Inti: Revista de literatura hispánica

Number 79
Dossier: Julio Cortázar

Article 6

2014

Rayuela antes y después

José Amícola

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.providence.edu/inti

Citas recomendadas

Amícola, José (April 2014) "*Rayuela* antes y después," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 79, Article 6.

Available at: https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss79/6

This Dossier: Julio Cortázar is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

RAYUELA ANTES Y DESPUÉS

José Amícola
Universidad Nacional de La Plata

> "Pensar que yo había esperado un pasaje", se dijo apoyándose en la pared. Imposible objetivar la primera fracción de un pensamiento sin encontrarlo grotesco. Pasaje, por ejemplo. Pensar que él había esperado. Esperado un pasaje. Dejándose resbalar, se sentó en el suelo y miró fijamente el linóleo. ¿Pasaje a qué? ¿Y por qué la clínica tenía que servirle de pasaje? ¿Qué clase de templos andaba necesitando, qué intercesores, qué hormonas psíquicas o morales que lo proyectaran fuera o dentro de sí?"
>
> Julio Cortázar

Durante toda la década del 40, una actividad marcadamente importante de Julio Cortázar era la de reseñar libros recientemente aparecidos (Alazraki 1992: 571). En este sentido, los años 40 son su inicio en el terreno de la escritura primeramente a partir de una actividad como lector. Algo similar le había sucedido a Borges, en la década anterior, cuando colaboraba con reseñas en la revista *El Hogar*. Me interesa aquí, pues, poner énfasis en un momento particular de la personalidad de Cortázar, cuando nuestro autor lee, entre otras obras, *La náusea* de Sartre, en traducción de Aurora Bernárdez (Cortázar/Alazraki 1994: 106-107). No es de extrañar el impacto que le provocaría esta lectura, que es visible en el vocabulario que habría de emplear al año siguiente al escribir la reseña sobre la novela de Marechal, *Adán Buenosayres*, en la que emplea dos veces la palabra "náusea", tres veces el término "angustia" y una vez el concepto similar de "desasosiego". Pero la influencia del existencialismo sartreano en el Cortázar de la década del 40, no se limita a vocablos. En sus escritos se respira

el nuevo aire refrescante que introduce en el pensamiento ese *maître à penser* que es el filósofo francés y que se evidencia, cuando Cortázar comentando la novela de Marechal, reafirma cuán "valerosamente leal a lo circundante, a las cosas que están ahí" es ese texto (Cortázar/Alazraki 171).

En esta nota-reseña sobre *Adán Buenosayres* de 1949 aparecida en la revista *Realidad* de Buenos Aires, Cortázar se interesa por la "arquitectura" de la novela de Marechal a la que define, primeramente, bajo la metáfora de "lluvia de setecientos espejos", no encandilado, sin embargo, por el aparato alegórico que su autor ha desplegado, siguiendo a Joyce, sino por su contacto con el entorno, aunque este fuera el de los años de su juventud. En ese texto se pintaba, además, con colores especiales ese "porteño azotado por vientos inconciliables", según sus palabras. Tal vez lo más importante de esa nota sea en qué medida toma cuerpo en la mente del reseñista su idea de una misión por cumplir entre los escritores argentinos. Esa misión para el Cortázar de ese momento tiene que ver con una toma de partido ante la tradición que impone un determinado campo cultural. Y lo que se jerarquiza en este texto es que el autor de la nota crítica se une a la intención autoral de la novela, al decir:

> Estamos haciendo un idioma, mal que les pese a los necrófagos y a los profesores normales en letras que creen en su título. Es un idioma turbio y caliente, torpe y sutil, pero de creciente propiedad para nuestra expresión necesaria. Un idioma que no necesita el lunfardo (que lo usa, mejor), que puede articularse perfectamente con la mejor prosa ¨literaria¨ y fusionar cada vez mejor con ella –pero para irla liquidando secretamente y en buena hora (173).

Llama aquí la atención, pues, la convicción con que Cortázar se incluye como participante de un frente común en un proyecto literario que propone una renovación lingüística de fuste frente al español peninsular y frente a la tradición argentina de las primeras décadas del siglo XX, signada por un conservadurismo escriturario y por un amanerado regionalismo.

En otro momento de la misma nota sobre la novela de Marechal, Cortázar determina sin tapujos que:

> Su resonancia sobre el futuro argentino me interesa mucho más que su documentación del pasado. Tal como lo veo, *Adán Buenosayres* constituye un momento importante en nuestras desconcertadas letras (Obra crítica 2 176).

