

Aproximación a la idea de lector cómplice en Julio Cortázar

Mariángeles Fernández (Periodista. Editora. Fundación
Germán Sánchez Ruipérez)

RESUMEN

El escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984) elaboró en su obra cumbre, *Rayuela*, el concepto de *lector cómplice* que, junto con la propuesta lúdica de la propia novela, supuso un revulsivo para los lectores ante el panorama literario de la década de 1960, cuando se publicó, mucho antes de que se generalizaran los estudios sobre la recepción de la obra de arte. En la génesis del concepto del lector cómplice está el descubrimiento del prójimo, del otro como ser humano, que se plasma en el cuento "El perseguidor". En el plano biográfico, un temprano desencanto experimentado por un precoz Cortázar como escritor contribuye a la idea de que la creatividad plasmada en la obra de arte opera como exorcismo ante las frustraciones y traumas de la infancia.

Palabras clave: Julio Cortázar, *Rayuela*, lector cómplice, receptor, María Herminia Descotte, juego, novela familiar

ABSTRACT

Argentine writer Julio Cortázar (1914-1984), in *Hopscotch*, his summit work, introduced the concept of the engaged reader, which together with the playful purpose of the novel itself, revolutionized the literary scene of the 1960s when it was published, long before studies about "receiving artwork" were commonplace. The genesis of the concept of the engaged reader is the discovery of others, the other as a human being, which is reflected in the story "The Pursuer". From a biographical point of view, an early disappointment experienced by Cortázar as a young writer contributes to the idea that creativity reflected in artwork operates as exorcism to frustrations and traumas of childhood.

Keywords: Julio Cortázar, *Hopscotch*, engaged reader, receiving artwork, Maria Herminia Descotte, game, family romance

Aproximación a la idea de lector cómplice en Julio Cortázar

Mariángeles Fernández (Periodista. Editora. Fundación Germán Sánchez Ruipérez)

Oh madre, tu hijo es éste, baja tus ojos para que calle el espejo y podamos reconciliar nuestras bocas.
(Julio Cortázar, "La madre", *Salvo el crepúsculo*).

Entre las innumerables aportaciones de *Rayuela*, la obra cumbre del escritor argentino Julio Cortázar, merece mencionarse la de haber revolucionado el lugar del lector literario. Al margen de las modas, hoy parece natural tener en cuenta al receptor de cualquier creación como parte imprescindible de la obra. Sin embargo, ese papel ahora incuestionable no era explícito medio siglo atrás.

El acontecimiento de la aparición de *Rayuela*, publicada en 1963 por la editorial Sudamericana de Buenos Aires (Argentina), con la complicidad del editor Francisco Porrúa, fue uno de los disparadores del llamado *boom* que conmovió y renovó primero las bases de la literatura latinoamericana y luego se extendió a otras culturas.

Sin conciencia de lo que podría significar aquello para la historia de la Literatura, los lectores que entonces éramos muy jóvenes simplemente afrontamos una inusual invitación al abrir aquel atípico ladrillo negro de 12x18 centímetros y 640 páginas.

Después de la portadilla, un "Tablero de dirección". ¿Un manual de instrucciones para leer? No solo. El lector quedaba invitado a elegir entre dos posibilidades para acceder a un texto que el autor presentaba a la vez como muchos libros pero que sobre todo eran *dos libros* (Cortázar, *Rayuela*: 7). Como si fuera poco, el autor admitía que pudiera prescindirse sin remordimientos de los capítulos que seguían al 56 (es decir los reunidos bajo el epígrafe "De otros lados. Capítulos prescindibles") y que se extendían hasta el 155.

Como nunca antes en un libro destinado a adultos, el lector se veía interpelado desde el comienzo a tomar una decisión, a seguir lo que a simple vista se presentaba como la sugerencia de al menos dos itinerarios de lectura y que solo después se revelaba como un juego. Pero, como bien sabía Julio Cortázar, un juego es un asunto muy serio. De modo que el lector pronto comprendía que aquella aparente libertad absoluta contenía tanto unas reglas como un compromiso. Quien los acatará, aunque fuera refunfuñando por tanto avanzar y retroceder a saltos por el libro, alcanzaría el estatus de lector *cómplice*, todo un premio, equivalente a conquistar el cielo de la rayuela.

