

Entre camaleones, cronopios y esponjas: la trans-realidad Cortazariana en La vuelta al día en ochenta mundos

Gracia Morales Ortiz (Universidad de Granada)

RESUMEN

Sin duda, es Julio Cortázar uno de los autores de habla hispana que de forma más consciente ha intentado romper con las nociones clásicas de la literatura, proponiendo formas que se caracterizan por su libertad y por su falta de adecuación a un molde genérico. En este sentido, destacan sobre todo las obras que él mismo llamó “libros almanaque”, caracterizadas por su naturaleza miscelánea y caleidoscópica. Este trabajo se centra en una de ellas: La vuelta al día en ochenta mundos. A pesar de que el propio Cortázar defendiera el carácter heterogéneo y la falta de unidad y coherencia interna en esta publicación, el artículo se propone establecer algunos de sus elementos recurrentes, los cuales funcionan como ejes que recorren sus diferentes textos. Así, se reflexiona sobre el tono de complicidad con el lector mantenido a lo largo de sus páginas, sobre la metáfora de las esponjas y los camaleones como alter egos del escritor y sobre la presencia de los cronopios. Finalmente se propone la noción de “transrealidad” como ámbito de apertura y búsqueda de La vuelta al día en ochenta mundos.

Palabras clave: Literatura transatlántica, Cortázar, Libros almanaque, La vuelta al día en ochenta mundos, Metaliteratura

ABSTRACT

Keywords:

Entre camaleones, cronopios y esponjas: la trans-realidad Cortazariana en *La vuelta al día en ochenta mundos*.

Gracia Morales Ortiz (Universidad de Granada)

Si nos proponemos hablar de un autor cuya vivencia resulte esencialmente transatlántica y cuya obra suponga la búsqueda constante de una escritura plural, el nombre de Cortázar surge como una opción inmediata. Este argentino es, sin duda, uno de los escritores en lengua española que más claramente ha trabajado a partir de nociones como las de trasvase, cruce, apertura, pasaje, grieta, etc.

No hace falta insistir en su habitar entre los dos lados de Atlántico: conocemos que, de hecho, su traslado voluntario a Francia en 1951 le acarreó varios desencuentros con sus compatriotas, quienes no siempre entendieron bien su decisión de seguir siendo un argentino (y un latinoamericano) desde París.

La naturaleza poliédrica y transgenérica de su producción literaria es, por demás, incuestionable. Cortázar ha transitado por todos los géneros: poesía, novela, cuento, teatro, ensayo e, incluso, en un intento de acercarse a un medio que llegara a un público más masivo y popular, se atrevió a escribir una especie de cómic titulado *Fantomas contra los vampiros multinacionales*¹. La capacidad metamorfoseante y dinámica de su discurso es, sin duda, uno de los valores fundamentales de la extensa obra de este escritor, quien, de hecho, no creía que pudiera darse una clasificación cerrada entre las distintas formas literarias. Por ejemplo, en su famosa entrevista con González Bermejo afirmó:

Está bien que hayas empleado la palabra género porque te la voy a demoler. Me da la impresión de que ahora hablamos de “novelas” por razones de método, justamente por ese racionalismo occidental. Pero en realidad los productos, los libros que estamos leyendo todos los días tienen ya una gran plasticidad, una abertura muy grande en todas direcciones. Hay novelas que son poemas, hay poemas que son novelas; hay novelas que son collages (González 1979: 98-99).

Esta última noción, la de “collage”, es una de las que se han aplicado para intentar definir una parte de la obra de Cortázar, de muy difícil cata-

¹ *Fantomas contra los vampiros internacionales. Una utopía realizable narrada por Julio Cortázar* aparece en México, en la editorial Excelsior (1975). En opinión de Jaime Alazraki, este libro responde a un “esfuerzo postmodernista de democratización cultural y de cariz resueltamente didáctico” (Alazraki 1994: 363).

logación, precisamente por su naturaleza plural y abierta. Nos referimos a los que él mismo denominó “libros almanaque”. Así se expresó alguna vez con respecto a ellos:

Nacen un poco de la nostalgia por esos almanaques de mi infancia, que leían los campesinos y donde hay de todo, desde medicina popular y puericultura hasta las maneras de plantar zanahorias y poemas. [...] Estos libros me gustan particularmente porque van contra la noción de género, muy quebrada ya pero que todavía hace estragos. Todavía críticos y lectores se sienten incómodos cuando no pueden clasificar una obra (Yurkievich 1994: 63).