Creo que es necesario recalcar que en 1949 Cortázar ha obtenido cierto reconocimiento literario, gracias a la publicación del luego famoso cuento "Casa tomada", aparecido en 1946 en *Anales de Buenos Aires*, dirigida por Borges, pero todavía está muy lejos de la fama que le darían sus textos posteriores. Por ello, resulta todavía más llamativo que su apreciación de la novela de Marechal sea tan lapidaria y concluyente, como si se tratara de la crítica salida de un autor consagrado. En este sentido, puede decirse que el escritor en ciernes que aquí

analizamos tiene ya completamente formado en su mente un proyecto narrativo futuro que lo convertiría en pivote de una generación de la que aquí aparece haciéndose portavoz.

A todo esto, la novela de Marechal, aparecida en 1948, es un texto que reconstruye todo un momento épico del campo literario de Buenos Aires de la década del 20, poniendo sobre el tapete no sólo la confrontación de los dos grupos antagónicos de entonces (conocidos como de "Boedo" y de "Florida"), sino que lleva a la práctica la rememoración haciendo en buena medida un *pastiche* de lo que se escribía en aquel momento. Para el joven investigador Martín Prieto, en cambio, *Adán Buenosayres* sería el intento de su autor de finiquitar la cuestión del "martinfierrismo", para poder dar la vuelta de página al vanguardismo de los años 20 (Prieto 242). En rigor, Martín Prieto, viene a coincidir con lo que ya antes había sostenido su padre, Adolfo Prieto, para quien la novela de Marechal era "una radiografía humorística de la generación martinfierrista" (*Breve historia* 242).

Para Martín Prieto, entonces, *Adán Buenosayres* sería "la espectacular puesta en práctica de casi todas las intervenciones martinfierristas" (*Breve historia* 242), empezando por el humor de la revista. Para este crítico está claro también que la novela es la antecámara de *Rayuela*. Por mi parte, creo que es cierto que la revista *Martín Fierro* de la década del 20 había cumplido una singular función de condensadora de inquietudes; pero, creo, que hay más cosas que decir al respecto.

Según Marechal, su novela había sido comenzada en 1930 en París ("Prólogo Indispensable"), y esa aclaración no debe sorprendernos, porque se ha tornado casi una regla que buena parte de los orígenes latinoamericanos de la literatura aparezcan en París.[1] Sea como fuere, Marechal se pasó completando su obra en las dos décadas siguientes en Buenos Aires, dudando un poco antes de darla a conocer. No es de extrañar, así, que Marechal haya obtenido en esa larga demora la capacidad de abstracción frente a los hechos que rememora y satiriza.

Sin embargo, a mi entender, la escasa repercusión que tuvo su publicación en 1948 pudo deberse, entre otras cosas, a la decisión que lleva a cabo una amalgama de las estéticas que habían estado enfrentadas antes, con el propósito de superar la escisión y fundar una literatura renovadora y ahora sí, original. En este sentido, puede verse cómo Marechal hace primeramente el *pastiche* del boedismo al escribir:

> Si desde allí hubieses remontado el curso del Riachuelo hasta la planta de los frigoríficos, te habría sido posible admirar los bretes desbordantes de novillos y vaquillonas que se apretaban y mugían al sol esperando el mazazo entre las dos astas y el hábil cuchillo de los matarifes listos ya para ofrecer una hecatombe a la voracidad del mundo. (Marechal 1948: 11).

Pero también el mismo texto, unas páginas después, se regocijará en la búsqueda de la forma exquisita, tan cara a los cultores europeístas del grupo de Florida, describiendo el despertar del personaje de esta manera:

> Entonces, ante los ojos de Adán y en el caos borroso que llenaba su habitación, se juntaron o repelieron los colores, atrajéronse las líneas o se rechazaron: cada objeto buscó su cifra y se constituyó a sí mismo tras una guerra silenciosa y rápida. (Adán…13).

En esta simbiosis literaria, donde caben no solo los dos grupos literarios opuestos (con Barletta de un lado y Borges del otro), se insertarán también el universo popular del poeta del arrabal Evaristo Carriego o el miserabilismo *lumpen* de la escritura de Roberto Arlt. En fin, este refinamiento para establecer una forma nueva como síntesis de campos no dejará de lado la función satírica, al poner en escena tanto la musa de los floridistas en el personaje de Solveig Amundsen (que oculta a la escritora Nora Lange) como la pobreza barrial, que venía del realismo social de Boedo.