En un intento por hallar algún antecedente que nos ayudara a comportarnos a la altura de las expectativas depositadas en nosotros, vagamente recordamos entonces lecturas escolares obligatorias y prematuras, como el comienzo de *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes.

¿Acaso el modelo que imaginaba Cortázar era trasunto de aquel “desocupado lector” cervantino igualmente innovador para su tiempo? (Cervantes: 9). Fuera como fuese, la *antinovela* de Cortázar, para sorpresa del propio autor, que pisaba la cincuentena, era rechazada por la mayoría de los lectores de su generación a la misma velocidad con que la adoptábamos quienes entonces teníamos veinte o incluso treinta años menos.

Julio Cortázar, en las conversaciones que mantuvo con Omar Prego a finales de 1983 y principios de 1984 –casi al final de su vida–, confirmó que la escritura de *Rayuela*, cuyo comienzo situó en 1951, una vez instalado definitivamente en París, se produjo en forma “desordenada, ucrónica o fuera del tiempo normal”. Solo al acabar el libro tuvo la idea –que al principio le pareció absurda pero después absolutamente necesaria– de proponer “una doble lectura” que respondía precisamente al proceso de la escritura que él asemeja tanto a un precipitado como a una cristalización en el sentido químico. Dice Cortázar:

Ese salir del futuro para regresar al pasado y aproximarse al presente, todo eso le daba al libro una plasticidad que a mí me pareció que no era lógico hacerla desaparecer, aplastar el libro y ponerlo como en cualquier novela habitual en un desarrollo lineal. Es decir, empezar por un momento y terminar por el otro extremo. No. Me pareció que esa podía ser una opción y es la primera manera de lectura. Pero también me pareció que había una segunda opción en la cual el lector podía saltar de capítulos que estaban muy adelantados a capítulos que estaban muy atrasados (Prego, *La fascinación de las palabras*: 111).

Pero ¿en qué momento comienza a ser importante la participación del lector en la reconstrucción del artefacto? Lo que subyace es, sin duda, la idea de que “lo lúdico es una de las armas centrales” con que cuenta el ser humano para manejarse en la vida. Así, para Cortázar, “el hombre que habita un mundo lúdico es un hombre metido en un mundo combinatorio, de invención combinatoria, está creando continuamente formas nuevas” (Prego: 136).

En ese mismo diálogo con el periodista uruguayo, Cortázar defendía la idea de que todo cuanto había escrito en absoluto había tenido en cuenta un eventual lector “tanto en mi juventud como anteaer” (Prego: 34). No obstante, si bien el lector estaba ausente en esa primera operación de la escritura, que Cortázar asociaba a una suerte de combate en soledad, no significa que rechazara la idea de lector. Como prueba menciona el hecho de que nada más terminar de escribir y aprobar un texto, su mayor deseo es que hubiera alguien próximo a quien dárselo, que en ese caso sería el *primer lector*.

La noción de lector no está nunca ausente en mi caso. Pero en lo absoluto, en la batalla de la escritura, ahí sí está ausente. Jamás se me ha ocurrido, y estoy seguro de que no se me ocurrirá, vacilar al escribir una frase planteándome el problema: «¿Pero es que esto se va a entender?». Porque plantearse esa pregunta es ya aceptar al lector que está del otro lado y si cedés a esa cuestión de si va a comprender, estás ya haciendo una concesión, hay un cierto paternalismo respecto al lector. Y le vas a escribir la frase para que la entienda (Prego: 35).

Cortázar se ocupó del hecho literario y de la situación de la novela desde muy temprano –recuérdese su “Teoría del túnel” (1947), el ensayo recogido junto a casi otros dos centenares en la edición de la *Obra crítica* publicada por Galaxia Gutenberg en 2006–. Sin embargo hay que esperar la aparición de *Rayuela* para hallar la puesta en práctica de su propia poética junto a una elaboración exclusivamente referida al lector como parte de la obra.

