

## Para llegar a Julio Cortázar

---

*Haroldo de Campos*

**N**o creo que sea indiferente el hecho de que un escritor brasileño haya sido invitado para enunciar estas palabras liminares en un volumen dedicado a Rayuela de Julio Cortázar. Nuestros países, Argentina y Brasil, tan próximos por la geografía, han sido parcos en las relaciones literarias. Mário de Andrade, ávido de informaciones, acompañó, con premonitoria curiosidad crítica, las trayectorias de Güiraldes, Gironde y Borges, en atentos artículos de época. Hay un vestigio intrigante del contacto de Oswald de Andrade con Oliverio Gironde en uno de los textos de Ponta de lança, de la década de los cuarenta. Tales contigüidades «afectivas» dispersas han sido rastreadas últimamente, con interés, por la crítica.<sup>1</sup>

Mi encuentro con Julio Cortázar no se debió a un azar de itinerario, ni a una curiosidad intelectual aislada. Fue la consecuencia natural, objetiva, de la óptica que ha pautado mi modo de pensar la literatura iberoamericana y su inserción en el mundo. He sido, tal vez, el primer brasileño en escribir sobre Rayuela.<sup>2</sup> Desde los años cincuenta, me dediqué con ahínco a un proyecto literario que se comprometía con el restablecimiento de la línea de la revolución del lenguaje, y que me llevó, por un lado, a la traducción del Coup de Dés de Mallarmé y fragmentos del Finnegans Wake de Joyce; por otro, a la revisión

---

<sup>1</sup> Emir Rodríguez Monegal, *Mário de Andrade/Borges (Um Diálogo dos Anos 20)*, São Paulo, Editorial Perspectiva, 1978; Jorge Schwartz, *Vanguarda e Cosmopolitismo na Década de 20 (Oliverio Gironde e Oswald de Andrade)*, São Paulo, Editorial Perspectiva, 1983; Raúl Antelo, *Na Ilha de Marapatá* (Mário de Andrade lê os hispano-americanos), São Paulo, Editorial Hucitec/MinC/Pró-Memoria Instituto Nacional do Livro, 1986).

<sup>2</sup> Haroldo de Campos, «O Jogo da Amarelinha», *Correio de Manhã*, Río de Janeiro, 30-07-1967.

*y reevaluación crítica en el Brasil de las «novelas-invencción» de Oswald de Andrade y del Macunaíma, la fantasía estructural de Mário de Andrade, sin olvidar el redescubrimiento de Sousândrade, el «poeta maldito» de nuestro Romanticismo, autor de O Inferno de Wall Street (1877); empeñado, pues, en ese proyecto, los años sesenta fueron para mí especialmente significativos respecto a la literatura en lengua española: Rayuela (1963), de Cortázar, y Paradiso (1966), de Lezama Lima, me revelaron, sucesivamente, dos momentos culminantes, no sólo en el ámbito de la literatura de América Latina, sino, más allá de ésta, en la inscripción misma de las letras de Nuestra América —de aquella prosa del Nuevo Mundo, sobre la que Hegel no cogitó—, en el plano ecuménico de la Weltliteratur (un concepto tan caro a Goethe, como al Marx del Manifest der kommunistischen Partei...). En el caso de Rayuela, el ingenio constructivista/desconstructivista (de raíz borgiana), que armaba, en la circunstancia del exilio, un juego metafísico-irónico de los encuentros y desencuentros de la condición humana; en el de Paradiso de Lezama (que Cortázar celebró con entusiasmo), el «logos espermático» de un Góngora insular, exasperado en el crisol tropical, llevado por el celo imantado del verbo a la transluminación: una travesía del lenguaje como condena y goce, desde la oscura Subur de los desvaríos erotómanos y glosolálicos, hasta una Civitas Dei de la memoria y el mito, recobrada en la beatitud de la imagen.*

*Me acuerdo de haber llegado a Rayuela por la vía propedéutica de Los premios (1960). Recapitulo lo que escribí entonces, puesto que no quisiera restar a este reencuentro con el universo cortazariano el sabor primero —el tonus semiótico de la «primeridad»— del descubrimiento, de la lectura augural e inaugural. Transcribo, pues:*