Cortázar acierta al predecir una reacción de “incomodidad” en los receptores ante este tipo de producciones; de hecho, han sido las menos abordadas por la crítica Cortazariana, las que menor número de veces se ha reeditado y las que han despertado un mayor desconcierto entre los estudiosos (aunque algunos, como por ejemplo Saúl Yurkievich, aseguran que es en este tipo de textualidad donde el argentino desarrolla su voz más auténtica y espontánea)¹. Sería necesario recordar, por ejemplo, cómo ante la primera obra de este tipo que publicó, *Historias de cronopios y famas* (1962), se tomaron posturas críticas muy diferentes, intentando definir, infructuosamente, a qué género pertenecían estas “historias”.

Hay autores que sí consideran “cuentos” a estas breves composiciones. Entre ellos, propone Manuel Durand:

Sencillez, concentración, efectos de sorpresa, son posibles en parte debido a que Cortázar no tiene que malgastar tiempo estableciendo un ambiente irreal: la presencia de cronopios y famas basta por sí sola. De ahí la extraordinaria brevedad de los relatos (Durand 1969: 42).

En cambio, Graciela Coulson afirma con rotundidad:

Sabemos, por lo tanto, que no estamos frente a un cuento, ya que estas

¹ Afirma Yurkievich:

En esa textualidad abierta cesan las normativas, aflojan las presiones, se suspenden las urgencias. Sin apremios internos o externos, puede instaurar su interregno festivo, su feriado lúdico, trasladarse a la zona de excepción donde recupera el albedrío. Puede poner en juego su humor mediante rupturas, irrupciones y disrupciones sorpresivas, revertir el mundo, provocar un revoltijo categorial, jerárquico, volver trascendente lo nimio o intrascendente lo magno, ejercer el humor negro suspendiendo la norma moral y el imperativo afectivo, practicar sus ejercicios de profanación, sus reducciones al absurdo, sus remisiones al ridículo, sus asociaciones desatinadas, su movilidad paródica, sus retruécanos, sus mejunjes verbales, sus graciosas homofonías, su humor ortográfico (Yurkievich 1994: 18).

breves páginas no narran nada, no remiten a ningún referente que se ponga como ya sucedido (no hay verbos en pretérito ni en imperfecto) (Coulson 1981: 280).

Otros títulos que vendrían después, en donde se cumple esta misma característica de desmarcarse de las categorías de género, son *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969), *Un tal Lucas* (1979), *Los autonautas de la cosmopista* (1983), escrito junto con su última esposa Carol Dunlop, *Prosa del observatorio* (1972) y quizá también, publicada póstumamente, *El diario de Andrés Fava*. Cada una de estas obras posee un estilo diferente, aunque todas ellas se caracterizan por su eclecticismo, su libertad, su no-adequación a las reglas clásicas de lo que, se supone, ha de ser un libro literario.

Nuestra intención primera a la hora de abordar este trabajo fue presentar una mirada de conjunto sobre estos “libros almanaque”. Después, durante el proceso de trabajo, nos fuimos convenciendo de que, en el espacio de un artículo como éste, iba a resultar imposible y terriblemente empobrecedor dicho intento de panorámica.