Es necesario señalar aquí el punto de inflexión que supuso en la producción literaria de Cortázar el cuento “El perseguidor”, incluido en el volumen *Las armas secretas* (1964). Escrito poco después de la muerte del saxofonista Charlie Parker en 1955, en este cuento largo Cortázar por primera vez se enfrenta a un semejante; este aspecto que podría asociarse al tema del “otro” presente con profusión en su cuentística, adquiere aquí una importancia distinta porque ocurre que, con algunas excepciones, en todos sus relatos anteriores “los personajes son marionetas al servicio de una acción fantástica” (Prego: 66). Cortázar admite ante su interlocutor:

Pero la primera vez que se me planteó eso que vos llamás *existencial* –y es cierto–, es decir el diálogo, el enfrentamiento con un semejante, con alguien que no es un doble mío, sino que es otro ser humano que no está puesto al servicio de una historia fantástica, donde la historia es el personaje, contiene el personaje, está determinada por el personaje, fue en “El perseguidor” (Prego: 67).

Ese descubrimiento de su prójimo, de sus semejantes, que también se percibe en la novela *Los premios* (1960), supone el fin de una etapa y el comienzo de otra. Cortázar ha reconocido que si no hubiera escrito “El perseguidor” habría sido incapaz de escribir *Rayuela*, dado que en el cuento están contenidos todos los problemas que aparecen en la novela y los protagonistas Horacio Oliveira (*Rayuela*) y Johnny Carter (“El perseguidor”) están hechos de la misma materia. Lo admite en una entrevista que le concede a Evelyn Picón Garfield y que se publica en 1978.

Johnny y Oliveira son dos individuos que cuestionan, que ponen en crisis, que niegan lo que la gran mayoría acepta por una especie de fatalidad histórica y social. Entran en el juego, viven su vida, nacen, viven y mueren. Ellos dos no están de acuerdo y los dos tienen un destino trágico porque están en contra. Se oponen por motivos diferentes. Bueno, es la primera

vez en mi trabajo de escritor y en mi vida personal en que eso traduce una nueva visión del mundo. Y luego eso explica por qué yo entré en una dimensión que podríamos llamar política si quieres decir, empecé a interesarme por problemas históricos que hasta ese momento me habían dejado totalmente indiferente (Picón Garfield, *Cortázar por Cortázar*: 778-779).

La creación de un personaje de carne y hueso como el de Johnny Carter (álter ego de Charlie Parker) inmerso en un mundo que no acepta, obsesionado por todo lo que se refiere al tiempo, tras una búsqueda que le exige negar cualquier satisfacción inmediata, o perdido en la creación continua de su música, en la obra de Cortázar representa el eslabón necesario para llegar al ser humano, a los seres sensibles que habitan *Rayuela*.

Esa aproximación a la persona, presente en “El perseguidor” desde el epígrafe en el que Cortázar evoca el poema de Dylan Thomas “Oh make me a mask”, facilita el pasaje al investimento del lector, de la persona-lector, que estalla en *Rayuela*, en el capítulo 79, una “Nota pedantísima de Morelli”.

Quien enuncia este concepto, que mucho más tarde los estudiosos han llamado por ejemplo “lector ideal” (Reis, C. y Lopes A.C. *Diccionario de narratología*: 133), es el escritor Morelli, que aparece por primera vez en el capítulo 22, cuando Horacio Oliveira es testigo de un accidente en el que un hombre es atropellado en la calle. Los integrantes del Club de la Serpiente, que conocen su obra, lo visitan en el hospital y “leen sus notas, la misma novela que lo escribe, asistiendo así –y con ellos el movimiento de *Rayuela* y la aventura del propio lector– al núcleo de una operación crítica cuyo signo es la posibilidad de otra novela, de otro lector” (Ortega, *La casilla de los Morelli*: 7).

En el prólogo a *La casilla de los Morelli*, Ortega hace notar que el viejo escritor es “el autor, o más bien la *persona*, cuya crítica de la literatura es también la convocación de otra, la que supone a esta misma novela, a su fundación y apertura” (Ortega: 7).

