

# *Último round* de Cortázar: el *collage*-síntesis de un proceso

Izara BATRES CUEVAS  
Universidad Complutense de Madrid  
izarasua@hotmail.com

## RESUMEN

Desde su llegada a París, Julio Cortázar comienza un proceso literario de interpenetración creativa con la ciudad que hace que el espíritu poético de París quede reflejado en las obras de Cortázar, al mismo tiempo que él escribe París desde una mirada poética. Es también un proceso personal, ya que las fases en que se divide se corresponden con los estadios vitales de Cortázar.

Todo ello queda recogido en la síntesis heterogénea del libro almanaque *Último round*, pero, para comprenderla, antes debemos distinguir las fases en las que se divide el proceso, determinadas por la relación con París y que, como trayectos iniciáticos, llevan al escritor de la teoría poética a su práctica, de la indefinición de su identidad y su ideal humano a la definición de ambos, del terreno estético al ontológico. Y por supuesto debemos comprender el concepto cortazariano de almanaque y la relevancia de la cualidad de collage del libro para reflejar todo este proceso.

**Palabras clave:** Cortázar, París, ósmosis, poética.

## ABSTRACT

From his arrival in Paris, Julio Cortázar begins a process of creative inter-penetration with the city that makes the poetic spirit of Paris is reflected in the works of Cortázar, at the same time that he writes from Paris from a poetic viewpoint, it is also a personal process, since the phases that divide them correspond with the life studies of Cortázar.

All of this has been gathered in the varied synthesis of *Último round*, but, in order to understand this, first we should clearly distinguish the phases into which we can divide the process, determined by the relationship with Paris: initiation trajectories which take the writer from the theory of poetry to its practice, from the indefiniteness of his identity and his ideal human to the definition of both, from aesthetic ground to ontological ground. And of

course, we should understand Cortázar's almanac concept along with the quality of the book's collage's relevance in order to reflect all of this process.

**Key words:** Cortázar, Paris, osmosis, poetics.

Podríamos comenzar este análisis preguntándonos qué nos permite decir que *Último round*, segundo libro almanaque de Julio Cortázar, es el verdadero caballo de Troya que "entra en la fortaleza literaria con su carga solapada y sin cuartel"<sup>1</sup> y cuya urgencia nos anticipaba el escritor en su *Teoría del túnel* (conjunto de ensayos escritos en 1947 y publicados póstumamente en 1994).

En el campo de estudio sobre la obra de Julio Cortázar existen numerosas investigaciones sobre sus célebres relatos y novelas. Asimismo, su primer libro-miscelánea, *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), ha sido analizado, especialmente por la estrecha relación existente entre su "Casilla del camaleón" y la teoría poética del autor, sin embargo, sobre su libro miscelánea escrito en 1969 no se han realizado estudios académicos en profundidad a pesar de tratarse de una obra medular en el proceso de creación de Cortázar y también en su trayectoria biográfica, pues en su heterogeneidad de contenidos y formas cataliza los principios más relevantes de la teoría literaria y poética de Cortázar, así como su utopía literaria y vital y sus ideas sobre el compromiso social, todo ello indefectiblemente unido a la ciudad de París.

Probablemente, el diseño en forma de juego que presenta *Último round* como espacio fuera del tiempo en el que es posible la "invención combinatoria"<sup>2</sup>, y su complejidad heterogénea (es más frondoso que *La vuelta al día*, más marcadamente combativo pero a la vez más surrealista) han dificultado la labor de análisis en profundidad de un libro en el que Cortázar realiza una apuesta sincera por ir hacia el fondo de las cosas, mostrando una capacidad crítica continua, intensa, que, en la línea de la *Teoría del túnel*, no deja en alto ni un estandarte de lo establecido, en el plano de las ideas, del pensamiento y de las formas.

Desde su llegada a París, Cortázar comienza un proceso de interpenetración creativa con la ciudad. Este proceso literario, que hace que el espíritu poético de París quede reflejado en las obras de Cortázar, al mismo tiempo que él escribe París desde una mirada poética, es también un proceso personal, ya que las fases en que se divide se corresponden con los estadios vitales del escritor.

Todo ello queda recogido en la síntesis heterogénea de *Último round* que supone una decisiva cumbre en la literatura y la trayectoria vital de Cortázar como testimonio privilegiado del proceso osmótico del escritor y de la unión definitiva de

---

<sup>1</sup> J. Cortázar (1994 a), p. 22.