*«Es cierto que Los Premios es todavía una obra de preparación, con mucho de costumbrismo en su delineamiento de los personajes y su diseño de una atmósfera porteña. Pero la obra extrapola muy pronto el cuadro del realismo convencional para alcanzar un plano simbólico, de parábola absurda y tenebrosa, cargada incluso de implicaciones sociales y contextuales. Todo un grupo heterogéneo de personas embarca, gracias a un sorteo, en un viaje-premio, con destino desconocido. En el barco, se establece pronto una divergencia enigmática entre el mundo de los pasajeros de ocasión y el orden constituido (el comandante y sus subordinados). Tras una serie de peripecias que culminan en un brote de insurrección, el viaje es cancelado y el barco regresa al puerto de Buenos Aires, como si nada hubiese sucedido. Del motín había resultado un pasajero muerto y un tripulante herido, pero a los restantes se los persuade para que acepten la versión oficial de que todo no pasó de una lamentable epidemia de tifus. A pesar de la protesta de algunos recalcitrantes (el grupo de los «malditos») el «partido de la paz», con la aprobación de las señoras mediante, concluye un pacto de silencio sobre lo ocurrido con el «inspector de la Dirección*

*de Fomento*”, el representante del orden. La circularidad viciosa de los acontecimientos, de la reunión de los pasajeros premiados en un café porteño, pasando por los incidentes del viaje que no sucedió, hasta el arreglo final y el desembarco en el muelle rioplatense, contrasta con el movimiento ágil de los personajes, de acuerdo a su extracción social y su configuración ideológica. Hasta este punto, sin embargo, el desarrollo de la narrativa poco presentaría como particularmente innovador, si no fuese la intervención a ratos, entre los capítulos señalados con algoritmos romanos, de excursos en itálicas, introducidos con letras, donde el autor, a través del personaje Persio, medita en lenguaje onírico-metafórico, de clara vertiente surrealista, sobre el acaso y el destino, tematizando así el mismo juego de azar que motivó el viaje-premio (la situación de los pasajeros a bordo para el crucero, cuyo rumbo ignoran, se compara a “la perfecta disponibillidad de las piezas de un puzzle”). Al mismo tiempo, es sobre la novela que él reflexiona, inclusive cuando hace críticas al realismo de tendencia imitativa: “Cuando los malos lectores de novelas insinúan la conveniencia de la verosimilitud, asumen sin remedio la actitud del idiota que después de veinte días de viaje a bordo de la motonave Claude Bernard, pregunta, señalando la proa: C’est-par-là-qu’on-va-en-avant?”. En ese sentido, Los Premios empieza programáticamente con un personaje, el intelectual Carlos López, que piensa: “La marquesa salió a las cinco. ¿Dónde diablos he leído eso?” (Se trata, vale recordarlo, de la célebre frase con que Valéry se excusaba de escribir novelas, invocada hoy por los nuevos novelistas franceses para escribir antinovelas...). Por otro lado, en la Nota final, el mismo novelista entra en escena, para referir con tono irónico, de ficción borgiana, cómo nació y evolucionó su libro, y para desautorizar, más provocativa que convincentemente, cualquier interpretación alegórica o ética de lo que él llama meros “juegos dialécticos cotidianos”, desprovistos de trascendencia.

En Rayuela, Cortázar radicaliza sus procesos y se lanza de cuerpo entero a la aventura de la novela como invención de la propia estructura del fabular, que caracteriza a la más consecuente novelística de nuestro tiempo. Los Premios se dividía en un prólogo, un epílogo y tres jornadas (días), las cuales formaban como los rayos de esa peripecia circular en torno de una trama que culmina en negación cavilosa de sí misma (“extraño pretexto de una confusa saga que quizá en vano se cuente o no se cuente”). Ahora, el novelista interviene en la propia sintaxis de su racconto, que se propone físicamente como obra abierta. Las unidades sintagmáticas (episodios) se disponen del 1 al 56 para componer un primer libro, dividido en dos conjuntos (“Del lado de allá”, capítulos 1 al 36; “Del lado de acá”, capítulos 37 al 56), de acuerdo a un criterio relativo a las unidades paradigmáticas (personajes). Estas últimas aparecen manipuladas de modo paralelístico: en el primer conjunto, tenemos el par dominante Oliveira-Maga, él argentino, ella uruguaya, que se mueven en un