Para Pedro Orgambide, quien hizo también un balance sobre lo aportado por la novela algunas décadas después, la incomprensión del medio lector argentino hacia los aportes de Marechal, tuvo que ver no con la inserción del conflicto de aquellos campos en pugna de los años 20 dentro del texto, sino con "la aventura formal que proponía la novela, por los procedimientos narrativos y de lenguaje que hoy son lugar común en la novela latinoamericana" (Orgambide/Yahni 1970: 16).

Cortázar percibe, ciertamente, en su nota de 1949, que no hay novelas argentinas como proyecto escriturario serio desde *Los siete locos* de Arlt de dos décadas antes. Por eso teje un hilo conductor que pone en su propio camino en proyección a partir de una línea formada por Arlt, Macedonio Fernández, Borges y Marechal, según sostiene Martín Prieto (*Breve historia* 408). Es claro que en este itinerario, Macedonio Fernández es un punto débil, en tanto que en su obra todo queda en el juego de la escritura, y el caso de Borges es también llamativo en esa línea, porque el gran maestro argentino es un gran narrador, pero no cultivó el género novela. Quedan en este itinerario solamente, entonces, Arlt y Marechal como ancestros elegibles en el género novelístico. En verdad, Arlt se había inspirado en el Dostoievski de *Los demonios* para escribir su ciclo novelístico de 1919-1931, mientras que Marechal parece inspirarse en el *Ulises* de Joyce. Esto significa una gran diferencia de intencionalidad, que ubicaría al segundo de los nombrados en el campo de una vanguardia consciente de sí misma. Con *Ulysses*, *Adán Buenosayres* tendría en común la elección de fechas determinadas para sus respectivas aventuras que tendrán como marco una ciudad periférica en la mirada barrial de un individuo del montón, que, sin embargo, va a discutir sobre el devenir de la literatura argentina, sin olvidar darle a esa discusión un doble fondo jerarquizado gracias a la referencia a la cultura griega antigua. La puja de bandos antagónicos por la imposición de un lenguaje nuevo también aparece siendo una característica compartida por el autor irlandés y el autor argentino, en tanto Joyce y Marechal quieren asestar lateralmente y prácticamente un terrible golpe al realismo novelesco de sus países, así como a cualquier tipo de regionalismos.

Por su parte, Martín Prieto reconoce también que la batalla de los ´40 de un sector progresista del campo literario implica un golpe a la obra novelística de

Eduardo Mallea (287). Mallea había pertenecido a la primera generación catapultada por Victoria Ocampo desde su revista *Sur*, para luego ser poco a poco destronado por la perentoria personalidad de Borges y por la activa participación en la revista de José Bianco, como Redactor en Jefe de ese órgano. En efecto, Eduardo Mallea (1903-1982) venía siendo considerado, durante la década del 30 y del 40, como el escritor más promisorio de su generación gracias a la aparición de una prolija serie de novelas y ensayos publicados con sonado éxito (al menos, entre sus pares). Sus novelas animistas estaban a tono con cierto espíritu pesimista de esas décadas, pero la labor escrituraria opuesta de la pequeña facción formada por Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo tuvo, en definitiva, mayor éxito a larga y Mallea entró luego, en un irremediable ocaso cuando la propia Victoria Ocampo fue quitándole su apoyo.

En mi opinión, la nota de Cortázar sobre Marechal se encuentra haciendo sistema con este embate de la lucha contra los proyectos escriturarios conservadores. Es interesante también notar que, al escribir una reseña sobre la novela breve *Las ratas* de José Bianco, el propio Borges en 1944 reconoce un "panorama yermo" en la novelística argentina. Según Martín Prieto, Borges está olvidando aviesamente la profusa obra novelística de Mallea. Yo diría que Borges también sufre un *lapsus* al no mencionar a su delfín Adolfo Bioy Casares para quien en 1940 ha escrito un fenomenal prólogo a su novela primeriza, *La invención de Morel*.

Creo que va siendo evidente en esta argumentación que la reseña que Cortázar escribe sobre *Adán Buenosayres* representa una bisagra de interpretación para la propia obra del novelista en ciernes, como también un momento clave para juzgar la línea que habría de tomar la literatura argentina, una vez desembarazada de algunas rémoras que le impedían el despegue.