<sup>2</sup> O. Prego (1985), p. 136.

su poesía con la de París; más aún por tratarse de una conjunción espontánea e inesperada de elementos en un formato *collage*. Si seguimos el juego en el laberinto de textos que componen el libro, tras haber realizado una investigación de las etapas vitales y literarias de Cortázar, veremos las plenas correspondencias entre la trayectoria del escritor y los apartados del libro. Se trata, sin duda del intersticio más grande jamás abierto por Cortázar de un modo inconsciente, pues la revelación –Cortázar nos lo dice en todas sus obras–, nunca se da en el terreno racional.

Pero, para comprender la conformación de este mandala, debemos trazar un recorrido cuyo punto de partida está condicionado por la doble vertiente de *Último round*. Por un lado, el aspecto teórico nos remite claramente al ensayo de Cortázar *Teoría del túnel*, mientras que la vertiente ficcional y narrativa, vinculada osmóticamente con la ciudad de París, enlaza con su primer gran encuentro narrativo y estético con la ciudad en una de sus obras cumbre: *El perseguidor*, incluido en *Las armas secretas* en 1959.

En la *Teoría del túnel* de Cortázar, observamos las bases de la poética del escritor (contenidas también en su "Para una poética" de 1954) y de su narrativa, en las que resulta capital la imbricación existente entre narrativa y poesía, la génesis del concepto de intersticio y la propuesta del poetista frente al narrador decimonónico, semilla de una revolución literaria que Cortázar ya anticipaba y cuyo prefacio observaba en las obras de autores como Joyce.

La escritura intersticial y el punto axial común entre poesía y narrativa que define su escritura son los puntos más importantes, puesto que ambos lenguajes conforman lo que Cortázar llama "orden estético de la literatura"<sup>3</sup> que es la articulación de esa doble posibilidad del lenguaje donde lo poético está supeditado a lo estético.

Aquí, Cortázar ya no apunta a un lenguaje poético sino a un orden poético que se constituye como una sustitución del anterior, construcción tras la destrucción: "el orden estético cae porque ahora el escritor no encuentra otra posibilidad de creación que la del orden poético"<sup>4</sup>.

Tengamos en cuenta que, como señala Garrido Domínguez en su libro *Narración y ficción* (2011), Cortázar coincide con otros escritores en la consideración de la novela (y la ficción) como un "mecanismo cognitivo", es decir, la literatura es concebida por Cortázar como una empresa de conquista de la realidad [...] un instrumento verbal que permite al hombre conocer y conocerse<sup>5</sup>.

En este sentido, hemos de tener en cuenta que, en su escritura, Cortázar desafía, al mismo tiempo, el paradigma mimético de la realidad y el antimimético. En el primero, "ficción y realidad aparecen como entidades continuas –la primera como

---

<sup>3</sup> J. Cortázar (1994 a), p. 82.

<sup>4</sup> J. Cortázar (1994 a), p. 82.

<sup>5</sup> A. Garrido Domínguez (2011), p. 177.

una prolongación de la segunda— y, sin embargo, claramente diferenciadas; cada una ocupa su lugar, aunque lo que la ficción pretende es crear la ilusión de que se trata de la misma cosa", explica Garrido Domínguez<sup>6</sup>.

El segundo paradigma (antimimético),

concibe los mundos ficcionales como algo que no surge directamente de la realidad sino como resultado de un proceso de producción imaginaria [...] Dicho paradigma parece haber surgido más bien como exigencia de la propia narrativa contemporánea y su irrefrenable tendencia a superar las fronteras de la mimesis. Por paradójico que parezca, existe en toda esta narrativa la tendencia a domesticar o, mejor, legitimar sus propias transgresiones y a presentar, en suma, la ficción como la otra cara de la realidad, cuando no a confundirse con ella<sup>7</sup>.

El mundo ficcional construido por Cortázar, supone un desafío a los dos modelos o más bien una integración de ambos, ya que se trata de "un mundo híbrido" donde se mezclan "elementos pertenecientes al campo interno de referencia con otros tomados de la realidad empírica"<sup>8</sup>.

En este sentido y frente al narrador decimonónico, Cortázar propone la figura del poetista: "escritor contemporáneo que se vuelca en la expresión poética pero persiste en sostener una *literatura*"<sup>9</sup>.

El poetista ha de ser, para Cortázar, quien dirija al narrador enunciativo y quien proponga formulaciones poéticas y aun mágicas de la realidad, puesto que tiene las facultades del hombre que se adelanta a su época.