En la nota de Morelli, en ese capítulo 79 que en la lectura salteada había que leer justo tras los episodios de las discadas del Club y la pelea de la Maga y Oliveira, está expuesta la teoría del lector al que aspira Cortázar.

Parecería que la novela usual malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito, más definido cuanto mejor sea el novelista. Detención forzosa en los diversos grados de lo dramático, psicológico, trágico, satírico o político. Intentar en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos. Escritura demótica para el lector-hembra (que por lo demás no pasará de las primeras páginas, rudamente perdido y escandalizado, maldiciendo lo que le costó el libro), con un vago reverso de escritura hierática (Cortázar, *Rayuela*: 452).

Al margen, la revisión que hizo años después del concepto “lector-hembra”, que simboliza al *otro irracional*, arrepentido por haber utiliza-

do “una expresión tan machista y tan de subdesarrollo latinoamericano”, como reconoce ante Picón Garfield.

Lo hice con toda ingenuidad y no tengo ninguna disculpa, pero cuando empecé a escuchar las opiniones de mis amigas lectoras que me insultaban cordialmente, me di cuenta de que había hecho una tontería. Yo debí poner «lector pasivo» y no «lector hembra», porque la hembra no tiene por qué ser pasiva continuamente; lo es en ciertas circunstancias, pero no en otras, lo mismo que un macho (Picón Garfield: 788).

No obstante, a pesar de la desafortunada apelación, lo que intenta Cortázar es introducir en el tradicional esquema de la lectura esa investidura del lector, el otro, cómplice del autor, que, confiado y pleno de energía participativa, accederá al orden abierto de un libro que pretende ser “puente vivo de hombre a hombre”. Por eso añade otra nota “aparentemente complementaria” en la que Morelli (Cortázar, *Rayuela*: 452) se refiere a la situación del lector, en su intento de crear un *roman comique* que supere la malograda búsqueda de la novela usual “al limitar al lector a su ámbito, más definido cuanto mejor sea el novelista”. Y poco más adelante afirma:

En general todo novelista espera de su lector que lo comprenda, participando de su propia experiencia, o que recoja un determinado mensaje y lo encarne. El novelista romántico quiere ser comprendido por sí mismo o a través de sus héroes; el novelista clásico quiere enseñar, dejar una huella en el camino de la historia (Cortázar, *Rayuela*: 453).

Esa preocupación del álter ego Morelli por el lector, a quien “los del Club, con dos excepciones, sostenían que era más fácil entender por sus citas que por sus meandros personales” (Cortázar: 324), contiene y representa a la vez las disquisiciones de Cortázar como prematuro, incomprendido, desafortunado y a la vez experimentado lector.

Es imposible concebir a Cortázar como autor despojado de su intensa y extensa formación como lector. ¿Es que acaso apelaba a un lector que en una suprema suspensión momentánea de la incredulidad accediera al texto de igual a igual, fuera un lector que, al comprenderlo, lo aprobara como autor? Después de todo, todavía en 1977 Cortázar, en la entrevista con Joaquín Soler Serrano en el programa “A fondo” emitido el 20 de marzo de 1977 en Televisión Española, publicada como libro junto a otras que hizo el periodista en ese espacio, Cortázar también afirma:

Alguien dijo también de *Rayuela* que era una contranovela, y eso ya está un poco más cerca de la realidad. Fue una tentativa de ver de otra manera el contacto de la novela y su lector (Soler Serrano, *J. Escritores a fondo*: 85).

A un siglo del nacimiento del escritor, y a la luz de datos biográficos que hoy nos parecen relevantes, es importante señalar que la escritura

siempre fue para Cortázar un acto terapéutico. Nada más recordar la génesis del cuento “Circe”, en el que Delia prepara bombones rellenos con cucarachas para sus novios, dos de los cuales han muerto.

Lo escribí en un momento en que estaba excedido por los estudios que estaba haciendo para recibirme de traductor público en seis meses, cuando todo el mundo se recibe en tres años. Y lo hice. Pero a costa, evidentemente, de un desequilibrio psíquico que se traducía en neurosis muy extrañas, como la que dio origen al cuento (Prego: 182).

