrita la ficción, para así poner en juego la productividad de “los múltiples aspectos de las situaciones diseñadas que de ese modo adquieren una dimensión completamente nueva” (Iser, 1989b, p. 150).

## Corolario

Los motivos del juego y del lector cómplice son dos componentes fundamentales, estrechamente ligados y destacables en la ficción cortazariana. Los recursos y procedimientos de transgresiones retóricas empleados por Cortázar configuran variaciones desmitificadoras cuyo “propósito es en todos los casos desafiar al lector, impedirle que resbale confortablemente por la sucesión lógica de los conceptos” (García Canclini, 1978, p. 85). La presencia del juego en el estrato objetivo de la obra cortazariana permite un modo de lectura y un puerto metodológico en los que el lector va más allá del texto en puntos diversos al rellenar lugares de indeterminación justificados por el texto y al ser consciente de que “la tendencia a aprehender la ficción desde una actitud estética trabaja en esa dirección” (Ingar-den, 1989, p. 38). Así pues:

Si el lector está preocupado –como en principio debería estarlo— por la reconstrucción y visión de la forma propia de la obra mediante su concreción, no deberá proceder arbitrariamente en la actualización de los aspectos. [...]. La función del lector consiste en plegarse a las directivas que emanan de la obra, actualizando no cualquier aspecto literario, sino los aspectos que esta explicita o sugiere. Naturalmente, nunca está obligado por la obra; pero si se libera completamente y no se preocupa de qué aspectos del mundo representado en ella deben ser contemplados, se desviará progresivamente de ella y ya no será posible una aprehensión adecuada. (Ingarden, 1989, p. 41)

En este sentido, “la valoración de una obra debe orientarse hacia la configuración de su manifestación estética” (Vodicka, 1989, p. 59), dada no solo mediante un repertorio de técnicas por las que se produce en el texto la indeterminación, sino, complementariamente, por medio de estructuras discursivas de apelación que induzcan al lector a ser coautor, a tener una mayor participación en la composición contextual de la obra. Así, aunque “el autor exprese cómo hay que asumir su narración, al lector le queda la posibilidad de contradecir esa concepción si cree disponer de otras impresiones y construcciones coherentes realizadas a partir de la historia narrada” (Iser, 1989a, p. 141). De ahí que siempre valdrá la pena reflexionar sobre si las autointerpretaciones que realiza un escritor en torno a su obra tienen o no privilegio alguno respecto a otras interpretaciones.

Ahora bien, todas esas alteraciones desmitificadoras practicadas por el autor en tanto poética discursiva de su ficción, y sopesadas y reconstruidas por el lector (como es el caso de Cortázar), podrían ser mejor atendidas al considerar las categorías de «discontinuidad» y «metalenguaje» elaboradas por la estética contemporánea:

La discontinuidad tiene que ver con el acto de arrancar a la novela de la ligereza y la intrascendencia con que el público supone que puede gozar la obra. Años

de trabajo para dar forma a una experiencia de lo humano no pueden aceptar que se consuma el libro como un viaje de placer. Es necesario, entonces, suprimir los encadenamientos entre las partes, los pasamanos, los toboganes [...], con lo cual la novela transgrede la fácil sucesión del tiempo imaginario e impide que el lector se evada. Lo obliga a tomar conciencia de que lo que le están contando está estrechamente relacionado con su realidad [...]. Se trata de que el lector, al comprometerse en la lectura del libro tanto como el autor al escribirlo, sea transformado como él. Que ambos al buscar se busquen, al crear se creen. La noción de metalenguaje, proveniente de la lógica, sirve para designar a un lenguaje que habla sobre otro, y diferenciarlo del lenguaje-objeto, aquel del cual se habla. [...]. Por este procedimiento la literatura se mira a sí misma, la obra es espectáculo y espectador. Es otra manera de discontinuar el libro, de quebrar la «linealidad» del lenguaje-objeto, el lenguaje puramente narrativo. Pero es, sobre todo, la eliminación de los privilegios de la literatura. La novela que reclama una lectura atenta y no un paseo relajado por sus páginas, no lo hace por pedantería. Desea que se la discuta, que se cuestione su misma existencia. Y para provocarnos a hacerlo comienza a cumplirlo ella misma. (García Canclini, 1978, p. 85-87)