Para Cortázar, el poetista nace de una actitud de inconformismo: "un rechazo de todo lo que huele a idea recibida, a tradición, a estructura gregaria basada en el miedo y en las ventajas falsamente recíprocas"<sup>10</sup> y este inconformista que elige la vía de la poesía y del surrealismo, sólo acepta de sus semejantes "la parte que no ha sido plastificada por la superestructura social"<sup>11</sup>. En continua búsqueda, representa el "acorde fuera del tiempo"<sup>12</sup>, aquel que vibra entre la estrella y el guijarro.

Las normas asociadas al lenguaje no dominan al creador ni lo supeditan, pues este escribe porque "confía en que no se dejará apresar por tales normas, mantendrá lejos de sí toda prosodia, toda regla idiomática que no surja de la esencia poética

<sup>6</sup> A. Garrido Domínguez (2011), p. 118.

<sup>7</sup> A. Garrido Domínguez (2011), p. 118.

<sup>8</sup> A. Garrido Domínguez (2011), p. 204.

<sup>9</sup> J. Cortázar (1994 a), p. 110.

<sup>10</sup> J. Cortázar (1991), p. 137.

<sup>11</sup> J. Cortázar (1991), p. 137.

<sup>12</sup> J. Cortázar (1991), p. 137.

verbalizada [...] Los discursos surrealistas son imágenes amplificadas, poemas en prosa"<sup>13</sup>.

La *Teoría del túnel* y *El perseguidor* prefiguran el primer peldaño de un recorrido que termina en *Último round* como cumbre de un proceso de cambio. Las fases en las que se divide el proceso se sintetizan en tres etapas que vienen determinadas por la relación con París y que generarán cinco giros principales en el plano literario y vital de Cortázar, los cuales, como si fueran trayectos iniciáticos, llevan al escritor de la teoría poética a la práctica poética, de la indefinición de su identidad y su ideal humano a la definición de ambos, de la idea de posesión a la idea de amor, de la pasividad a la acción y el compromiso social, y del terreno estético al ontológico.

Podemos denominar a las tres fases que determinan estos cambios "ósmosis", dado que se trata de un concepto con el que Cortázar define una interpenetración con París, un contacto, vivo, biológico<sup>14</sup> del que nacen sus textos.

Cada vez que paseo por París, solo, sobre todo de noche, sé muy bien que no soy el mismo que, durante el día, lleva una vida común y corriente. No quiero hacer romanticismo barato. No quiero hablar de estados alterados. Pero es evidente que ese hecho de ponerme a caminar por una ciudad como París durante la noche me sitúa respecto a la ciudad y sitúa la ciudad respecto a mí, en una relación que a los surrealistas les gusta llamar "privilegiada". Es decir, que en ese preciso momento se producen el pasaje, el puente, la ósmosis, los signos.

Y todo esto es lo que generó, en gran parte, lo que yo he escrito en forma de novelas o de relatos [...] Caminar por París –y por eso califico a París como ciudad mítica– significa avanzar hacia mí<sup>15</sup>.

Así pues, en el origen de *El perseguidor*, la primera ósmosis con la capital francesa es determinante:

Cuando yo llegué aquí a Francia, era alguien que no tenía ningún conocimiento ni ninguna preocupación política, era egoísta, es decir, era un esteta, un hombre para quien lo importante era mi vocación, la literatura, y por lo tanto, las literaturas que yo podía abarcar y leer, el arte, la música, la pintura, todo lo que fuese el dominio estético del hombre; eso era mi reino y ahí estaban los límites muy definidos, y lo que sucedía después no me interesaba. Llegué aquí a París, me hundí en este mundo un poco extraño que refleja la primera mitad de *Rayuela* y empecé a tomar contacto con un tipo de gentes que no había cultivado en Buenos Aires, desde vagabundos hasta bohemios, otro tipo de artistas, y eso empezó ya a mostrarme que lo que yo consideraba como la realidad estética únicamente, no

<sup>13</sup> J. Cortázar (1994 a), p. 105.

<sup>14</sup> M. Herráez (2003), p. 136.

<sup>15</sup> M. Herráez (2003), pp. 150-151.

era suficiente, que había otros campos, otros dominios que tenían que ser explorados, que tenían que ser vividos<sup>16</sup>.

