

JULIO CORTÁZAR Y LA LITERATURA POTENCIAL

Por Pablo Martín Sánchez

Tal vez debería empezar esta ponencia explicando brevemente por qué he venido a Argentina a hablar precisamente de Julio Cortázar. Si bien en cualquier caso una perspectiva distanciada puede ser enriquecedora, lo cierto es que en el caso de Cortázar parece serlo más aún, pues se pasó media vida viviendo en el extranjero. El personaje Galileo Galilei de la obra homónima de Bertold Brecht asegura que “la distancia más corta entre dos puntos, cuando aparece un obstáculo, es la línea curva” (Brecht, 1985: 161), y esa perífrasis produce conocimiento. De modo que, si en el caso que nos ocupa, Cortázar es el obstáculo (que don Julio nos perdone la irreverente cosificación), la línea más corta entre Buenos Aires y Rosario pasa indefectiblemente por París; y en ese rodeo transatlántico se produce el enriquecimiento que da lugar a esta ponencia: una perspectiva oulipiana de la obra de Julio Cortázar. De manera que voy a dedicar estos minutos a analizar sucintamente la obra cortazariana a través del prisma calidoscópico de la “literatura potencial”, bautizada (que no nacida) en París a inicios de los años 60 (época en que Cortázar reside y escribe en la ciudad de las luces).

En sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, Italo Calvino (1998: 62) afirma que “Nace con Borges una literatura elevada al cuadrado y al mismo tiempo una literatura como extracción de la raíz cuadrada de sí misma; una 'literatura potencial', por usar un término que se aplicará más tarde en Francia”. Calvino se está refiriendo a las investigaciones literarias llevadas a cabo por el grupo Oulipo (acrónimo de *Ouvroir de Littérature Potentielle*, que podríamos traducir laxamente por “Taller de Literatura Potencial”), fundado en 1960 por Raymond Queneau (entre otros) y del cual el propio Calvino entrará a formar parte en 1973, siendo declarado “corresponsal extranjero”. No se trata ni de un movimiento literario, ni de una escuela teórica o crítica, sino más bien de una especie de grupo de investigaciones de literatura experimental, cuyo propósito es proporcionar formas literarias susceptibles de promover creaciones novedosas. En palabras del propio Queneau (1993: 23, Intro.): “Llamamos literatura potencial a la búsqueda de formas (...), de estructuras nuevas que además puedan ser utilizadas por los escritores de la [manera] que les plazca”. El Oulipo se propone, así, dos tareas fundamentales: por un lado, recuperar los textos y la memoria de los precursores de la literatura potencial (los irónicamente llamados “plagiarios por anticipación”, como Raymond Roussel, Rabelais o el propio Borges, como indica Calvino); y, por otro lado, descubrir, estudiar y trabajar posibilidades inéditas, o desenterrar y dar brillo a procedimientos caídos en el olvido, como el lipograma, recuperado por Georges Perec –uno de los grandes escritores oulipianos– en su increíble novela *La Disparition*, texto de más de 300 páginas escrito sin utilizar la letra “e” –la más frecuente en francés– y traducido al español sin la letra “a” –con el título de *El secuestro*–, método de escritura usado ya en la antigüedad y que había

tenido a uno de sus grandes maestros en Néstor de Laranda, que en el siglo III de nuestra era llegó a reescribir la *Ilíada* eliminando la letra alfa en el primer canto, la beta en el segundo y así con las restantes letras del alfabeto griego.