En aquel tiempo Cortázar vivía con su madre y ella cocinaba. En determinado momento notó que había empezado a desconfiar de la comida y observaba cuidadosamente cada bocado por miedo a que hubiese caído una mosca. En los restaurantes todavía era peor. Hasta que escribió el cuento y a los pocos días notó que todo había vuelto a la normalidad. Cortázar comenta a Prego que por sus lecturas de Freud se dio cuenta de que tenía que haber una explicación. “No acepté el hecho –dice–. Eso fue algo típico mío desde niño: no aceptar los hechos dados y entonces, de golpe, se estableció el enlace”. Después de esa reflexión Cortázar es categórico:

Creo que fue uno de los cuentos más horribles que he escrito. Pero ese cuento fue un exorcismo, porque me curó del temor de encontrar una cucaracha en mi comida. Ahora, lo que es extraño –hay otro misterio subsidiario– es cómo una psiquis, una inteligencia que trabaja en todos los planos, es incapaz de establecer una relación entre la neurosis, escribir un cuento, curarse de la neurosis y no darse cuenta de que ese cuento era la terapia. Y descubrirlo después (Prego: 183).

En este punto creemos interesante recordar la primera experiencia de Cortázar como escritor, a partir de un episodio infantil que invita a reflexionar sobre su empeño en hallar el lector cómplice. Hablamos del encuentro con su primera lectora cómplice, es decir su madre, María Herminia Descotte. A su regreso de Europa, el padre de Cortázar (Julio José Cortázar Arias) ya no vive con la familia –entonces compuesta por la madre; su hermana Ofelia, nacida en Zurich en octubre de 1915; la abuela materna, Victoria Gabel, y una tía abuela–, que se ha instalado en el barrio de Banfield.

En las únicas declaraciones públicas que hizo María Herminia Descotte, recuerda primero la precocidad lectora del niño, lo que motivó que los médicos le advirtieran que “lo aislara, en lo posible, de libros y estudio, porque Julio poseía una lucidez exagerada, que asustaba” (Revista *Atlántida*: 68).

Entre sus primeras pasiones de lector figuran Edgar Allan Poe y Julio Verne, junto a la inagotable fuente de *El tesoro de la juventud*, la enciclopedia de conocimientos de veinte volúmenes profusamente ilustrada según los últimos avances gráficos de la época, en la que descubrió la poesía junto a las secciones más habituales de historia universal, mitología, naturaleza o geografía.

Los capítulos dedicados a “Cosas que debemos saber”, “El libro de los «Por qué»”, “El libro de las narraciones interesantes”, o “Juegos y pasatiempos” significaron aprendizajes que han dejado huellas indelebles en su escritura. Como ejemplo solo recordemos que en el cuento “Bestiario”, incluido en el libro homónimo (1951), los niños Isabel y Nino toman la idea de construir un formicario de *El Tesoro de la juventud*, que está en la sección Juegos y pasatiempos del volumen 17, página 5820. En *Último round* (1969, planta baja: 23) le hace un nuevo homenaje a esa enciclopedia en un relato sobre la posibilidad de avanzar a la inversa del progreso científico.

Lo que en este punto nos interesa remarcar es que junto con el insaciable lector había nacido también el escritor, y en la entrevista la madre recuerda que el pequeño Julio:

Entre los nueve y los diez años comenzó a escribir: con su hermana —a quien llamábamos Memé— redactaban una especie de comedias familiares muy graciosas que luego representaban teatralmente; era una forma de llevar al territorio del humor toda la vida cotidiana de nuestro hogar. [...] Es seguro que la literatura era, entonces, casi todo su mundo: nunca fue un muchacho de salir a la calle y ganar amigos —aunque tenía muchos y buenas camaradas—, no se interesó jamás por ninguna especie de deporte (*Atlántida*: 68).

El propio Cortázar confirma aquellas aficiones infantiles en la extensa entrevista con Joaquín Soler Serrano y asegura que a los ocho o nueve años tenían que cogerlo del brazo y sacarlo a tomar un poco el sol porque se pasaba “horas leyendo y escribiendo”.