¿Por qué Cortázar se sintió conquistado por la novela de Marechal, según se puede advertir por el tono de su reseña y porque esa nota surge de una decisión propia? Leopoldo Marechal había nacido en 1900 y moriría luego en 1970. Cortázar, por su parte, había nacido en 1914. Esto significa que Cortázar es de la generación siguiente a Marechal. El autor mayor tiene en su haber, además, una militancia clara en los terrenos de la más pura vanguardia argentina de los años 20. Eso era ya una carta de presentación para el joven Cortázar, deseoso de entrar al campo de la literatura por la puerta de la renovación literaria. Sin embargo, hay otro punto interesante en la obra de Marechal que condice con las apetencias del Cortázar de la década del 40, y esto tiene que ver con sus afiliaciones a cierta fenomenología de la existencia, como lo muestra esta reflexión, digna también de Arlt, pero perteneciente a *Adán Buenosayres*:

> Desde hacía tiempo dos maneras de angustia se alternaban en sus despertares: o bien sentía la impresión indecible de abrir los ojos en un mundo extraño cuyas formas, hasta la de su cuerpo, le resultaban tan absurdas que lo sumían de pronto en un pavor de antiguas metamorfosis… (Adán… 18).

Llegados a este punto, me interesa ahora citar algunas consideraciones de la investigadora uruguaya Mercedes Rein, quien analizando esas afinidades, había sostenido que Marechal le ofreció a Cortázar:

> la posibilidad de desmonetizar el valor connotativo de la palabra, rebajarla o adelgazarla, a fin de volverla lo más denotativa posible para enturbiarla después por la irrupción del terror, la violencia, la inquietud angustiosa o lo fantástico (citado por Martín Prieto Breve historia… 401).

Para Martín Prieto, por otra parte, la obra de Marechal le permitió a Cortázar tomar distancia del estilo inviable (para él) de su obrita teatral "Los reyes" (publicada en la revista dirigida por Borges *Anales de Buenos Aires,* en 1947) y entrar en el manejo de un idioma "turbio y caliente, torpe y sutil pero de creciente propiedad para nuestra expresión literaria", como se expresa el autor novel en su reseña de 1949 (402). Y en este orden de cosas, sostiene el crítico, un papel primordial en este giro lo representa el uso del voseo que Cortázar ejercita en la novela primeriza *El examen* (edición póstuma de 1986), en los cuentos de *Bestiario* (1951) y luego, en *Los premios* (1960) y *Rayuela* (1963) así como la idónea utilización del nivel oral de la lengua porteña, donde no se escatima el motivo de la conducta en los velorios[2] o el manual del buen compadrito.

Creo que la segunda parte de *Rayuela*, "Del lado de acá", con su mitología barrial y la cursilería de la pequeña burguesía le debe mucho de su inspiración a la novela de Marechal. También podría decirse que "Del lado de acá" parece atrasar con respecto a la parte parisiense de *Rayuela*, a pesar de representar una acción posterior. Podemos decir que la pintura porteña de *Rayuela* atrasa como lo hace también *Adán Buenosayres* (ubicada en los años 20), pues parecería representar una Buenos Aires de comienzos de los años 40, cuando Cortázar todavía vivía en la Argentina, y conocía el ambiente pausado del individuo de barrio, que el peronismo habría de cambiar perentoriamente a partir de 1945.

Por otro lado, Cortázar encontró también en la novela de Marechal una galería de subgéneros literarios argentinos, puestos en tela de juicio. No es posible ignorar que se presentan en el banquillo marechaliano, no sólo la novela realista a lo *Amalia*, sino también la excursión a los indios ranqueles, la novela gauchesca y la regionalista. Otro episodio de revisión que ejerce *Adán Buenosayres* tiene que ver con la sátira abierta a la etapa criollista de Borges, con su veneración por compadritos y cuchilleros. El implacable Marechal asesta también de modo coherente un golpe certero contra el espíritu telúrico propagado por próceres de la historia de la literatura como Ricardo Rojas. Pero quizás lo más importante que revela la obra es la adquisición marechaliana del verosímil del habla oral porteña (como se dijo antes), ya sea en las batallas cotidianas de las figuras de barrio o en las discusiones pseudo-filosóficas de sus personajes, reunidos en tertulias parecidas a las que Cortázar invitará a sus personajes de ambos lados del océano para reproducir una bohemia bienpensante de la pequeña burguesía con inquietudes estéticas.