La constitución del sentido y de la creación de la obra en general tiene lugar en el acto de lectura. Su campo es el conocimiento, la imaginación y las posibilidades de re-creación de un lector cómplice. Estos mecanismos, regulados objetiva y equilibradamente, permiten la participación del lector en la realización de la intención del texto. Por tanto, todo texto escrito y no *leído* será siempre solo el esbozo de las posibilidades, lo cual significa que la obra está construida para que el lector se consagre a buscar la clave de la intención central del texto y, a partir de ahí, intervenga con mayor aplicación en la co-realización de la obra. Estas dos propiedades de la ficción litera-



ria Iser las denomina *polo artístico* y *polo estético*, siendo el artístico el texto creado por el autor, y el estético la concreción realizada por el lector:

De tal polaridad se sigue que la obra literaria no puede identificarse exclusivamente ni con el texto ni con su concreción. Puesto que la obra es más que el texto, ya que solo adquiere vida en su concreción, y esta no es independiente de las disposiciones aportadas por el lector, aun cuando tales disposiciones son activadas por los condicionamientos del texto. El lugar de la obra de arte es la convergencia de texto y lector, y posee forzosamente carácter virtual, puesto que no puede reducirse ni a la realidad del texto ni a las disposiciones que constituyen al lector. A esta virtualidad debe la obra de arte su dinámica que, por su parte, es la condición de los efectos que produce. El texto se actualiza, por lo tanto, solo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe de manera que la obra adquiere su auténtico carácter procesal solo en el proceso de su lectura. La obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector. (Iser, 1989b, p. 149)

La obra de Cortázar se caracteriza porque induce al lector a efectuar esas dinámicas de coparticipación que en muchos casos no son otra cosa que un sugestivo juego de productividades, una dialéctica de los actos de constitución de sentido entre autor y lector, una operación hermenéutica en la que las posibilidades marcadas por el discurso literario constituyen una significativa configuración y elaboración de la obra.

## Referencias

- Alazraki, J. (1983). *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.
- Alazraki, J. (1994). *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.
- Álvarez Garriga, C. (Ed.). (2013). Prólogo. En J. Cortázar, *Clases de Literatura. Berkeley, 1980* (pp. 9-14). Bogotá: Alfaguara.
- Bauman, Z. (2007). *Miedo líquido: la sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós.
- Borges, J. L. (1995). *Borges oral. Conferencias*. Buenos Aires: Emecé.
- Caillois, R. (1958). *Teoría de los juegos*. Barcelona: Seix Barral.
- Campra, R. (2009). *Cortázar para cómplices*. Madrid: Del Centro Editores.
- Calvino, I. (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Castagnino, R. (1978). Posibilidad de una antropología poética. En N. García Canclini, *Cortázar: una antropología poética* (pp. 7-14). Buenos Aires: Nova.
- Cortázar, J. (1969). *Último round*. México D. F.: Siglo XXI.
- Cortázar, J. (2001). *Rayuela*. Madrid: Punto de Lectura.
- Cortázar, J. (2006). Algunos aspectos del cuento. *Obra crítica* (pp. 370-386). Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Cortázar, J. (2011). *Cuentos completos*. Bogotá: Punto de Lectura.
- Cortázar, J. (2013). *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Bogotá: Alfaguara.

- Eco, U. (2012). *De los espejos y otros ensayos*. Bogotá: Random House Mondadori.
- García Canclini, N. (1978). *Cortázar: una antropología poética*. Buenos Aires: Nova.
- González Bermejo, E. (1986). *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Cortázar*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Ingarden, R. (1989). Concreción y reconstrucción. En R. Warning. (Ed.), *Estética de la recepción* (pp. 35-53). Madrid: Visor.
- Iser, W. (1989a). La estructura apelativa de los textos. En R. Warning. (Ed.), *Estética de la recepción* (pp. 133-148). Madrid: Visor.
- Iser, W. (1989b). El proceso de lectura. En R. Warning. (Ed.), *Estética de la recepción* (pp. 149-164). Madrid: Visor.
- Nabokov, V. (2009). *Curso de literatura europea*. Barcelona: Zeta.
- Ontañón de Lope, P. (1995). *En torno a Julio Cortázar*. México D. F.: UNAM.
- Picón Garfield, E. (1975). *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Gredos: Madrid.
- Picón Garfield, E. (1981). *Cortázar por Cortázar*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Prego, O. y Cortázar J. (1997). *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Sebreli, J. J. (1983). *Los deseos imaginarios del peronismo*. Buenos Aires: Legasa.
- Sebreli, J. J. (1990). *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Siglo Veinte.

Vodicka, F. (1989). La estética de la recepción de las obras literarias. En R. Warning. (Ed.), *Estética de la recepción* (pp. 55-62). Madrid: Visor.

Yurkievich, S. (2004). *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona: Edhasa.