De esos tiernos años guarda Cortázar la desasosegante decepción relacionada con su credibilidad como escritor, nada menos que bajo la sospecha de su amada madre, que según el propio Cortázar era una mujer culta, sensible e inteligente que de todos modos guió y estimuló su formación lectora.

La madre no se refiere a ese episodio en la entrevista, aunque recuerda con precisión detalles de aquellos años en que la poesía lo atrapó totalmente, pero alude al sentimiento de incredulidad que despertaban en el entorno familiar aquellas primeras incursiones en la escritura.

A los trece años se apasionó por la poesía: tengo en mi poder un cuaderno escolar que llenó de versos encantadores, que denominó *Odas a Memé* en homenaje a su hermana. [...] Fue entre los 13 y los 15. Ya mencioné las *Odas a Memé*, pero existió mucho más: versos sugestivos, analíticos, dedicados a Poe, a Verne: canciones para sus maestras y sus amigas; poemas de amor para una chiquilina de la cual estaba enamorado. Alcanzaba una profundidad fantástica donde campeaban el dolor, el amor, el abandono. Era una cosa extraordinaria, de no creer (*Atlántida*: 68).

Sobre aquel acto de incredulidad por parte de su madre, Soler Serrano interroga a Cortázar acerca del escrito de la discordia, que él creía que era una novela, a lo que el escritor responde:

Tocas un tema que para mí fue un gran traumatismo, pero no se refiere a la novela. Ocurría que había empezado a leer a Edgar Allan Poe sus cuentos, en español, porque no sabía otro idioma y los poemas de la famosa traducción de Blanco Belmonte, que era la única que había en español en aquel entonces; me habían aterrorizado los cuentos, y conmovido con los poemas, y entonces escribí una serie de poemas que debían resultar imitativos, con una gran influencia. Nadie leyó esos poemas, y luego desaparecieron no sé cómo, y seguí escribiendo otros en los que ya trabajaba más por mi cuenta, y esa serie cayó en manos de un pariente, un tío o algo así y le dijo a mi madre que evidentemente esos poemas no eran míos y que estarían copiados de alguna antología (Soler Serrano: 77).

De todos modos, merece tomarse en cuenta lo que supuso para el propio Cortázar aquella inocente indagatoria de la madre.

Me acuerdo siempre de lo que aquello fue para mí: un dolor de niño, un dolor infinito, profundo y terrible... cuando mi madre, en quien yo tenía plena confianza, vino de noche, antes de que yo me durmiera, a preguntarme un poco avergonzada si realmente esos textos eran míos o los había copiado. El hecho de que mi madre pudiera dudar de mí fue desgarrador, algo así como la revelación de la muerte, esos primeros golpes que te marcan para siempre. Descubrí que todo era relativo, que todo era precario, que había que vivir en un mundo que no era el que yo imaginaba, lleno de total confianza y de inocencia (Soler Serrano: 77-78).

Sin entrar en detalles de la novela familiar, donde la omnipresencia de María Herminia Descotte tiene su justificación en el temprano abandono del hogar por parte del padre de Cortázar, cabe llamar la atención acerca la importancia que tienen para cualquier persona las primeras experiencias en las que esté en juego la confianza que un niño deposita en un adulto. Como señalan los propios psicoanalistas sobre la relación con sus pacientes “esa confianza es algo que establece el contraste entre el presente y un pasado insoportable y traumático” (Ferenczi, 1932).

Aunque en la historia de la literatura hay infinidad de experiencias traumáticas similares, baste mencionar el caso de Pablo Neruda que, en *Confieso que he vivido* relata “la soledad de un pequeño niño poeta” ante la desconfianza de su padre cuando le presenta el primer poema que recuerda haber escrito, dedicado a su madre, a la que conoció por tal “a la angelical madrastra cuya suave sombra protegió toda mi infancia”. El niño entregó el papel a sus padres:

Mi padre, distraídamente, lo tomó en sus manos, distraídamente lo leyó, distraídamente me lo devolvió, diciéndome: —¿De dónde lo copiaste? Y siguió conversando en voz baja con mi madre de sus importantes y remotos asuntos. Me parece recordar que así nació mi primer poema y que así recibí la primera muestra distraída de la crítica literaria (Neruda: 10).