Prieto estima que *Rayuela* se caracterizaría en primer lugar, por la concepción de que la experiencia cotidiana nos brinda pasajes y puentes que permitirían la unión y el vínculo entre cosas y personas, mientras que *Adán Buenosayres* jugaría con territorios irreconciliables entre sí, como el arriba y el abajo (406). Creo que al respecto hay más afinidades entre los dos autores de lo que uno podría imaginarse, según lo trae este momento de la novela de Marechal, que podría tomarse como un símbolo también cortazariano, además de contener la plusvalía de retratar a la camarilla de la revista *Martín Fierro* en pleno, con Borges a la cabeza, seguido de Xul Solar, González Lanuza y otros:

> Del Solar mostró el arranque de un tablón angosto: era el puente que unía las dos márgenes del abismo. Y entonces fue cuando se quebró la moral de los héroes, al pensar que deberían hacer equilibrio a tientas en una tabla insegura y sobre un zanjón cuya profundidad ignoraban: el astrólogo Schultze declaró que no se aventuraría por aquel tablón si antes no se le daba una prueba categórica de que resistiría el peso de un hombre; Adán y Tesler, a su vez, manifestaron redondamente que no lo harían de ningún modo; y entonces Franky Amundsen, lleno de indignación, maldijo la cobardía de aquellos intelectuales que solo se arriesgaban en verso. Pero Del Solar, fiel a su vocación de guía, no tardó en dar el ejemplo, y con actitud resuelta puso el pie sobre la tabla oscilante: se le vio avanzar a lo largo de la misma, sosteniendo su equilibrio con los brazos, hasta que su figura bamboleante se perdió en la sombra; y a poco su voz alegre anunció desde la otra ribera el término feliz de aquel viaje. Llevados por la emulación, el astrólogo Schultze y Luis Pereda se aventuraron en la tabla con la mejor fortuna… (Adán… 197).

En muchos sentidos, Marechal se presentaría, entonces, en una línea de la literatura argentina, algo así como el eslabón faltante entre la obra de Arlt y la de Cortázar. Cuando nuestro autor escribe en 1950, su novela *El examen*, cita a Arlt y en esa búsqueda de la forma novelesca que es ese texto guardado en un cajón hasta 1986, la línea genealógica mencionada no podría estar ausente. Así, puede decirse que los protagonistas novelescos Remo Erdosain, Adán Buenosayres y Horacio Oliveira pertenecen a una familia literaria de buscadores de un Santo Grial, cuya búsqueda última sería, tal vez, cómo ser personajes modernos de una novela sudamericana innovadora. Lo cierto es que los Arlt, Marechal y Cortázar han luchado contra el sentimentalismo o la sensiblería, mediante recursos tomados de las vanguardias, criticando cierto amaneramiento del formato novelesco de su época y de su entorno.

En 1967, cuando Cortázar ya disfruta de la fama que le ha proporcionado *Rayuela* y forma parte del grupo de escritores catapultados por las editoriales en forma de *boom* latinoamericano, publica otra nueva reseña de una novela del campo ampliado de la literatura en lengua española, que podemos considerar de la misma importancia que aquella que había escrito en 1949. Se trata de la nota titulada "Para llegar a Lezama Lima", en la que se dedica a resaltar el valor de *Paradiso* del autor cubano aparecida ese mismo año de 1967. Como lo había

hecho en la reseña sobre Marechal, lo que le vuelve a interesar a Cortázar ahora es "la urdimbre" de ese texto del que dice así:

> …mi propia lectura de Paradiso, como todo lo que conozco de Lezama, partió de no esperar algo determinado, de no exigir novela, y entonces la adhesión a su contenido se fue dando sin tensiones inútiles, sin esa protesta petulante que nace de abrir un armario para sacar la mermelada y encontrarse en cambio con tres chalecos de fantasía (La vuelta al día… 143).

Lo que llama la atención es en este momento, la clara noción de Cortázar de un campo literario tanto argentino como latinoamericano; esto es tal vez así, porque la literatura de la región ha alcanzado finalmente, a sus lectores. Aquí también estamos ante una aguda concepción del género novelesco como un entramado complejo y quizás irritante, y *Paradiso* (como antes *Adán Buenosayres*) será, en palabras cortazarianas, una "obra que le proponga [al lector] aguas mezcladas" (138). Si relacionáramos las dos reseñas cortazarianas de 1949 y 1967, podríamos notar que Cortázar querría evitar en su lectura ser un "lector-hembra", según su propio vocabulario; es decir, no querría ser un lector que se desilusionara al no encontrar un texto lineal y sin complicaciones estructurales. Si nos detenemos en esta famosa denominación de "lector-hembra", tan incorrecta políticamente, podríamos observar que en ella Cortázar no se ha alejado demasiado de la incorrección de Marechal, que ubicaba en el quinto círculo de su infierno a las "superhembras" demasiado pretenciosas en su sabiduría (*Adán*... 442). Llegados a este punto, deberíamos reconocer que los novelistas argentinos de la primera mitad del siglo XX estuvieron de acuerdo para castigar al polo femenino, ya sea por su ignorancia o por su pretensión de saber (dos caras de la misma moneda) y, por ello, no es extraño que el personaje de Traveler en *Rayuela*, al referirse al rol femenino, exija que ella deba "cumplir el oficio de mujer cerca del hombre pero sin hacerle sombra" (185).