escenario de exilio voluntario, París; en el segundo, el mismo par es sustituido por Traveler y Talita, con la permanencia de Oliveira como relais entre sendos dúos, puesto que Traveler (cuyo nombre significa viajero, en una suerte de parodia por la negación) es una especie de retrato de Oliveira si éste hubiese permanecido en Buenos Aires, anclado en lo cotidiano porteño, en vez de haberse desarraigado durante sus largos años europeos. En un “Tablero de Dirección” que abre el volumen, el Autor advierte que “el primer libro... termina en el capítulo 56”, y que el lector podrá dejar de lado, “sin remordimientos”, lo que sigue. Lo que sigue, bajo el título genérico “De otros lados” (o “capítulos prescindibles”), son 99 episodios que deben leerse entremedio de los demás, según un orden de encadenamiento prefijado por el novelista. El eje sintagmático es, así, perturbado por una segunda novela opcional, que toma cuerpo dentro de la primera, encajada en sus vacíos, como una noria con sus ruedas engranadas, ofreciéndonos una variante para su desenlace. De hecho, en el capítulo 56, Oliveira, desde la ventana de un manicomio, está a punto de arrojarse sobre una rayuela dibujada con tiza, ante los ojos de la pareja Traveler-Talita. En el capítulo 131, el último dentro del segundo orden de la lectura, Oliveira parece haber ya contenido sus impulsos suicidas; se encuentra, posiblemente, en un cuarto del manicomio, conversando en tono burlón con Traveler, y bajo cuidado médico. Aquí propone aún el autor un pequeño círculo vicioso, pues el capítulo 131 remite al 58 —donde Oliveira aparece convaleciente, siempre en el mismo diapasón burlesco, aunque no sepamos ya si en casa de amigos o en el mismo manicomio— y el capítulo 58 devuelve al lector al 131. Para que se entienda la función fabuladora de esta disposición estructural, es necesario saber que en el primer conjunto de capítulos (1 a 36/ “Del lado de allá”), Oliveira es un intelectual raté, que vive en París la búsqueda metafísica de algo indefinido, un metafórico “kibbutz del deseo”, especie de paraíso de lo inmanente o de paradisiaca reconciliación con el mundo, cuyo símbolo es el “cielo” dibujado con tiza, con el que se recompensa al que llega a la culminación del recorrido en el juego que los niños conocen por “rayuela”. La Maga es su amante, sin cultura libresca, pero toda instinto, con la que él se encuentra o desencuentra al azar, y con quien al cabo rompe, por temor a atascarse en la rutina cotidiana y a cerrarse al “Cielo”, Graal de su búsqueda. La muerte del bebé de la Maga, Rocamadour, a la que Oliveira contribuye por omisión, señala en el capítulo 28 (mitad virtual del primer libro) la ruptura de esa unión, menos circunstancial de lo que pudo creer Oliveira, ya que la pérdida de la Maga habrá de ser, desde entonces, su tema amoroso obsesional, confundiendo con el de la búsqueda. En el segundo conjunto (37 a 56/ “Del lado de acá”), Traveler (o Manú) es el amigo de juventud de Oliveira, también un intelectual incumplido, que no ha hecho un viaje digno de ese nombre, pero que en cambio mudó continuamente de empleo (lo vemos como funcio-

nario de un circo y luego como auxiliar de la dirección de un manicomio). Talita, absurdamente diplomada en farmacia, es su mujer y, como él, de tipo intelectual. Pero es en el plano amoroso donde ambos consiguen alcanzar aquel “Cielo de rayuela” —la realización personal— que le es negada a Oliveira en ese mismo plano. De ahí que Oliveira busque en Talita la reencarnación de la Maga, e intente de algún modo disputársela al amigo. En el capítulo 56, después de una escena extraña con Talita-Maga en el manicomio, donde todos trabajan —un intento de seducción amorosa que no se consuma—, Oliveira imagina una vindicta potencial del amigo Manú. Así, con el pretexto de armar un complicado sistema de defensa, encuentra una manera para decidirse a dar el paso que le permitirá al fin salir vencedor, aunque por un momento fugaz, en la “rayuela” que juega su existencia: el suicidio, el último lance. Esta novela número 1 termina como en un suspenso cinematográfico: “Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, porque Talita estaba parada sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis, de manera que lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, *paf se acabó*”.