Como señala la psicoanalista Alba Gasparino en su artículo “La creatividad autobiográfica del adolescente” (1998) “experiencias y fantasías

semejantes conducirían a niños, adolescentes y artistas a una actividad imaginativa intensa por medio de la cual realizan «correcciones» a las frustraciones de los “deseos eternamente indómitos de la infancia”. Y acota que, según Freud, “las huellas del quehacer poético se encuentran en el juego infantil”. Gasparino subraya que “el niño vuelca en lo lúdico toda su afectividad, pero siempre apuntalado en los objetos palpables y visibles de la realidad. Si el poeta también «juega» suponemos que Neruda cerró su infancia y se hizo poeta después del episodio citado”.

En el caso de Cortázar, puede aplicarse igualmente la idea elaborada por Gasparino de que, como cualquier adolescente, se vio obligado “a la construcción –con miras al futuro– de un Yo inédito”, a una “auténtica reorganización” de su narcisismo como generador “de una instancia guardiana de la vida”.

Estos aspectos sin duda merecen un desarrollo mayor, pero solo son ejemplos para intentar acceder a las motivaciones profundas de escritores como Cortázar, Neruda o el propio Mario Vargas Llosa. El escritor peruano ha dicho que probablemente sin el desprecio de su padre por la literatura “nunca hubiera perseverado yo de una manera tan obstinada en lo que entonces era un juego, pero se iría convirtiendo en algo obsesivo y perentorio: una vocación” (Vilela: 44).

Teniendo en cuenta que Cortázar consideraba que la literatura era “como un árbol, con bifurcaciones que a veces significan un avance y otras simplemente la exploración de un hueco que quedaba por descubrir” (Prego: 105), es comprensible que no le haya resultado fácil resumir lo que significó para él la escritura de *Rayuela*, su ambiciosa obra. “No es fácil sintetizar lo que en el fondo es la experiencia de toda una vida y la tentativa de decirla, de llevarla a la escritura” –dijo. Entre las ideas generales, el escritor menciona “la tentativa de buscar nuevas posibilidades novelescas” aunque insiste en el asunto que más nos interesa:

Fue una tentativa para ver de otra manera el contacto de la novela y su lector. [...] Finalmente, cuando tú me preguntas por la novela, deberías hacerlo también por los lectores de la novela, porque todo lo que el libro se propone (y se nota desde el principio) es que la actitud del lector hacia el libro se modifique (Soler Serrano, 85).

Nuevamente encontramos en las notas de Morelli los apuntes sobre las aspiraciones contenidas en *Rayuela* referidas al lector:

Para ese lector, *mon semblable, mon frère*, la novela cómica (¿y qué es *Ulysses*?) deberá trascurrir como esos sueños en los que al margen de un acaecer trivial presentimos una carga más grave que no siempre alcanzamos a desentrañar. En ese sentido la novela cómica debe ser de un pudor ejemplar; no engaña al lector, no lo monta a caballo sobre cualquier emoción o cualquier intención, sino que le da algo así como una arcilla significativa, un comienzo de modelado, con huellas de algo que quizá sea colectivo, humano y no individual. Mejor, le da como una fachada, con puertas

y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento). Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose, quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice. En cuanto al lector-hembra, se quedará con la fachada y ya se sabe que las hay muy bonitas, muy *trompe l'oeil*, y que delante de ellas se pueden seguir representando satisfactoriamente las comedias y las tragedias del *honnête homme*. Con lo cual todo el mundo sale contento, y a los que protesten que los agarre el beriberi (*Rayuela*: 454).

Queda todavía por mencionar la reflexión de Cortázar sobre su obra con la que de alguna manera ha logrado su pretensión de destruir los moldes, los lugares comunes, los prejuicios mentales y conseguir lo que Etienne pretendía en el capítulo 99 de *Rayuela*: que el escritor incendiara el lenguaje, acabara con las formas coaguladas y fuera todavía más allá, para “poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar”.