Se trata, pues, de un intento de renovación literaria que, a partir de la búsqueda de nuevas estructuras –matemáticas, lingüísticas, geométricas, musicales, arquitectónicas, temáticas, etc.– y de una concepción eminentemente lúdica y desenfadada de la literatura, proporcione nuevos medios de “inspiración” a los escritores. Una literatura experimental que busca (e incluso crea) un lector cómplice imprescindible para la plena realización del acto artístico y donde el juego –*ars combinatoria*, juegos de palabras, metaliteratura, etc.– desempeña un papel fundamental. En este sentido, hay un concepto clave (eje y paradigma de la teoría y la práctica oulipianas): la *contrainte* (término de difícil traducción española: constricción, restricción o coerción, tal vez); es decir, la regla obligatoria (y perdón por el pleonasma) que el escritor se impone libremente como punto de partida creativo, como motor formal de creación artística. Como indica Hervé Le Tellier (uno de los miembros aún vivos del Oulipo, pues el grupo continúa activo, reuniéndose periódicamente): “La restricción es ante todo una palanca del lenguaje”, y advierte: “La escritura sin restricción está llena de costumbres y la restricción ayuda a evitarlas” (*On line n° 1*). Aunque tal vez la mejor definición de la *contrainte* la haya dado un autor no oulipiano como André Gide: “El gran artista es aquél a quien el obstáculo le sirve de trampolín” (Queneau, 1993: 23, Intro.). De nuevo el obstáculo como elemento enriquecedor. Y, emparentado al concepto de *contrainte*, aparece el de *clinamen* (término adoptado por los oulipianos tomándolo del padre de la Patafísica, Alfred Jarry –otro “plagiario por anticipación”, que está, además, en los orígenes del Oulipo, pues éste surge inicialmente como “subcomisión” del Colegio de Patafísica); el *clinamen* no es más que la excepción a la regla, la desviación de la *contrainte*, la trampa (obviamente voluntaria) que el artista introduce en su sistema de reglas para darle juego o para romper el posible hermetismo que se hubiese podido crear (ya veremos después cómo también este recurso podemos encontrarlo en Cortázar).

En cuanto a algunas de las obras oulipianas más célebres, podríamos destacar *La vida instrucciones de uso*, de Georges Perec, donde (además de poner en juego estructuras matemáticas cuyo nombre por sí solo ya produce escalofríos, como el “bi-cuadrado latino ortogonal de orden 10”) asistimos a la descripción de un inmueble parisino y a la narración de la vida de todos sus habitantes, a través de 99 capítulos ordenados según los saltos de un caballo de ajedrez –lo cual recuerda inevitablemente la *Rayuela* de Cortázar (que es de hecho anterior a la obra de Perec). Otro hito en la historia de la literatura potencial son los *Cien billones de poemas*, de Raymond Queneau, diez sonetos combinatorios que permiten la lectura de cien billones de sonetos diferentes, es decir más de 200 millones de años de lectura ininterrumpida (si calculamos, generosamente, un minuto de lectura por soneto). O *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino, novela de novelas (pues está formada por diez inicios de novelas interrumpidas), escrita en segunda persona y donde el Lector es el

protagonista principal (recordemos el memorable comienzo: “Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Relájate. Concéntrate. Aleja de ti cualquier otra idea” [Calvino, 1999: 23]).