El segundo libro contesta e ironiza al primero, trivializando el pathos de su posible desenlace trágico-heroico, apenas entrevisto. Pero eso no es todo. En este libro número 2 intervienen elementos nuevos, desde capítulos accesorios que desarrollan la trama de los anteriores, hasta ciertos materiales aparentemente desconectados e insertados en el conjunto mediante un proceso de bricolage (poemas, extractos de libros, recortes de periódicos, etc.). Se bosqueja también una historia dentro de la historia (o de las historias): el viejo escritor Morelli (que aparece en el capítulo 22 del primer libro como un anónimo a cuyo atropellamiento Oliveira asiste por casualidad) planea la estructura probabilística de su antinovela, mientras teje reflexiones sobre la novela (“La música pierde melodía, la pintura pierde anécdota, la novela pierde descripción”; “La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes”; “Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. Liber Fulguralis, hojas mánticas, y así va. Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo”). Un proyecto mallarmeano, bien se ve. El “horror mallarmeano frente a la página en blanco” aparece, además, citado explícitamente en el cap. 99». <sup>3</sup>

<sup>3</sup> Hasta aquí, he transcrito el extracto relevante del artículo cit. en la nota anterior.

*Publicado en un periódico, este trabajo me sirvió como una tarjeta de visita. Se lo envié a Julio, juntamente con algunos números de la revista Invenção que Augusto de Campos, Décio Pignatari y yo editábamos en São Paulo. Desde París, 9 Place du General Beuret, y fecha del 25 de noviembre de 1967, me llegó una respuesta generosa. En ella, el Autor de Rayuela nos transmitía, a mí y a los compañeros de Invenção, un mensaje solidario, que nos tocó en lo más hondo: «Me parece admirable que en el Brasil se viva tan intensamente una gran tentativa de incendiar el mundo de otra manera que como quisieran incendiarlo los amos de la Bomba. Estoy con ustedes, quiero ser como ustedes».*

*Desde entonces, se estrecharon nuestras relaciones personales. Estuve con Julio varias veces en París, él vino a Brasil en dos oportunidades (1973 y 1975). En São Paulo, tomé la iniciativa de publicar una compilación de sus ensayos críticos, Valise de Cronópio, que, como tal, por lo menos hasta la fecha en que apareció, no tenía equivalente en editoriales del mundo hispánico.<sup>4</sup>*

*La elaborada Prosa del Observatorio, en la bien cuidada traducción de David Arrigucci Júnior, joven estudioso de la obra cortazariana, también incluida en la colección Signos, que yo dirigía entonces en la Editorial Perspectiva.<sup>5</sup> Me convertí, por lo demás, en personaje de Julio. En Un tal Lucas (1979), dentro del episodio «Lucas, sus sonetos», comparezco en persona, como el poeta brasileño «a quien toda combinatoria semántica exalta a niveles tumultuosos»; el amigo que traduce y complica el «Zipper Sonnet» —soneto reversible— del inefable e inasible Lucas (no ya el apóstol, sino una persona cronópica del propio Cortázar). Y allí están, en ese libro en español y portugués, nuestras lenguas hermanas, conjugados el soneto original y su doble (cómplice y transgresor), puestos en diálogo en el espacio lúdico de la página cortazareana, signo fraterno —y amigablemente irónico— de un placer escritural compartido...*

*Rayuela, como Paradiso, como Grande Sertão: Veredas (1956) de Guimarães Rosa, que las anticipa en algunos años, pero se inscribe igualmente en el mismo elevado paradigma de problematización ontológica del destino humano y de cuestionamiento inventivo del lenguaje y la forma novelesca, es uno de esos marcos que ponen en jaque la presupuesta relación de sentido único*

<sup>4</sup> Julio Cortázar, *Valise de Cronópio*, São Paulo, Editorial Perspectiva, 1974. De la traducción de los ensayos se encargaron Dan Arrigucci Júnior y João Alexandre Barbosa. Al primero se le debe además la introducción al volumen, «Escorpionagem: o que vai na valise». Bajo el título «Uma invenção de Morelli: Mallarmé *selon* Cortázar», añadí un «Cuasi Colofón» a la edición, constituido por mis «transcreaciones» de dos poemas de Cortázar: «Tombeau de Mallarmé» y «Éventail pour Stéphane».