Esta primera ósmosis viene definida, eligiendo un concepto de Cortázar, por la "excentración", pues aquí se dan dos hechos esenciales que sitúan al escritor en una latitud diferente desde el punto de vista físico y metafísico: el traslado geográfico de Cortázar de Buenos Aires a París y el giro en la producción narrativa del escritor que ya no es de índole estética sino ontológica. En estos primeros años de despertar existencial en París (1959-1963) tiene lugar un enamoramiento de la ciudad marcado por las lecturas que Cortázar había realizado en su infancia y juventud, tanto en francés como en español. Este encuentro le revela una primera imagen del laberinto que se asocia a la ciudad en su relato sobre el músico de jazz. Es importante, en este sentido, observar la creación de la figura del perseguidor en permanente anhelo de "ser plenamente".

Cortázar traslada por primera vez su entonces embrionario anhelo utópico (la realización plena del ser) a su narrativa, al convertirlo en el ideal de un personaje ficticio: Johnny Carter. Por ello, con *El perseguidor*, se hace evidente el paso de la narrativa fantástica enmarcada en el terreno estético, al intento de transmitir una lucha ontológica que, balanceándose entre el pensamiento racional y la poesía, persigue un ideal atemporal que avanzará hacia la antropofanía<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> K. Kohut (1983), p. 223.

<sup>17</sup> Cortázar definió su concepto de antropofanía sólo unos meses antes de su muerte, en la grabación del programa *Esbozos*, (Radio Francia Internacional), de la siguiente forma: "Yo tengo la impresión, creo, tal vez me equivoque, de que inventé la palabra. Creo que cuando estaba escribiendo *Rayuela* la inventé, partiendo de los términos equivalentes, por ejemplo, epifanía u *hierofanía* o teofanía; es decir, la noción de la aparición en un terreno sobrenatural, de los dioses, de las figuras mágicas. En este sentido, antropofanía, para mí, significa la aparición del hombre, pero justamente de ese hombre ideal que yo veo, que yo deseo, que es mi ideal en mi proyecto de humanidad; es decir, cuando yo hablo de una antropofanía, me refiero a ese momento en que el hombre haya podido superar las limitaciones que lo ponen por el momento más acá de lo que verdaderamente él podría ser, y llegue a ser, en el momento en que dé el máximo de sus posibilidades. Ese día se descubrirá a sí mismo, se verá aparecer a sí mismo, habrá una antropofanía; esa noción del hombre nuevo que tanto se ha manejado en el vocabulario de la revolución en América Latina contiene esa expresión, sólo que mi expresión es muy pedante porque busca las raíces griegas, y el hombre nuevo es, en cambio, la misma cosa; es decir, esa noción del hombre liberado de todos los tabúes, de los prejuicios, de los odios, de las limitaciones en que históricamente se mueve hoy mientras estamos hablando. El hombre que haya dejado todo eso atrás, se verá a sí mismo como la realización de lo que hoy no es más que un proyecto. Entonces sí, será la antropofanía, la aparición del hombre sobre el planeta". (Entrevista a Cortázar sobre *Rayuela*, realizada por Adelaida Blázquez en agosto de 1983, emitida en febrero de 1984).

En medio de esta confrontación de opuestos y en un intento de síntesis de ambos, el perseguidor se convierte en un neófito que ha de atravesar las fases de progreso espiritual del laberinto (el mandala) para acceder a otro flujo de tiempo en el que son posibles los pasajes existenciales (en todo lo referente a la figura de Johnny entra en juego la teoría poética de Cortázar). En este sentido, el descenso de Johnny al metro supone el primer paso de Cortázar en un laberinto que no es otra cosa que la proyección espacial del tiempo enemigo de la plenitud del ser. En síntesis, Johnny es ese primer desafío al tiempo, que trata de atravesarlo introduciéndose de lleno en él y conforma, así, el primer trazo de la utopía cortazariana que persigue la realización total del hombre.

Por ello, resulta de enorme relevancia, en este relato, la asociación del laberinto con la ciudad de París por primera vez en la obra de Cortázar. En *El perseguidor*, el suburbano funciona como espejo subterráneo del laberinto de la urbe, primer acercamiento de Cortázar al código de la ciudad. Este París buscado es la supra-realidad que Johnny persigue y que sólo puede explorar en breves accesos.