Si tras esta breve introducción a la esencia del Oulipo, alguien se está aún preguntando qué tiene todo esto que ver con la literatura de Cortázar, le responderé que, en mi opinión, mucho (más tarde veremos por qué con diversos ejemplos). En realidad, lo que a mí me sorprende es que no se hayan hecho más estudios sobre la influencia no sólo de la literatura potencial en Cortázar, sino también sobre la de Cortázar en la literatura potencial. Lo cierto es que en mis investigaciones no he encontrado demasiadas referencias a dicha relación (si descartamos alguna página web, como la titulada precisamente “Julio Cortázar... ¿joulipiano!?” [*On line n° 2*]), a lo sumo alguna insinuación. Sí se han hecho, en cambio, numerosos análisis de la obra cortazariana en relación al Surrealismo (motivados, ciertamente, por comentarios del propio Cortázar, que en 1949 afirmaba que el Surrealismo es “la más alta empresa del hombre contemporáneo como previsión y tentativa de un humanismo integrado” [Alazraki, 1994: 179]; aunque ya en 1963 –tal vez harto de que lo incluyeran en el *pot-pourri* surrealista– se exclama “En mi biblioteca encontrará los libros de Crevel, de Jacques Vaché, de Arthur Cravan (¡pero no me fiche por eso como surrealista!)” [Garfield, 1975: 11]); también se lo ha estudiado en relación al Nouveau Roman (ciertamente, hay algunas concomitancias, como la concepción del lector como creador –Cortázar llega a afirmar que los autores del Nouveau Roman “más que libros, están haciendo lectores” [Scholz, 1977: 69]–, la defensa de la autonomía de la obra literaria o el rechazo de ciertos conceptos narratológicos tradicionales, además de mencionar explícitamente a algunos de los “nuevos novelistas” en sus obras –el protagonista de *62. Modelo para armar* se compra un libro de Michel Butor, por ejemplo–; pero lo cierto es que el carácter lúdico que a menudo toma la literatura de Cortázar lo aleja considerablemente de la transcendencia intelectual del Nouveau Roman, acercándolo más, a mí entender, a las líneas propuestas por el Oulipo); e incluso se han llegado a hacer aproximaciones a la obra cortazariana desde perspectivas existencialistas o neo-vanguardistas. Sorprende, pues, la escasez de estudios dedicados a la relación Cortázar-Oulipo. Sin embargo, las afinidades entre ambos son evidentes, hasta el punto de que en esa para-realidad apócrifa que es a menudo internet se encuentran artículos donde se afirma sin ningún pudor que Cortázar perteneció al Oulipo (como asegura una tal Julia Otxoa en entrevista al escritor español Víctor Moreno [*On line n° 3*]). Aunque lo cierto es que si Cortázar no perteneció al Oulipo es porque no quiso, pues como revela Hervé Le Tellier, el grupo le propuso ser miembro a principios de los años 70 (por las mismas fechas que a Calvino), pero el escritor argentino rechazó la propuesta porque “no le parecía conveniente pertenecer a un grupo que no fuera político” (*On line n° 1*). Quede claro, pues, que no pretendo con esta ponencia ser “original” (que el Dios de la posmodernidad me libre), sino tan sólo aportar un grano de arena más a las distintas perspectivas con que se ha analizado la obra de Julio Cortázar, sin intentar negar la validez de ninguna de ellas (pues la

gran versatilidad de su obra permite numerosas lecturas, hasta el punto de que se ha llegado a tachar a Cortázar de “escritor camaleónico”) y aceptando, incluso, que en ocasiones, la literatura cortazariana se sitúa en franca oposición a las teorías oulipianas (como ocurre, por ejemplo, con la importancia que le otorga al azar, concepto denigrado por los autores potenciales en relación a la práctica escritural, pues como dice Calvino “la poesía es la gran enemiga del azar” [Calvino, 1998: 79]). De hecho, la propia heterogeneidad estilística que caracteriza la obra de Cortázar es un rasgo común (y aun un objetivo) de la literatura potencial, como confiesa Georges Perec (1986: 11): “Cuando trato de definir lo que intento hacer desde que comencé a escribir, la primera idea que me acude a la mente es que jamás escribí dos libros semejantes, jamás tuve deseos de repetir en un libro una fórmula, un sistema o una manera elaborada en un libro anterior”.

Pasemos a ver, pues, diversos ejemplos generales y concretos donde la literatura cortazariana se acerca a la teoría y la práctica oulipianas.