CODA: "Julio Cortázar, mi paredro"

Quiero referirme ahora a las lecturas que se han hecho de la obra de Cortázar y, especialmente, cómo fue leída esa producción por una mujer. Se tratará aquí de la creativa lectura que de él hizo la escritora Luisa Valenzuela, quien desde sus comienzos literarios se sintió hermanada con él, llamándolo "mi paredro", con el mismo vocabulario cortazariano de fantasía que el escritor había puesto en circulación con estupendo éxito. Así pululan también personajes post-cortazarianos en la obra de Luisa Valenzuela, quien, a mi juicio, re-escribe *Rayuela* en 2001, bajo el título de *La travesía*, cobijando en esa denominación la idea del "a través" como un remedo de la "rayuela". En esta novela, se trata de un itinerario mágico que deben cumplir los personajes en un rito de pasaje por sobre los diferentes espacios numerados de la existencia. No es, por ello, incoherente que tanto *Rayuela* como *La*

travesía alcancen su grado mayor de veleidad mágica con episodios escenificados en sendos manicomios.

Pensar a qué reelaboraciones dio lugar una obra determinada no es un hecho menor, dado que una manera de apreciar la incidencia de una producción literaria en un campo artístico, podría alcanzarse analizando el caudal de variaciones y lecturas que esa obra ha originado. Es evidente que la palma en el ámbito hispano-parlante se la lleva la obra de Borges. Pero, ¿qué pasa con la de Cortázar? El afamado crítico argentino Nicolás Rosa consideraba que la novela principal de Cortázar en la medida en que era "una propuesta vital" contenía "su fascinación, pero también su clausura" (Martín Prieto 2006: 407). Creo, sin embargo, que la obra de Luisa Valenzuela, es un mentís a esta rotunda afirmación.

Lo que aquí me interesa traer a la consideración general es, entonces, cómo Luisa Valenzuela realiza en su propia obra una relectura de *Rayuela* ahora en clave femenina, otorgando al punto de vista de la protagonista un papel que en la obra de Cortázar le estaba vedado por cierta ceguera de género típica de los escritores de esa generación. Así en la nueva obra no se tratará de la existencia de un "lector-hembra", la tan desastrosa distinción cortazariana, sino que habrá una protagonista que será también una amante fagocitante de la lectura que va dejando de lado los presupuestos sesentistas para abrazar nuevas miradas desde este lado de la línea divisoria que podría considerarse tendió Foucault en 1976, al tratar el tema de la sexualidad.

Si bien la estratificación social juega un papel importante en la obra de Valenzuela, no creo que sea este aspecto[3] lo que significa una vuelta de página en la obra de esta escritora contemporánea con respecto a la de Cortázar, sino que ello estaría dado, según mi interpretación, en el cambio de meridiano cultural, que produce la nueva entronización de Nueva York como capital del mundo a partir de las últimas décadas del siglo XX. Y así estos fragmentos de *La travesía* pueden servirnos de parámetros:

> Fue en París, agrega él como si eso lo explicara todo.
> Ella no lo dice, pero París no le va ni le viene. Pertenece a una generación que veneraba París, tuvo amigos que chuparon allí todo el frío del mundo deambulando por las calles, deslumbrándose en cada patio y cada rincón secreto, haciendo después un alto furtivo por algún café con buena salamandra para recalentar los huesos congelados y sobre todo para poner a secar los pañuelos empapados. Los mocos de invierno, porque de las lágrimas de las cuatro estaciones ni se habla (82).

> New York le gusta por eso. Porque obliga a no cerrar los ojos (109).

> Quien más quien menos va por las calles de Manhattan hablando solo, caminando para atrás, patinando con un loro sobre el hombro que oficia de bocina, desfilando marcialmente, blandiendo cadenas de bicicletas. Lo que se le ocurra. Ella se siente contenta y sonríe. Algunos le devuelven la sonrisa, hay que reconocer que cuando son amables acá son bien amables, y cuando no, también interactúan. A veces sólo para clavarte una navaja en la panza, pero interactuar, interactúan (310).