Decidimos entonces centrarnos en la que nos parece una de sus obras más significativas dentro de este ámbito: *La vuelta al día en ochenta mundos* (publicada por primera vez en México, en la editorial Siglo XXI, en 1967). Ante la aparición de este libro, ya Rafael Conte confesaba su extrañeza y sus dificultades para describirlo apropiadamente, pero también destacaba lo interesante y sugestivo de la forma discursiva propuesta. Lo definía como “una suerte de ‘collage’ y libro de memorias al mismo tiempo.” Y continuaba afirmando:

Este libro, esta ‘vuelta al día’ tan peculiar, abigarrada y explosiva, viene a ser una mezcla entre *Rayuela* y las *Historias de cronopios y de famas*. Es el triunfo del ‘collage’, la burla de una obra menor, la explicación del mundo y de la literatura, según el ritmo y el pulso personal de un artista inimitable. Es un capricho y un tratado, la coherencia de lo disgregado, la explosión de la libertad y el mensaje universal de las palabras. Cortázar ha escrito sus memorias, como si fuera el latido de su razón misteriosa: todo lo que el escritor puede recordar, imaginar, deglutir, interpretar, emborracharse, sufrir y acusar a lo largo de una jornada caleidoscópica y cosmológica (Conte 1981: 271-272).

En ese caleidoscopio del que nos habla Conte, se reúnen en primera estancia, dos lenguajes: el de la imagen y el de la palabra escrita. Los dibujos, las ilustraciones o fotos pertenecen a Julio Silva; por su parte, los textos resultan de muy diferente signo: poemas propios o tomados de otros

autores; reflexiones sobre el arte, la música, sobre su propia obra o sobre la literatura de otros escritores; algunos relatos (por ejemplo, “Con legítimo orgullo”, “La caricia más profunda”, “Estación de la mano”, recogidos en el segundo volumen); también hallamos momentos que están a medio camino entre el testimonio o la confesión, el recuento de anécdotas más o menos interesantes, etc. Libro misceláneo, pues: en eso reside ya una parte de esa cualidad plural y abierta a la que nos hemos referido.

En el texto “Un Julio habla de otro”, que se encuentra en el primer volumen, el propio Cortázar se refiere a esa naturaleza polifónica y heteróclita, presentándonos además las circunstancias que fueron posibilitando su gestación:

Este libro se va haciendo como los misteriosos platos de algunos restaurantes parisienses en los que el primer ingrediente fue puesto quizá hace dos siglos, **fond de cuison** al que siguieron incorporándose carnes, vegetales y especias en un interminable proceso que guarda en lo más profundo el sabor acumulado de una infinita cocción. Aquí hay un Julio que nos mira desde un daguerrotipo, me temo que algo socarronamente, un Julio que escribe y pasa en limpio papeles y papeles, y un Julio que con todo eso organiza cada página armado de una paciencia que no le impide de cuando en cuando un rotundo carajo dirigido a su tocayo más inmediato o al scotch tape que se le ha enroscado en un dedo con esa vehemente necesidad que parece tener el scotch tape de demostrar su eficacia (Cortázar 2007: I. 83)¹.

En otro momento, hablará también de este libro como una “baraja” (“The smiler with the knife under the cloak” (Cortázar 2007: I. 67)), con lo que esta metáfora posee de doble significación: por una parte, unión de elementos cuyo orden es aleatorio e intercambiable; por otra, una baraja está hecha para invitar al juego y el aspecto lúdico resulta fundamental en *La vuelta al día en ochenta mundos*.

Cortázar insiste en varias ocasiones en destacar que esta publicación no puede considerarse como una obra con una voluntad unitaria y de totalización, sino que habría que entenderla como una acumulación de textos independientes², cuya estructura se basa, jus-

¹ Citamos siempre de la undécima reimpresión en España (Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2007). Indicaremos, entonces, el título del texto al que corresponde el fragmento, así como el tomo (I o II) y el número de página en el que se encuentra.

² Afirma Cortázar:

Bueno, con los almanaques hay que tener cuidado. En realidad, esos libros no se proponen como una obra, no tienen voluntad de totalización propia de una obra. Son una acumulación de textos independientes. [...] La única unidad posible reside en la escritura, proviene de que todos los textos fueron escritos por mí (Yurkievich 1994: 63).

tamente, en el uso del libre albedrío o de la contradicción y la incoherencia como motores fundamentales (como expone claramente en el texto con el que se cierra este libro, “La casilla del camaleón”).