Para empezar, la **concepción lúdica** que para Cortázar tiene la literatura. En *La vuelta al día en ochenta mundos* reivindica una lengua “que sepa inventar, que sepa abrir la puerta para ir a jugar” (Cortázar, 1970a: 158-159) y en *Último round* declara: “Toda poesía que merezca ese nombre es un juego” (Cortázar, 1974a: 272). Si, como afirma Johan Huizinga en su ya clásico *Homo ludens*, el juego “es una actividad libre ejecutada como si y situada fuera de la vida diaria, pero, al mismo tiempo, capaz de absorber por completo al jugador, (...) una actividad que no ofrece interés material alguno o utilidad de ningún tipo [y que] se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio según un orden y reglas fijadas de antemano” (Alazraki, 1994: 94), lo cierto es que la literatura cortazariana (y la oulipiana) pueden ser englobadas dentro de la categoría de juego (intelectual, si se quiere, pero juego al fin y al cabo). Ya Schiller dijo que “el hombre juega solamente cuando es hombre (...) y es totalmente hombre sólo cuando juega”; Heidegger afirmó que “la esencia del Ser es el juego mismo” (Alazraki, 1994: 94); y Gadamer (1999: 149) matizó que “todo jugar es un ser jugado” (aserto que bien podría corroborar Cortázar [1974b: 93] con su poema “El gran juego”, donde dice: “Pero no sé si la baraja / la mezclan el azar o el ángel, / si estoy jugando o soy las cartas”); o, en la misma línea pro-lúdica, citando a un autor oulipiano como Georges Perec: “Preocupada únicamente por sus grandes mayúsculas (la Obra, el Estilo, la Inspiración, el Genio, la Creación, etc.), la historia literaria parece ignorar deliberadamente la escritura como práctica, como trabajo, como juego” (Queneau, 1993: 35, Intro.). Pues bien, numerosos títulos cortazarianos hacen referencia explícita al juego, empezando por la celeberrima *Rayuela*, y siguiendo con *Los premios*, *Final del juego*, *62. Modelo para armar* o *Último round*; lo cual no es más que una declaración de intenciones, que luego queda corroborada a cada instante en el proceso de lectura, pues el lector se ve obligado a jugar al juego que el autor le propone y con las cartas que el texto le reparte.

Precisamente, el papel del **lector** es otro de los puntos de coincidencia entre la escritura cortazariana y los presupuestos oulipianos: siguiendo a Wayne Booth (Blanco, 1996: 16), podríamos decir que una obra literaria no

existe hasta que no es leída, interpretada, “realizada” por un lector, el cual es en cierto modo “co-autor” de la obra; el autor intenta, así, crear al lector al mismo tiempo que crea la obra. En palabras de Umberto Eco (1997: 760, Apostillas): “Escribir es construir, a través del texto, el propio modelo de lector”. Se trata, en definitiva, del concepto cortazariano del “lector-cómplice”, explicitado por Morelli en su idea de escribir “un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice” (Cortázar, 1995: 426); más tarde –o antes, si seguimos el orden marcado por el “tablero de dirección”– reflexiona: “Me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo” (1995: 468). La importancia del lector en la literatura oulipiana queda fuera de toda duda y no sólo por esa novela-homenaje que es *Si una noche de invierno un viajero*, sino también por la necesidad de un lector que combine los diversos versos de los *Cien billones de poemas*, de Queneau, o de un lector activo que reconstruya esa novela-puzzle que es *La vida instrucciones de uso*, de Perec, entre otros muchos ejemplos. Como dice un personaje del cuento “Las ménades”, de Cortázar (2003: 318), en referencia al director de orquesta del concierto de música clásica que está presenciando: “A veces pienso que debería dirigir mirando hacia la sala, porque también nosotros somos un poco sus músicos”.

También coinciden Cortázar y el Oulipo en ese gusto tan posmoderno por la fragmentación, por la multiplicidad, por la combinatoria, por el **collage** como estructura literaria. Recordemos que la “multiplicidad” es una de las propuestas calvinianas para el presente milenio, que *La vida instrucciones de uso* fragmenta un edificio parisiense en 99 porciones, como si de una colmena humana se tratase, o que los *Ejercicios de estilo* de Queneau proponen 99 variaciones estilísticas sobre una misma historia completamente banal. Del mismo modo, algunas novelas de Cortázar como *Los autonautas de la cosmopista* o *La vuelta al día en ochenta mundos* participan de ese gusto por la multiplicidad, el collage, la mezcla de géneros e incluso la interdisciplinarietà (combinando prosa, poesía, fotografías, dibujos, caricaturas, recortes periodísticos, fantasías tipográficas, etc.); la estructura de *Último round*, con su división en dos plantas, nos vuelve a recordar a *La vida instrucciones de uso*; y *Rayuela* es el paradigma de la novela fragmentaria y combinatoria, donde la opción de lectura “compleja” produce una discontinuidad espacial y temporal desconcertante. Como viene a teorizar Morelli (Cortázar, 1995: 500-501), el libro no debe ser como una película, sino como un álbum de fotos, donde el lector sea el encargado de hacer el “montaje”, de reunir los fragmentos dispersos y construir su propio puzzle de significados.