Es interesante destacar que en *La République mondiale des Lettres*, su autora, Pascale Casanova, siguiendo ideas de su maestro Pierre Bourdieu, establecía la primacía literaria en el mundo de las letras de París, gracias a la autonomización de su campo, que habría alcanzado proporciones superiores a otros grandes centros del mundo. Según esta investigadora:

> …on ne peut affirmer que Londres et New York aient remplacé Paris dans le structure du pouvoir littéraire: on peut seulement noter que, du fait de la généralisation du modèle commercial et de la montée en puissance du pôle économique, ces deux capitales tendent à prendre de plus en plus de poids dans l´univers littéraire. (1999: 232).

Estos epifenómenos de la novela no darían todas las claves, creo, si no se pensaran como un texto que es, al mismo tiempo, una declaración de principios de lo que en algún momento pudo llamarse "le parler-femme" (Luce Irigaray 1977: 129). Y aunque no estemos totalmente de acuerdo con esas manifestaciones del feminismo francés, es necesario subrayar aquí que ellas entran a jugar fuerte desde el momento que las confrontamos con las posibilidades de escritura que, en cambio, jugaban a favor de Cortázar y a los escritores de su generación, quienes ponían todo su impulso en destacar las injusticias sociales, pero eran todavía ciegos para sentirse conmovidos por otro tipo de injusticias, como las de género. Cuando Cortázar escribió lo más importante de su producción, es decir en la década del 60, faltaba mucho como para que alguien como Roberto Bolaño, por ejemplo, denunciara los feminicidios de México o cualquier otra discriminación sexual.

La vuelta de página de *Rayuela* en la cuestión del género sexual se da en la obra de Luisa Valenzuela de una manera consciente, en la medida en que en ella se percibe no sólo la necesidad de imponer en la narrativa el descentrado punto de vista de las mujeres, sino también de hacer visible sus cuerpos, deseos y humores, como nunca había aparecido en la literatura hecha por los varones, es decir en la Literatura que se vino escribiendo desde siempre. Sostener la importancia del punto de vista femenino en la narrativa significaría, también, desde mi perspectiva, afirmar la posibilidad de desbaratar el mito de la condición esencialmente pasiva de ese polo.

En este sentido, es importante traer al debate de nuevo los aportes del feminismo francés de los años 70. En efecto, la publicación durante la década del 70 de la obra de Luce Irigaray representa un hito insoslayable de la avanzada feminista europea desde las contribuciones fundantes de Virginia Woolf y Simone de Beauvoir. Para construir el camino de su argumentación, Irigaray hará una crítica despiadada y magistral acerca de las asociaciones de lo femenino con lo pasivo en la cultura occidental, poniendo de manifiesto cuánto de prejuicioso había en las formulaciones terminantes de Freud al respecto. Luce Irigaray no sólo se detiene en ciertas aseveraciones prejuiciosas dentro del campo psicoanalítico, sino que revisa la postura frente a lo femenino desde Platón a

Hegel, indagando las contradicciones en que han caído los filósofos occidentales al pretender establecer esencias inmutables con respecto a la naturaleza de lo femenino a partir de conceptos que giran en redondo (1974: 266).

La nueva visión de lo femenino como polo autónomo, extraño en la obra de Cortázar, es lo que da la particularidad más llamativa a la cortazariana productividad de Luisa Valenzuela. Para confirmar esta aseveración, valga este fragmento de su novela *El Mañana* (del año 2010):

> Ómer sospecha que si las mujeres están tan en el centro del nacer, quizás hayan logrado , sin saberlo, sin siquiera quererlo –todo lo contrario– tocar ese punto donde el lenguaje y la muerte se amalgaman.
>
> Quizá sólo las mujeres puedan captarlo, porque sabemos que la voz no es la misma para cada sexo, la vibración de la voz resuena diferente en las entrañas y entonces las palabras que son pura electricidad se cargan de distinta manera, repercuten en otras zonas del alma o mejor de la conciencia porque vaya uno a saber qué es eso del alma, y en el oído de la mujer el martillo golpea con otra intensidad sobre el yunque y el galope del corazón que es otro establece sutiles diferencias y allí donde las cosas se comprenden las diferencias crecen…(257).