En *Rayuela* (1963), París tomará definitivamente la entidad del mandala. La exploración que realiza Oliveira de este laberinto es paralela a la exploración que hace Cortázar de la ciudad y de sí mismo:

Mi mito de París actuó en mi favor. Me hizo escribir un libro, *Rayuela*, que es un poco la puesta en acción de una ciudad vista de una manera mítica. Toda la primera parte que sucede en París es la visión de un latinoamericano un poco perdido en sus sueños, que se pasea en una ciudad que es una inmensa metáfora. Me acuerdo, hay un personaje que dice que París es una inmensa metáfora. Una metáfora de qué, no lo sé. Pero París no ha cambiado, y esta ciudad sigue siendo absolutamente mítica para mí. Uno cree conocer París, pero no hay tal; hay rincones, calles que uno podría explorar el día entero, y más aún de noche. Es una ciudad fascinante<sup>18</sup>.

Para comprender esta idea debemos contemplar cuatro conceptos fundamentales: por un lado tenemos la figura del poetista que se halla encarnada en dos de los personajes principales: Morelli, expresión de la teoría poetista y Horacio Oliveira que representa el intento de llevar esta teoría a la práctica, reflejando la lucha contra el pensamiento racional que plantea Cortázar: la poesía pugnando por elevarse por encima del enunciado formal establecido.

Por otro lado, observamos la idea de la mujer como intercesora y acceso al no-tiempo, y la diferenciación de las mujeres de la novela (la Maga, Pola, Berthe Trépat, la *clocharde*) en categorías que son en realidad partes del prisma, fragmentos del código París cuyo centro es la Maga.

---

<sup>18</sup> Vid. M. Herráez, 2003:136 (extraído de la película de Alain Caroff y Claude Namer, *Julio Cortázar*, 1999).

En tercer lugar, se hace visible la dialéctica continua entre suicidio y "amoricidio" que compone la novela y el pensamiento de Oliveira:

Habría que inventar la bofetada dulce, el puntapié de abejas. Pero en este mundo las síntesis últimas están por descubrirse. Perico tiene razón, el granLogos vela. Lástima, haría falta el amoricidio, por ejemplo, la verdadera luz negra, la antimateria que tanto da que pensar a Gregorovius<sup>19</sup>.

Ese "amoricidio"<sup>20</sup> es una clave importante, pues nos revela que, en la búsqueda de la suma que es *Rayuela*, existe algo cercano a una conclusión sólo vislumbrada. Esta rayuela es un camino: búsqueda y no solución, pero las claves de la novela componen su propia figura y, aunque es una figura inacabada, posee la suficiente nitidez como para gritarnos, en un susurro, que la promesa de antropofanía sólo se hace posible a través del amor.

Por ello, se hace evidente el avance de un concepto que toma forma: el amor-pasaje hacia la atemporalidad ya no es considerado como fruto de una posesión de la amante misteriosa, sino como una participación en su esencia que crea una apertura a través de la poesía.

El cuarto punto importante es la definición del mandala París en el que existen diferentes fases: "París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse"<sup>21</sup>, se dice Oliveira. Cortázar entiende el mandala como "fijación de un progreso espiritual"<sup>22</sup> en el que se produce la diagramación del proceso del iniciado a través del laberinto. De hecho, *Rayuela* estuvo a punto de llamarse *Mandala*, pero finalmente, Cortázar optó por la alternativa más lúdica: "recordé que la rayuela es un mandala, sólo que los niños la juegan sin ninguna intención"<sup>23</sup>.

El centro del mandala es rebautizado por Oliveira como Kibbutz del deseo: "Kibbutz; colonia, *settlement*, asentamiento, rincón elegido donde alzar la tienda final, donde salir al aire de la noche con la cara lavada por el tiempo, y unirse al mundo, a la Gran Locura, a la Inmensa Burrada, abrirse a la cristalización del deseo, al encuentro"<sup>24</sup>.

Acceder al Kibbutz es penetrar en el estrato mítico donde el hombre, al fin, convive en armonía con su universo, en un estado opuesto al de la alienación; el

<sup>19</sup> J. Cortázar (1991), p. 40.

<sup>20</sup> El término "amoricidio", considerado una "síntesis última" en *Rayuela*, alude claramente a un estadio atemporal en cuanto que reúne la conjunción de contrarios y específicamente de vida y muerte (en las que todo se resume), ya que se trata de un suicidio en el amor.

<sup>21</sup> J. Cortázar (1991), p. 351.

<sup>22</sup> L. Harss (1981), p. 266.

<sup>23</sup> L. Harss (1981), p. 10.

<sup>24</sup> J. Cortázar (1991), p. 170.

hombre no está devorado por el engranaje, porque, como señala Sosnowski, "la realidad y el hombre se enfrentan (se unen) sin mediatización alguna"<sup>25</sup>. Se restablece la unidad integral<sup>26</sup> formada por el yo, desnudo y liberado de prejuicios y del concepto de racionalidad como valor supremo, y lo que está fuera del espacio del yo.