Otros dos aspectos emparentan la literatura cortazariana con la del Oulipo: la importancia del **humor** y la admiración por Alfred Jarry y la **Patafísica**. “¿Quién nos rescatará de la seriedad?”, se pregunta Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1970a: 54), para citar más adelante a Man Ray: “Si pudiéramos desterrar la palabra *serio* de nuestro vocabulario, muchas cosas se arreglarían” (1970a: 55). Efectivamente, la vena humorística parece venirle a Cortázar de ese ilustre precedente que es Macedonio

Fernández, quien en su texto titulado “Para una teoría de la humorística” (Lastra, 1981: 110) propone una crítica del humor realista (basado en situaciones de la vida real), sustituyéndolo por un “humor conceptual”, no dependiente de la realidad extraliteraria. Un tipo de humor que explota en *Historias de cronopios y de famas* (en cuentos tan hilarantes como “Instrucciones para subir una escalera”) o en el famoso capítulo 68 de Rayuela (“Apenas él le amalaba el noema...”), y que tienen su correspondiente oulipiano en el humor acumulativo de los *Ejercicios de estilo*, en el absurdo de algunas situaciones de *Zazie en el metro* (ambas de Queneau) o en el paroxismo repetitivo e hiperdetallista de *El aumento de sueldo* de Perec. Y el humor nos remite a Jarry, pues como confiesa Cortázar: “Jarry se dio perfecta cuenta de que las cosas más graves pueden ser exploradas mediante el humor; el descubrimiento y la utilización de la patafísica es justamente tocar fondo por la vía del humor negro. Pienso que eso debió influir mucho en mi manera de ver el mundo, y siempre he creído que el humor es una de las cosas más serias que existen” (Garfield, 1975: 187). La Patafísica, esa ciencia de las excepciones, ciencia de lo particular (pues lo “absoluto miente”, en calembour jarryniano: “*absolu-ment*”), parece ser muy apropiada para calificar algunos textos de Cortázar. *Historias de cronopios y de famas* parece una elegía de lo particular, un panegírico del detalle, un homenaje a lo cotidiano. Así, si los cuentos de Borges son, como ha definido Bioy Casares, “fantasías metafísicas” (Alazraki, 1994: 64), podría decirse que algunos de los cuentos de Cortázar son “fantasías patafísicas” (teniendo en cuenta que la patafísica es a la metafísica lo que la metafísica es a la física).

Otro punto de encuentro es la pasión por el **lenguaje**, entendido no sólo como herramienta de expresión de un contenido, sino como elemento significativo autónomo. La lista de juegos lingüísticos utilizados por el Oulipo es casi innumerable: palíndromos, lipogramas, heterogramas, bolas de nieve, homomorfismos, anagramas, tautogramas, etc., etc. En Cortázar podemos encontrar también cierta afición por los palíndromos o palindromas, como él los llama –una afición que tal vez le venga de Juan Filloy–, en cuentos como “Lejana” (donde aparecen algunos como “Átale, demoníaco Caín, o me delata” y donde la protagonista, Alina Reyes, acaba intercambiando rol y vida con su anagrama especular) o “Satarsa” (cuento que parece surgir de un palíndromo desarrollado, “atar a la rata”, pues el cuento va de atar ratas); pero esta afición no es un mero pasatiempo, sino que refleja una inquietud más profunda, pues como confiesa Cortázar en entrevista con Omar Prego: “Cuando descubrí los palindromas (...) me sentí instalado en una situación de relación mágica con el lenguaje” (Prego, 1985: 26). Claro que Cortázar no llega al estratosférico récord de Georges Perec y su “*Grand palindrome*” (*On line n° 4*), palíndromo de más de 6000 caracteres (1273 palabras exactamente¹), pero sí escribe una especie de “soneto palindrómico” verso a verso (Cortázar, 2000: 314) al que bautiza