Sin embargo, desde nuestro punto de vista, en ese “almanaque”, pastiche, collage o baraja, sí que creemos intuir un “fond de cuisson” (por seguir con la metáfora culinaria que él mismo propuso antes): es decir, algunos hilos o ejes comunes, que interrelacionan los diferentes trabajos y les aportan, si no una cohesión o un orden, sí un cierto aire de familia.

Vamos a pasar a abordar dichos aspectos.

La complicidad con el lector

En primer lugar, nos gustaría destacar el tono que prima a lo largo de la obra. El escritor se dirige conscientemente al lector, con una actitud donde siempre se evidencia la complicidad y la cercanía. La voz que narra en estos textos busca ser, en casi todos los casos, la voz del propio Cortázar, que nos habla desde su intimidad, estableciendo con nosotros un cierto grado de confianza. El escritor se nos muestra en la más absoluta cotidianeidad, nos invita a meternos en su casa, en su día a día, nos habla de su mujer, de sus amigos, de su gato, para desde ese ámbito cómodo y de confianza, saltar hacia temas más trascendentales.

Por ejemplo, en “Encuentros a deshora”, sitúa así sus reflexiones:

Como la manguera se rompió otra vez al caer la noche y mi mujer no cree en los juegos del agua de la Villa d’Este cuando necesita ese útil líquido en un solo chorro para activar el metabolismo del césped, tuve una sesión de alicates, alambres y gutapercha que me dejó pensar a gusto en la crítica literaria (Cortázar 2007: II. 120-121).

De ahí también su esfuerzo por restarle importancia a lo que va a contar, su voluntad expresa por no caer en la gravedad o la trascendencia. Ello se manifiesta en advertencias del tipo:

Lo que sigue es la versión de un rato de malhumor y tristeza, entre unos mates y unos cigarrillos; pido excusas por la probable falta de información, puesto que no llevo ficheros y además esta temporada más bien me dedico a escuchar a Ornette Coleman y a perfeccionarme en la trompeta, instrumento petulante (“No hay peor sordo que el que” (Cortázar 2007: I. 144)).

Esta consciente inserción en lo cotidiano, queda muy evidente en una imagen que se encuentra en “Verano en las colinas” cuando se nos narra

cómo le ha explicado a su esposa que estas memorias que está escribiendo “distan de incurrir en el narcisismo que acompaña la andropausia intelectual” y mantendrán una conducta “que nadie ha descrito mejor que Felisberto Hernández cuando en *Tierras de la memoria* [...] descubre que sus pensamientos oscilan siempre entre el infinito y el estornudo” (Cortázar 2007: I. 16).

Hacia el infinito pues, hacia lo abierto, lo plural, lo fantástico o insospechado, pero por el camino del estornudo, de lo cotidiano, de lo impulsivo y lo natural también.

La vivencia transatlántica

Este tono de intimidad que Cortázar elige para inscribir buena parte de sus textos implica un elemento que nos interesa destacar: *La vuelta al día en ochenta mundos* es, sin duda, el libro de un argentino residente en Francia. Lo argentino está presente en numerosos aspectos; se encuentra explícito, por una parte, en el lenguaje que el autor usa (que resulta casi siempre coloquial y con múltiples argentinismos), pero también se evidencia en otras referencias concretas: cuando nos habla de los amigos a quienes reencuentra en sus breves visitas a la Argentina; en su percepción desde dentro que sostiene reflexiones como “Grave problema argentino: Querido amigo, estimado o el nombre a secas” o “De la seriedad en los velorios”; en su interés por los piantados (en “Del gesto que consiste en ponerse el dedo índice en la sien y moverlo como quien atornilla y desatornilla”)... Por último, su procedencia nacional se transparenta también en el sentimiento de nostalgia que se le desata al escuchar un disco de su compatriota Gardel (en “Gardel”) o al recordar un partido de boxeo visto en su infancia en Banfield (en “El noble arte”)...