De este modo, a través del intento de Oliveira de descifrar el código del mandala para llegar a su centro o "Kibbutz del deseo", observaremos los diferentes prismas que la ciudad muestra en la novela, visibles sólo desde la mirada poética y surrealista, y la doble cara de la ciudad como laberinto de tiempo inatravesable y como entidad atemporal (la ciudad secreta que ofrece fugaces accesos), perseguida por Oliveira:

en pleno contento precario, en plena falsa tregua, tendí la mano y toqué el ovillo París, su materia infinita arrollándose a sí misma, el magma del aire y de lo que se dibujaba en la ventana, nubes y buhardillas; entonces no había desorden, entonces el mundo seguía siendo algo petrificado y establecido, un juego de elementos girando en sus goznes, una madeja de calles y árboles y nombres y meses<sup>27</sup>.

Las dos caras del desdoble de la ciudad: laberinto de tiempo inaccesible o ciudad secreta atemporal (la nada o el todo, la pared o el pasaje) están representadas de forma nítida y más extremada, en *62/Modelo para armar* (1968), libro experimental de Cortázar en el que vemos cómo en torno a la ciudad se compone la trama a través de una dialéctica continua materia-antimateria traducida en una confrontación de elementos de apertura y de cerrazón y en la ambigüedad de un mismo elemento que puede representar las dos cosas. De este modo, desde la zona (el intento de acceso a la ciudad, intento de relatarla y de desvelar su misterio) se van definiendo las dos caras de la moneda hueco pasaje y el hueco no atravesable.

Pero volviendo a la definición del ideal utópico que había comenzado a dibujarse en *El perseguidor*, si de algo se trata en *Rayuela* es de encontrar ese *kibbutz* del deseo que se traduce en la realización plena del hombre o, dicho de otro modo, un lugar en el que poder "ser". En *Rayuela* se hace patente la relación de la utopía (el hombre nuevo) con el recorrido del mandala: de la excentración, se pasa a la necesidad de incendio:

Ardiendo así, sin tregua, soportando la quemadura central que avanza como la madurez paulatina del fruto, ser el pulso de una hoguera en esta maraña de

<sup>25</sup> S. Sosnowski (1973), p. 143.

<sup>26</sup> "Le iba a doler siempre no poder hacerse ni siquiera una noción de esa unidad que otras veces llamaba centro", reflexiona Oliveira (J. Cortázar, 1991: 56).

<sup>27</sup> J. Cortázar (1991), p. 19.

pedra interminable [...] Ardemos en nuestra obra, fabuloso honor mortal, alto desafío del fénix. Nadie nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de Huchette<sup>28</sup>.

Tras el "no puede ser que estemos aquí para no poder ser"<sup>29</sup> de Oliveira, un nuevo trazo se dibuja en este camino a través de la comprensión del amor con la que Cortázar nos entrega la pista para encontrar la llave.

La necesidad de conciliación de los opuestos en un amoricidio parte de esta misma conciencia de otredad. Sólo cuando Cortázar se reconcilia con la otredad a través del diálogo, encuentra una definición de su propia identidad. Aquí podríamos recordar una de las aparentemente paradójicas premisas de la teoría de Levinas: sólo soy yo mismo cuando soy el otro<sup>30</sup>, que no dista tanto de ese último verso del poema de Cortázar, "quiero llegar a ti desde ti misma"<sup>31</sup>.

Lo que posibilita el diálogo, en este sentido, es la comprensión de la ciudad desde la poesía. Oliveira no puede amar a la Maga hasta que no entiende el amor desde la Maga. Sólo entonces, cuando mira desde la mirada de ella, cuando "ha sido ese amor, ha sido también el otro, ha mirado con él desde su mirada y ha aprendido a mirar como él hacia la apertura infinita que espera y reclama"<sup>32</sup>, se cumple el diálogo definitivo. Del mismo modo, Cortázar comprende París cuando aprende a mirarla desde su propia poesía. De lo contrario, lo único que se podrá obtener de la ciudad es el caparazón, la "ciudad estable", el fetiche.