Me detengo aquí en la selección del texto de Valenzuela para dejar en el aire la palabra "diferencia" que podría servir de hilo conductor para relacionar esta obra con el feminismo sesentista francés, tan obsesionado por subrayar lo diferente y no la igualdad, como habían sabido desplegar las estrategias anteriores del movimiento. Por ello también, las novelas de Valenzuela no dejarán de emblematizar las particularidades del cuerpo femenino, sin olvidar que desde esa nueva perspectiva el varón puede presentarse a los ojos de la narración, ahora sí, como un objeto sexual, algo desacostumbrado en la vida novelesca. También puede considerarse haciendo sistema con estos elementos del feminismo contemporáneo la aparición en las obras de Luisa Valenzuela del sado-masoquismo, en tanto esta práctica sexual ambientada siempre en el territorio de Nueva York está hablando de una mirada sobre la sexualidad que dista mucho de la liberalidad sexual de las Magas cortazarianas parisienses, ahora desplazadas por personajes que propugnan una sexualidad polimorfa regida y orquestada por una mujer: la *Dominatrix*, como nuevo tipo literario, en cuya cercanía el varón ha quedado descentralizado.

Y, para concluir, digamos que si la cortazareidad se midiera por la presencia de la idea de pasaje en una obra determinada, sirva para esa prueba una cita de *Novela negra con argentinos*, de Luisa Valenzuela, donde Agustín, el protagonista, atraviesa una línea de separación de un *loft* neoyorquino para encontrarse con su nueva orientación sexual:

> Tras un cortinado descubre lo que sin saber estaba buscando: el paso a otras latitudes. Como ya nada le sorprende, como estaba siguiendo una huella hecha de sonido, le bastó apartar los drapeados, atravesar un vano de puerta sin puerta Ty bajar unos escalones para encontrarse en un salón de paredes blancas, bien iluminado, con plantas y muebles claros y otros elementos del vivir normalmente.

–Hola, lo saludó un hombre que estaba echado sobre un sillón rasgando una guitarra. Hola; pocos se deciden a bajar hasta aquí desde las alturas. –No mucha altura, no, cinco escalones apenas, contestó Agustín sin darse cuenta de que le estaban hablando en su propio idioma (1991: 192).

NOTAS

1 Los escritores latinoamericanos construyeron una meca literaria con sede en París (ya se trate de Ascasubi o César Vallejo) para que sirviera como antídoto al españolismo tiránico de Madrid que era percibido como retrógrado. Parecería que a partir de 1970 esto ha cambiado de signo.

2 Es llamativo que en la novela de Marechal la conducta en los velorios, tema tan cortazariano, tenga tanta relevancia con la presencia de personajes recurrentes como las "Tres Cuñadas Necrófilas".

3 Por ello no es de extrañar que Valenzuela aluda en otra de sus novelas titulada *El mañana* a la tan desdichada polarización social que Cortázar diseñó en su cuento "Las puertas del cielo", al definir a los habitués de la bailanta tanguera en estos términos: "Así que pidió una copa de tinto y empezó a detallarle que no son perdedores, no, en absoluto, que en la vida fuera de ese recinto podrían ser cualquier cosa, barrenderos, sepultureros, putas, lo que quieras, pero que aquí dentro no, aquí son reyes y son reinas porque el baile sin lugar a dudas los ennoblece" (2010: 361-2).

OBRAS CITADAS

Alazraki, Jaime. "Cortázar antes de Cortázar: *Rayuela* desde su primer ensayo publicado: ¨Rimbaud" (1941). J. Cortázar. *Rayuela*, (edición crítica coordinada por J. Ortega y S.Yurkievich), Buenos Aires/París: Fondo de Cultura Económica/Colección Archivos (16), 1992.

Casanova, Pascale. *La République mondiale des Lettres*, París: du Seuil, 1999.

Cortázar, Julio. *Rayuela*, (edición crítica coordinada por J. Ortega y S.Yurkievich), Buenos Aires/París, Fondo de Cultura Económica/Colección Archivos (16), 1992.

---."Para llegar a Lezama Lima". *La vuelta al día en ochenta Mundos*. México: Siglo XXI, 1967, 135-155.

---. *El examen*, Buenos Aires, Sudamericana/Planeta, 1986.

Cortázar, Julio/J.Alazraki. *Obra crítica/2*, Madrid: Alfaguara, 1994.

Irigaray, Luce. *Speculum de l´autre femme*, París: Minuit, 1974.

---. *Ce sexe qui n´est pas un*, París: Minuit, 1977.

Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayre*s, Buenos Aires: Sudamericana, 1966.

Orgambide, Pedro y R.Yahni (directores). *Enciclopedia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Taurus, 2006.

Valenzuela, Luisa. *Novela negra con argentinos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1991.

---. *La travesía*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001.

---. *El mañana*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, 2010.