No obstante, si el espacio del recuerdo es Argentina, el lugar del presente de la escritura es Europa y, sobre todo, Francia: específicamente, el retiro veraniego en Cazeneuve y la vida cotidiana en París.

De este modo, ya desde estas referencias geográficas, donde la experiencia europea se entrelaza con la argentina, descubrimos esa actitud de puente, de estar en el aire, de falta de solidez y unicidad, que, como veremos, es básica en el libro.

Esponjas y camaleones

Si nos acercamos ahora a los hilos internos que unen estos textos, pero desde el punto de vista del contenido textual, encontramos que uno de los elementos fundamentales que aparecen recurrentemente en *La vuelta al día en ochenta mundos* es la presencia de lo que el autor denomina “lo poroso”.

En efecto, en múltiples ocasiones encontraremos una identificación entre el escritor y su mundo con las cualidades y la naturaleza de la esponja. Nos dice ya, por ejemplo, en la primera página del libro, en una especie de introducción:

Todo lo que sigue participa lo más posible (no siempre se puede abandonar un cangrejo cotidiano de cincuenta años) de esa respiración de la esponja en la que continuamente entran y salen peces de recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados y materias que la seriedad, esa señora demasiado escuchada, consideraría inconciliables (Cortázar 2007: I. 7).

Nos parece muy interesante la imagen de la esponja, no sólo por lo que respecta a su capacidad para absorber y aglutinar lo plural y diverso, sino por otra razón más: la materia esponjosa debe su especial cualidad al hecho de que está formada por agujeros. Según creemos, esta naturaleza incompleta, transformable, porosa, puede relacionarse con la propia idiosincrasia argentina. El mismo Cortázar afirmó en una ocasión: “una característica de los argentinos es su falta de certidumbre y de bases de tipo cultural, por salir de la mezcla de que salimos” y, por eso, nos seguirá diciendo “[podemos] utilizar esa falta de continuidad, de certidumbre cultural, para tratar de movernos en terrenos nuevos. Nosotros tenemos la necesidad y la posibilidad de explorar” (González 1979: 74-75).

Así pues, esa incertidumbre, esa falta de confianza (incluso en él mismo, como afirmaría en la entrevista con Luis Harss)¹ habilita al individuo para empaparse de diferentes culturas y para poder integrar lo plural e incluso lo contradictorio: lo que Jorge Luis Borges denominaría, en el epílogo a su libro *Otras inquisiciones*, como “escepticismo esencial”.

Otra metáfora que aparece varias veces en este libro es la del camaleón. Si la esponja se caracteriza por su capacidad impregnadora, el camaleón poseería la habilidad de la constante transformación, del constante dinamismo. Esta imagen es expuesta, sobre todo, en el texto “Casilla del camaleón”, con el que elocuentemente Cortázar decide terminar el libro, y donde hablará de la disponibilidad del poeta “para latir con los cuatro corazones del pulpo cósmico que van cada uno por su lado y cada uno tiene su razón y mueve la sangre y sostiene el universo, ese camaleonismo que todo lector encontrará y amará o aborrecerá en este libro y en cualquier libro donde el poeta rehúsa el coleóptero” (Cortázar 2007: II. 186-187).

¹ “En definitiva”, dice, “me siento profundamente solo, y creo que está bien. No cuento con el peso de la mera tradición occidental como un pasaporte válido, y estoy culturalmente muy lejos de la tradición oriental, a la que tampoco le tengo ninguna confianza fácilmente compensatoria. La verdad es que cada vez voy perdiendo más la confianza en mí mismo, y estoy contento” (Harss 1973: 300).

La búsqueda de una trans-realidad

Tanto la esponja como el camaleón nos están llevando hacia un lugar significativo concreto: el de la necesaria apertura hacia lo “ex-céntrico”, lo “in-sólito”, lo “des-colocado”, lo “trans-formador”, lo “anti-literario” (es interesante percatarse de la importancia de los prefijos en el estudio de la obra Cortazariana). Sobre la búsqueda de estos elementos gravitan la mayor parte de los textos que componen los libros-almanaque de Cortázar y, concretamente, *La vuelta al mundo en ochenta días*.