¹ De hecho, el récord de Perec ya ha sido superado, pues en el año 2003 Pol Kools escribió un palíndromo de 1612 palabras, que puede consultarse en internet (<http://forum.aceboard.net/p-13087-653-6104-0.htm>).

con el muy apropiado nombre de “Zipper sonnet” (aunque en rigor se trataría más bien de un soneto “bifronte”, con repetición del primer y último versos). También encontramos en Cortázar una cierta tendencia hacia los neologismos o la simple invención de palabras (como el “glíglico” inventado por La Maga en *Rayuela* o el “fortrán”, acrónimo de “*fomulación transpuesta*”, que permite la creación de términos como “convulrelamerse” –relamerse convulsivamente– o de expresiones como “la jadehollante embocapluvia del orgumio”). Los atentados contra la ortografía (como la proliferación de haches iniciales que tanto le gusta a Oliveira o el capítulo 69 de *Rayuela*, escrito en lo que Cortázar llama “ortográfiko”) son también una constante, así como las referencias metalingüísticas (como el genial inicio de “Las babas del diablo”, que no puedo dejar de transcribir: “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos” [Cortázar, 2003: 214]). Y, para acabar con esta pasión ludolingüística, dos ejemplos increíblemente parecidos, uno de Cortázar y otro de Queneau. En *La vuelta al día en ochenta mundos* encontramos un pequeño texto titulado “Por escrito gallina una” (Cortázar, 1970a: 170), donde Cortázar lleva el hipérbaton hasta el paroxismo:

Con lo que pasa es nosotras exaltante. Rápidamente del posesionadas mundo estamos hurra. Era un inofensivo aparentemente cohete lanzado Cañaverl americanos Cabo por los desde. Razones se desconocidas por órbita de la desvió, y probablemente algo al rozar invisible la tierra devolvió a. Cresta nos cayó en la paí, y mutación golpe entramos de. Rápidamente la multiplicar aprendiendo de tabla estamos, dotadas muy literatura para la somos de historia, química menos un poco, desastre ahora hasta deportes, no importa pero: de será gallinas cosmos el, carajo qué.

De manera parecida, uno de los ejercicios de estilo de Queneau (1993: 57), titulado “Sínquisis”, juega con la alteración sintáctica lógica de los elementos de la frase:

Ridículo joven, que me encontré un día en un autobús de la línea S abarrotado por estiramiento quizá cuello alargado, en el sombrero un cordón, observé un. Arrogante y llorón con un tono, que se encuentra a su lado, contra el señor, protesta. Porque él le habría empujado, vez cada que la baja gente. Libre se asienta y se precipita hacia un sitio, eso dicho. Roma (plaza de) lo encuentro más tarde dos horas en el abrigo un botón añadir un amigo le aconseja.

La pasión de los oulipianos por las *mises en abîme* (que Patricia Martínez [Robbe-Grillet, 1987: 52, Intro.] ha traducido valientemente en español por “puestas en abismo”), esa especie de muñecas rusas a veces infinitas, también se aprecia repetidas veces en Cortázar, tanto en relatos especulares del tipo “Axolotl” o “La noche boca arriba”, como en fragmentos determinados, como éste de *Último round*: “Primero me pondré mi corbata amarilla, y después de haber elegido la más esbelta y vivaz de mis hormigas, la soltaré para que se pasee por la corbata. Habrá así un doble