<sup>5</sup> Julio Cortázar, *Prosa do Observatório*, São Paulo, Editorial Perspectiva, 1974. El traductor, David Arrigucci Júnior, es también el autor de *O escorpião enlacado (A Poética da Destruição em Julio Cortázar)*, São Paulo, Editorial Perspectiva, 1973.

*entre la literatura de Europa y América Latina. Obras como éstas arruinan la concepción antidialéctica de que los países subdesarrollados están condenados a producir literatura subdesarrollada; son obras que ponen en tela de juicio la misma posibilidad de transplantar al terreno de la imaginación literaria ese concepto de «subdesarrollo», extraído mecánicamente del idiolecto estadístico de los economistas (Octavio Paz, con mucha argucia, llamó la atención sobre el equívoco implícito en ese trasplante).*

*Si, por un lado, el autor de Rayuela, por la envergadura misma de su obra máxima, se deja asociar a Guimarães Rosa y a Lezama, dos de sus coetáneos mayores, por otro su proyecto de escritor nos muestra un sello propio. Se trata del empeño en tornar compatibles la pasión por el texto con un sincero fervor participante en el sentido de la acción política. Cortázar, que jamás abdicó de sus ideas estéticas para favorecer los reduccionismos panfletarios, expresó su posición, de modo admirable, en un testimonio publicado en el número 15/16 (1962/1963) de la revista Casa de las Américas: «Contrariamente al estrecho criterio de muchos que confunden literatura con pedagogía, literatura con enseñanza, literatura con adoctrinamiento ideológico, un escritor revolucionario tiene todo el derecho de dirigirse a un lector mucho más complejo, mucho más exigente en materia espiritual de lo que imaginan los escritores y los críticos improvisados por las circunstancias y convencidos de que su mundo personal es el único mundo existente, de que las preocupaciones del momento son las únicas preocupaciones válidas [...]. ¡Cuidado con la fácil demagogia de exigir una literatura accesible a todo el mundo! Muchos de los que la apoyan no tienen otra razón para hacerlo que la de su evidente incapacidad para comprender una literatura de mayor alcance. Piden clamorosamente temas populares, sin sospechar que muchas veces el lector, por más sencillo que sea, distinguirá instintivamente entre un cuento popular mal escrito y un cuento más difícil y complejo pero que lo obligará a salir por un momento de su pequeño mundo circundante y le mostrará otra cosa, sea lo que sea, pero otra cosa, algo diferente. [...] Por supuesto, sería ingenuo creer que toda gran obra puede ser comprendida y admirada por las gentes sencillas; no es así, y no puede serlo. Pero la admiración que provocan las tragedias griegas o las de Shakespeare, el interés apasionado que despiertan muchos cuentos y novelas nada sencillos ni accesibles, debería hacer sospechar a los partidarios del mal llamado “arte popular” que su noción de pueblo es parcial, injusta, y en último término peligrosa. No se le hace ningún favor al pueblo si se le propone una literatura que pueda asimilar sin esfuerzo, pasivamente, como quien va al cine a ver películas de cowboys. Lo que hay que hacer es educarlo, y eso es en una primera etapa tarea pedagógica y no literaria». Tal posición —vale anotar— coincide exactamente con la que planteó y defendió Vladímir Maiakóvski en su poema «Mássam nieponiátno» («Incomprensible a las masas», 1927) y en el texto teó-*

rico Los obreros y los campesinos no comprenden lo que usted dice (1928).<sup>6</sup>

Rayuela, en ese sentido, con su élan paródico de roman comique, no deja de ser el registro sensibilísimo de una complejidad ético-estética que no se resuelve en el simplismo de una ecuación dogmática desprovista de incógnitas, y tampoco se deja abrumar por él. Mallarmé engagé, el mensaje paradójico de Cortázar/Morelli parece querernos decir, conmovedoramente, bajo la forma de un apasionado y enigmático ejercicio de libertad, que todo existe en un libro (por ello mismo múltiple, «fulgurab», mánticamente reordenable) para terminar en el hombre.

São Paulo, julio de 1989.

Traducción de Irlemar Chiampi

---

<sup>6</sup> Ver, al respecto, Haroldo de Campos, «O Texto como Produção (Maiakóvski)», *A Operação do Texto*, São Paulo, Editorial Perspectiva, 1976.