Se nos propone así la alternativa del personaje “camaleón” frente al “cangrejo” (Cortázar 2007: I. 7)) o el “coleóptero” (“Casilla del camaleón” (Cortázar 2007: II. 189)) y el de la “esponja” frente a la “piedra pómez” (“Diálogo con maoríes”(Cortázar 2007: I. 103)); se nos propone un enfrentamiento contra la esclavitud de la “Gran Costumbre” (“Aumenta la criminalidad infantil en los Estados Unidos” (Cortázar 2007: I. 89-93), contra el “monstruo amable” de lo rutinario que espera a López cada vez que tiene que ir a trabajar en la oficina (“Tema para San Jorge”(Cortázar 2007: I. 43-46)), contra la “seriedad” y el rigor racional como actitudes vitales.

Estas ideas, que, como sabemos, están en la base de toda su literatura, alcanzan en los libros collage una nueva perspectiva, pues ya no sólo funcionan en el ámbito estricto de la ficción, sino que se manifiestan como reclamo de una nueva experiencia vital. Esta actitud alerta, este esfuerzo por salirse de uno mismo, no debe quedarse en el ámbito del quehacer poético, sino que, como afirma Calac, en “Diálogo con maoríes”, hay que aplicarlo “a la vida banana, a la vida dentífrico, a la vida buenos días mamá” (Cortázar 2007: I. 103).

La legitimidad y la urgencia por alcanzar este trans-vase y esta forma de extrañeza activa en el día a día y en la literatura, son los temas fundamentales de textos tan conocidos como “Del sentimiento de no estar del todo”, “Del sentimiento de lo fantástico”, “—Yo podría bailar ese sillón —dijo Leonora”, “Diálogo con maoríes”, “Hay que ser realmente idiota para”, “Morelliana, siempre” o “Casilla del camaleón”. Nos parece que dicha actitud vital queda expuesta magistralmente en este fragmento que citamos:

Y me gusta, y soy terriblemente feliz en mi infierno, y escribo. Vivo y escribo amenazado por esa lateralidad, por ese paralaje verdadero, por ese estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de vida sin conflictos (“Del sentimiento de no estar del todo” (Cortázar 2007: I. 35)).

Esta impregnación de lo extra-ordinario está vigente también en los

cuentos que aparecen en *La vuelta al día en ochenta mundos* (siempre inmersos en ese ambiguo espacio que Jaime Alazraki definió como “lo neofantástico”)¹, en pequeños ensayos como “Relaciones sospechosas”, “Encuentros a deshora” o “De la seriedad en los velorios” e igualmente en textos bastante incatalogables como su “Para una antropología de bolsillo” o “Dos historias zoológicas y otra casi”. También se muestra inclinado hacia lo in-sólito cuando elige reflexionar sobre otros escritores, no desde el discurso académico, sino más desde lo intuitivo: escoge siempre a autores que se salen de una visión cerrada y estandarizada de la literatura, como Néstor Sánchez, en “No hay peor sordo que el que”, Lezama Lima en “Para llegar a Lezama Lima” o Borges en “The smiler with the knife under the cloack”.

Para completar este breve e insuficiente panorama nos quedaría abordar dos temáticas que, desde nuestro punto de vista, también se encuentran perfectamente integradas dentro de esa defensa de una trans-realidad des-colocada: el ejemplo de los cronopios (o piantados, como los llama en algún momento) y la importancia de la música, especialmente el jazz, en este libro.