Así pues, si *El perseguidor* nos hacía preguntas desde la excentricación, desde la dislocación del personaje de Johnny, *Rayuela* nos enfrenta a la única forma de comprender el secreto París: entreverlo desde el incendio heracliteano, desde el poeta, con todo lo que ello presupone en cuanto a formas primordiales previas a una lógica racional, sin máscara, viaje al origen, a lo axial. Sólo así es posible participar de la esencia de la ciudad, porque en ese momento, la poesía de Cortázar y la de París son, ya, una sola llama. En este sentido, el "no puede ser que seamos dos"<sup>33</sup> del citado poema de Cortázar en *Último round*, es el equivalente del "no puede ser que estemos aquí para no poder ser" de Oliveira en *Rayuela*.

Una vez comprobada la fugacidad de la revelación, el perseguidor tiene que elegir entre rendirse y sumergirse en la nada, en la no-acción y la imposibilidad del

<sup>28</sup> J. Cortázar (1991), pp. 314-315.

<sup>29</sup> J. Cortázar (1991), p. 71.

<sup>30</sup> Para una formulación extensa de este concepto, véase en particular: E. Levinas, Emmanuel. *De otro modo que ser, o más allá de la esencia* (1987). Salamanca: Ediciones Sígueme. Específicamente el capítulo cuarto, donde hallamos la cita "yo soy tú cuando yo soy yo" (p. 163).

<sup>31</sup> J. Cortázar (2006, tomo II), p. 148.

<sup>32</sup> J. Cortázar (2007, tomo II), p. 183.

<sup>33</sup> J. Cortázar (2006, tomo II), p. 148.

diálogo, o seguir persiguiendo el pasaje a la ciudad secreta (la Maga), arriesgándose en una nueva idea del amor. En este sentido, una de las conclusiones más firmes que extraemos es la continuidad del desafío al laberinto: es decir que, el giro que comenzó en *El perseguidor* continúa su desarrollo en *Rayuela*, y aunque Oliveira queda suspendido entre las dos elecciones (recordemos la escena final, cuando Oliveira está en la ventana, considerando el suicidio y a la vez el amor de sus amigos), Cortázar aclararía, más tarde, en una entrevista, que no opta por eliminarse: "Él no salta, no, no, yo estoy seguro de que él no se tiró [...] Oliveira no se suicida"<sup>34</sup>, pues no puede matarse una vez que ha percibido la sinceridad del amor de Talita y Manú. Así, la apuesta de Cortázar por la lucha es evidente, ésta se encuentra en un estado de llama que busca su forma definitiva en la luz atemporal en la que pueda iluminar la antropofanía.

De este modo, como vemos, la utopía de Cortázar, su identidad, su teoría poética y sus conceptos del amor y del ser, se van desarrollando y definiendo a través de esta dialéctica conformada a partir de la influencia de la ciudad París y que tiene su síntesis final en ella.

La segunda ósmosis de Cortázar viene definida por su contacto con la revolución cubana en 1963. El influjo es notable, tanto en algunos textos de *La vuelta al día en ochenta mundos* como en su sucesor, *Último round*, donde se hace mucho más obvia. Esta experiencia marca un giro de Cortázar hacia el compromiso que se perfilará en su plenitud en mayo del 68. Debemos señalar aquí que, si bien empleamos el término utopía para definir la imagen que Cortázar se conforma de la revolución en Cuba, le añadiremos a esta idea un calificativo más específico para el mayo parisino del 68 puesto que, al hallarse este movimiento revolucionario en estrecho vínculo con las teorías de Cortázar, podemos emplear el término, ya utilizado, que el propio Cortázar inventó: antropofanía, para denominar una revolución que llevaba a la calle, nítidamente muchos de sus preceptos.

Con objeto de entender mejor el fenómeno que se produce en *Último round*, es importante tener presente el concepto de almanaque en Cortázar y su relación con el juego materia-antimateria, la creación de la fisura y la conformación del pasaje a partir de la dislocación provocada por los elementos del conjunto.

## 1. Concepción cortazariana del almanaque

*Y además, por otro lado, la anatomía ya no existía en el arte,  
había que reinventarla y ejecutar su propio asesinato  
con la ciencia y el método de un gran cirujano*  
Guillaume Apollinaire

---

<sup>34</sup> E. Picón Garfield (1991), p. 781.