Así resumía Cortázar su deseo como escritor que seguía sin admitir ninguna diferencia entre vivir y escribir:

Otra finalidad de *Rayuela* me concierne a mí directamente. Ese libro es un intento de ir al fondo de un largo camino de negación de la realidad cotidiana, y de admisión de otras posibles realidades, de otras posibles aperturas. [...] Los verdaderos lectores de *Rayuela* han sido los jóvenes. [...] Esa es la gran maravilla de un escritor: saber que ha escrito un libro pensando que hacía una cosa que correspondía a su edad, a su tiempo y a su clima, y descubrir de pronto que planteó problemas que son de la generación siguiente. Esa es para mí la gran recompensa, la justificación total de *Rayuela* (Soler Serrano: 86).

En el artículo “Del sentimiento de no estar del todo” incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos* (21), Cortázar avanza otras puntadas sobre sus convicción de que fue “uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto, de manera que cuando el monstruito llega verdaderamente a adulto ocurre que a su vez éste lleva consigo al niño, y *nel mezzo del camin* se da una coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo” (21). Un niño que, no obstante, a fuerza de hipocresía sutil, consiguió teñir de ironía amable “las sorpresas y las aflicciones de la primera edad”.

Desde muy pequeño asumí con los dientes apretados esa condición que me dividía de mis amigos y a la vez los atraía hacia el raro, el diferente, el que metía el dedo en el ventilador. No estaba privado de felicidad; la única condición era coincidir de a ratos (el camarada, el tío excéntrico, la vieja loca) con otro que tampoco calzara de lleno en su matrícula, y desde luego no era fácil: pero pronto descubrí los gatos, en los que podía imaginar mi propia condición, y los libros donde la encontraba de lleno (Cortázar. *La vuelta al día*: 23).

Para finalizar, me gustaría recuperar la evocación que hace Julio Cortázar en *Territorios* (82) del alumno que empieza a escribir sus primeros “palotes”. Como no podía ser de otra forma, se trataba de un juego y su fantasía transforma el acto en un desembarco en el papel y la tinta en sangre negra. La escritura es, entonces “al término, infaltable, un sueño que se fija, alguien que empieza a pensar en un nuevo desembarco”.

Bibliografía

- Cortázar, Julio (1963). *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1973). *La casilla de los Morelli*. Edición, prólogo y notas de Julio Ortega. Barcelona: Tusquets.
- (1978). *Territorios*. México: Siglo XXI.
- (1985). *Salvo el crepúsculo*. Madrid: Alfaguara.
- (1997). *Rayuela*. Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Madrid: ALLCA XX. III. Colección Archivos.
- Descotte, María Herminia (1970). Revista *Atlántida*. Buenos Aires: Editorial Atlántida.
- El tesoro de la juventud o Enciclopedia de conocimientos* (s/f). W.M. Jackson, Inc. Editores. Clinton. Mass. (USA). 20 Tomos.
- Ferenczi, Sándor (1932). *Confusión de lengua entre los adultos y el niño*. Conferencia pronunciada en el XII Congreso Internacional de Psicoanálisis en Weisbaden. En <http://es.scribd.com/doc/154748101/>
- Gasparino, Alba (1998). "La creatividad autobiográfica del adolescente". (Artículo inédito).
- (2012). "El secreto familiar y su dinámica intergeneracional", en *Intersubjetivo Intrasubjetivo. Revista de Psicoterapia psicoanalítica y salud*. Vol. 12. n.º 2.
- Neruda, Pablo (1974). *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix Barral.
- Picón Garfield, Evelyn (1978). *Cortázar por Cortázar*. México: Universidad Veracruzana.
- Prego, Omar (1985). *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Reis, C. y Lopes A.C. (1996). *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Soler Serrano, Joaquín (1986). *Conversaciones con las grandes figuras literarias de nuestro tiempo. Escritores a fondo*. Barcelona: Planeta.
- Vilela, Sergio (2011). *El cadete Vargas Llosa. La mejor ficción nace de la realidad*. Alcalá La Real (Jaén): Alcalá Grupo Editorial.