Los cronopios son, en el lenguaje de Cortázar seres con una naturaleza de esponja o de camaleón (por mantener sus imágenes) muy desarrollada. El propio Cortázar se autodenomina cronopio y nos ofrece en este libro algunas muestras de otros personajes, reales o no, en los que está vigente un alto grado de “cronopismo”: en este sentido, por ejemplo, nos retrata su encuentro con Juan Esteban Fassio, fundador del Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires (“De otra máquina célibe”(Cortázar 2007: I. 121-135)); igualmente denomina a Louis Amstrong “enormísimo cronopio” (Cortázar 2007: II. 13-22), nos lleva de “Viaje a un país de cronopios” (Cortázar 2007: II. 173-179) o desarrolla para el lector toda una teoría sobre la relación de los cronopios con los piantados en “Del gesto que consiste en ponerse el dedo índice en la sien y moverlo como quien atornilla y desatornilla”, en donde afirma:

Todo piantado es un cronopio, es decir que el humor reemplaza gran parte de esas facultades mentales que hacen el orgullo de un prof o de un doc, cuya sola salida en caso de que les fallen es la locura, mientras que ser piantado no es ninguna salida sino una llegada (Cortázar 2007: II. 144).

Finalmente, consideramos imprescindible dedicar un momento a tratar uno de los ejes que aparecen recurrentemente en esta *Vuelta al día*: la

¹ Este concepto fundamental se halla magníficamente expuesto en su estudio *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, recogido en la bibliografía.

función de la música como pasaje, como desplazamiento hacia esa otra realidad más profunda, más auténtica. Si Cortázar aspira a desarrollar una percepción porosa, el jazz es sin duda uno de los accesos más habituales hacia esa actitud. Son varios los artículos que le dedica a este ámbito artístico: “Louis enormísimo cronopio”, “La vuelta al piano de Thelonius Monk”, “Clifford”, “Take it or leave it”... De hecho, la referencia a la influencia jazzística en esta obra, ya está defendida y puesta al descubierto en la primera página del libro:

A mi tocayo le debo el título de este libro y a Lester Young la libertad de alterarlo sin ofender la saga planetaria de Phileas Fog. Una noche en que Lester llenaba de humo y lluvia la melodía de Three Little Words, sentí más que nunca lo que hace a los grandes del jazz, esa invención que sigue siendo fiel al tema que combate y transforma e irisa. [...] Sucede además que por el jazz siempre salgo a lo abierto, me libro del cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa, una participación que en esa noche de Lester era un ir y venir de pedazos de estrellas, de anagramas y palindromas que en algún momento me trajeron inexplicablemente el recuerdo de mi tocayo y de golpe fueron Passepartout y la bella Aouda, fue la vuelta al día en ochenta mundos porque a mí me funciona la analogía como a Lester el esquema melódico que lo lanzaba al reverso de la alfombra donde los mismos hilos y los mismos colores se tramaban de otra manera (Cortázar 2007: I. 7).

Termino este breve trabajo volviendo a una idea que sugerí al comienzo: me parece que la significación que implica el prefijo “trans-” (definido por la R.A.E. como “al otro lado” o “a través de”) resulta muy oportuna para entender la mirada y la voz literarias de Cortázar: transatlántica, transgenérica, transformadora...: su escritura nos trans-porta a una zona trans-fronteriza y trans-gresora, a una especie de trans-realidad a la que podemos volver una y otra vez, porque su capacidad plural y renovadora no se agota con el paso de los años.

Bibliografía

Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983.

—. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.

Conte, Rafael. “Doce proposiciones para un festival Cortázar”. En Lastra, Pedro (ed.). *Julio Cortázar*. Madrid: Taurus (Colección “El escritor y la crítica”) (1981): 268-279.

Cortázar, Julio. *Fantomas contra los vampiros internacionales. Una utopía realizable narrada por Julio Cortázar*. México: Excelsior, 1975.

—. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2007.

Coulson, Graciela. “‘Instrucciones para matar hormigas en Roma’ o la dinámica de la palabra”. En Lastra, Pedro (ed.). *Julio Cortázar*. Madrid: Taurus (Colección “El escritor y la crítica”) (1981): 280-285.

Durand, Manuel. “Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas”. En VV. AA. *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor (1969): 31-49.

González Bermejo, Ernesto. *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Cortázar*. Buenos Aires: Contrapunto, 1979.

Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994.