paseo, en el que yo iré y vendré frente a la casa del señor Silicoso y mi hormiga irá y vendrá por mi corbata. ¿He dicho un doble paseo? Más bien una apertura infinita de paseos en espiral, pues si bien la hormiga se pasea por mi corbata, mi corbata se pasea conmigo, la tierra me pasea en torno de la eclíptica, ésta se pasea a lo largo de la galaxia, que se pasea en torno de la estrella Beta del Centauro” (Cortázar, 1974b: 19-20). También de *mise en abîme* puede calificarse el juego infinito de remisiones que se produce entre el penúltimo y el último capítulo de *Rayuela* (el 58 y el 131), que se muerden la cola en una cinta de Moebius de lectura eterna, más infinita incluso que los *Cien billones de poemas* de Raymond Queneau (por no hablar ya de la “poesía permutante” cortazariana que aparece en *Último round* [Cortázar, 1974a: 272 y ss.], dedicada al propio Queneau, bajo el inequívoco epígrafe de “A Raymond Queneau, ni qué hablar”).

La mayoría de estos recursos literarios pueden ser considerados **constricciones estricto sensu**, es decir, coerciones estrictamente literarias. Pero Cortázar no se conforma con ello y así, en el proceso de escritura del libro de viajes *Los astronautas de la cosmopista* (título fortranesco donde los haya), Carol Dunlop y él se imponen una triple “*contrainte* de ruta”, por así llamarla, que nada tiene que ver en rigor con la práctica escritural: no salirse jamás de la autopista en el trayecto París-Marsella, hacer dos paradas obligadas al día en sendas áreas de servicio y quedarse siempre a dormir en la segunda de ellas. Otra restricción habitual en Cortázar es de tipo musical (y también es musical el origen de los *Ejercicios de estilo* de Queneau, pues la idea le vino escuchando el *Arte de la Fuga* de Bach, tras la cual quiso hacer algo parecido en el terreno literario); en el caso de Cortázar, es su pasión por el jazz lo que le lleva a introducir nociones musicales en muchas de sus obras, algunas de las cuales parecen estar escritas como si de *takes* de jazz se tratase (los *takes* son las versiones iniciales de una pieza, que se repiten en busca de la perfección y que son luego desechadas en la grabación de la versión definitiva); para Cortázar, su literatura sería una suma de *takes* infinitos (“Lo mejor de la literatura es siempre *take* (...). Yo no quisiera escribir más que *takes*”, dice en *La vuelta al día en ochenta mundos* [Cortázar, 1970b: 156]); una especie de *work in progress* donde todas las tentativas conforman la obra, una “obra abierta” fruto de todos sus intentos, de todos sus fragmentos, en la línea de Borges cuando afirma que cada borrador y cada versión que van conformando un texto son *el* texto, y que sólo la voluntad o el cansancio del autor provocan la elección de una versión definitiva, desdeñando las otras (Serra, 2004: 229, Apéndice). La cuestión del ritmo es también fundamental en la obra de Cortázar, como vemos en el capítulo 82 de *Rayuela*: “¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra” (Cortázar, 1995: 432), lo cual es absolutamente oulipiano, siendo el ritmo una *contrainte* de primer orden, como ocurre de hecho en la poesía. Y en cuanto al concepto de **clinamen**, tenemos un perfecto ejemplo en la omisión del capítulo 55 de *Rayuela* si escogemos el modo de lectura “complejo”, de manera que el posible hermetismo de la *contrainte* estructural tiene un punto desestabilizador, revitalizante (y eso

aunque se trate en el fondo de una omisión aparente, pues aunque el número 55 no figure en el “tablero de dirección”, el texto viene casi por completo reproducido en los capítulos 129 y 133); una estrategia parecida utiliza Perec en *La vida instrucciones de uso*, eliminando una de las cien casillas que constituyen su particular tablero de ajedrez, dejando así en 99 el total de capítulos de la novela.

En fin, después de lo visto, parece claro que una lectura de la obra de Cortázar en clave oulipiana da mucho de sí. Quizá no me he detenido tanto en analizar la obra del Oulipo en clave cortazariana, pero me parece incuestionable que un hito de la literatura potencial como es *La vida instrucciones de uso* delata la influencia del escritor argentino, y no sólo en el título (que parece incluso un homenaje a las distintas “instrucciones” que aparecen en *Historias de cronopios y de famas*), sino también en la propia estructura de la novela (de connotaciones claramente rayuelescas). En definitiva, yo creo que podemos ya hablar, sin miedo, de una auténtica sinergia literaria entre Cortázar y el Oulipo, aunque no haya sido siempre explícitamente declarada o incluso haya sido deliberadamente ignorada. Y si aún hay algún incrédulo, estos días he recibido la programación para el curso que viene de las reuniones del Oulipo (se reúnen cada primer jueves de mes): ¿y a que no sabéis a quién está dedicada la primera sesión de la temporada? Pues sí, efectivamente: a Julio Cortázar.

Pablo Martín (Reus, España, 1977)

Es licenciado en arte dramático por el Institut del Teatre de Barcelona. Ha publicado diversos relatos de ficción en Tragicomedia de Mefito y Tentorea (Sta. Perpètua de la Mogoda, 2003), Imaginemos (Mataró, 2004) y Snif (Barcelona, 2005). Actualmente estudia la licenciatura de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Barcelona y prepara una traducción de una biografía de Bob Marley para la editorial Océano. El texto publicado por La Siega es una conferencia pronunciada en el “IV Congreso Internacional de Teoría y Crítica literaria” (Rosario, Argentina, 2004). Correo de contacto: repablovic@yahoo.es

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1994): *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Anthropos, Barcelona.
- BLANCO, M^a Dolores (1996): *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*, Pliegos, Madrid.
- BRECHT, Bertolt (1985): *Galileo Galilei*, Edicions de 1984, Barcelona.
- CALVINO, Italo (1998): *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid.
- (1999): *Si una noche de invierno un viajero*, Siruela, Madrid.
- CORTÁZAR, Julio (1970a): *La vuelta al día en ochenta mundos* (tomo I), Siglo XXI, Madrid.
- (1970b): *La vuelta al día en ochenta mundos* (tomo II), Siglo XXI, Madrid.
- (1974a): *Último round* (tomo I: “Planta baja”), Siglo XXI, Madrid.
- (1974b): *Último round* (tomo II: “Primera planta”), Siglo XXI, Madrid.
- (1995): *Rayuela*, Alfaguara, Buenos Aires.
- (2000): *Cuentos completos/2*, Alfaguara, Madrid.
- (2003): *Cuentos completos/1*, Alfaguara, Madrid.
- ECO, Umberto (1997): *El nombre de la rosa*, Random House Mondadori, Barcelona.
- GADAMER, Hans-Georg (1999): *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Ediciones Sígueme, Salamanca.
- GARFIELD, Evelyn Picon (1975): *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Gredos, Madrid.
- LASTRA, Pedro [ed.] (1981): *Julio Cortázar*, Taurus, Madrid.
- PEREC, Georges (1986): *Pensar/Clsificar*, Gedisa, Barcelona.
- PREGO, Omar (1985): *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Muchnik Editores, Barcelona.
- QUENEAU, Raymond (1993): *Ejercicios de estilo*, Cátedra, Madrid. (Introducción de Antonio Fernández.)
- ROBBE-GRILLET, Alain (1987): *El mirón*, Cátedra, Madrid.
- SCHOLZ, Laszlo (1977): *El arte poética de Julio Cortázar*, Castañeda, Buenos Aires.
- SERRA, Màrius (2004): *De com s’escriu una novel·la*, Empúries, Barcelona. (Apéndice de Enric Sòria.)
- On line nº 1:* <http://perso.wanadoo.fr/mexiqueculture/nouvelles6-letellier.htm>
- On line nº 2:* <http://segond.nicolas.free.fr/joulip.htm> (El título original del artículo es: “Julio Cortazar... oulipien!”)
- On line nº 3:* <http://www.mundofree.com/babar/html/evictormoreno.htm>
- On line nº 4:* <http://worldserver2.oleane/fatrazie/GdPalindrome.htm>
(También puede encontrarse en Georges Perec, *La clôture et autres poèmes*, Hachette, Paris, 1980.)