El primer *round*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, es el primer libro almanaque de Cortázar en el que no nos detendremos más que lo necesario para fijarnos en las tres claves fundamentales que nos ofrece el libro y que están relacionadas con la teoría poética de Cortázar y con su proceso hacia la implicación social: tales puntos vienen definidos por unos apartados específicos: por un lado, "Del sentimiento de no estar del todo", que nos habla de la excentricación, clave para entender la poética cortazariana, "Casilla del camaleón", ensayo sobre la figura del poeta como una entidad permeable capaz de participar de distintas esencias, contraria a lo uniforme o a lo cerrado, y "Morelliana siempre" que nos indica un avance en la teoría poética de Cortázar hacia un pasaje a través del amor no considerado como posesión sino como participación poética en la esencia:

yo escupo en la cara del que venga a decirme que ama a Miguel Ángel o a E.E. Cummings sin probarme que por lo menos en una hora extrema ha sido ese amor, ha sido también el otro, ha mirado con él desde su mirada y ha aprendido a mirar como él hacia la apertura infinita que espera y reclama<sup>35</sup>.

Por otro lado, textos como "La vuelta al día en el tercer mundo" (denuncia de la miseria en la que vive buena parte del planeta), nos ayudan a observar una mayor implicación crítica de Cortázar manifestada en la permeabilidad que su obra adquiere con respecto a los hechos de su actualidad.

Sin embargo, no será hasta la escritura del segundo almanaque cuando se hagan evidentes las pruebas de la implicación del escritor en su contexto social y de la influencia de la revolución cubana que se hace visible no sólo en la ideología y literatura de Cortázar sino en su admiración hacia la figura del Che como expresión del espíritu inconformista del que hablara en su *Teoría del túnel*, es decir, como encarnación guerrillera del poetista. Sobre todo se harán evidentes la definición de su propia utopía y de la aplicación de esta a la práctica, pues el paso a la acción ya no se limita al papel sino que también se traslada a la realidad del 68.

En una carta dirigida a su amiga Graciela de Sola, el treinta de julio de 1966, desde Saignon, Cortázar habla de su primera obra *collage*, en proceso de elaboración, como un libro que "irritará a los famas y encantará a algunos cronopios"<sup>36</sup>, y explica que *La vuelta al día en ochenta mundos*:

será una especie de almanaque o de baúl de sastre, pero prefiero el primer término porque no les tengo simpatía a los sastres y en cambio toda mi infancia estuvo iluminada por *El almanaque del mensajero*, del que quizá quede algún ejemplar en su casa (hay que mirar en los muebles viejos, en los sótanos)<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> J. Cortázar (2007, tomo II), p. 183.

<sup>36</sup> J. Cortázar (2000, vol. II), p. 1057.

<sup>37</sup> Ídem.

Más adelante, en una entrevista con Martín Caparrós, Cortázar hablaría de sus dos misceláneas (*La vuelta al día* y *Último round*) de esta forma:

Son los que yo llamaba los "libros-almanaques", porque vienen de la fascinación que yo tenía de chico por los almanaques. Como el *Almanaque del Mensajero* que mi madre compraba; no sé si todavía se publica, era sobre todo para los provincianos. Era una maravilla para un niño, tenía calendarios, las fases de la luna, las mareas, recetas de cocina, consejos de jardinería, medicina del hogar, cuentitos, poemas, y todo en un libraco así, de 300 páginas. Entonces, cuando hice *La vuelta...* y *Último round*, que eran materiales muy heteróclitos, los llamé los libros-almanaques<sup>38</sup>.

Tras *Rayuela* y el experimento 62, el paso siguiente en la construcción implacable del túnel contra el fetiche tenía que pasar por una inmersión completa en el mandala, es decir, el intento de reunir, no sólo en el contenido, sino en la estructura y formato del libro, los elementos necesarios para conformar un mandala en cuyo centro pudiera trazarse una vía de escape y ruptura en favor del intersticio.

Para que este propósito se diera de forma espontánea, resultaba necesaria, en todo caso, la previa superación de cualquier canon establecido formalmente, un camino del que Cortázar ya llevaba un amplio trecho recorrido, y en el que se reafirma en sus declaraciones a González Bermejo:

Está bien que haya usado la palabra "género" porque se la voy a demoler. Me da la impresión que hoy hablamos de "novelas" por razones de método, justamente por ese racionalismo occidental. Pero en realidad los productos, los libros que estamos leyendo 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*<sup>39</sup>.

El soporte idóneo para esta apertura-túnel, el único capaz de dilatarse, de existir y dejar de existir al mismo tiempo (materia-antimateria) para permitir la permeabilidad de la esponja<sup>40</sup>, no podía ser otro que el almanaque, un formato que,

---

<sup>38</sup> Vid. "Entrevista a Julio Cortázar", de Martín Caparrós. En Revista Digital Crítica de la Argentina (1983) [en línea, publicada el 15.02.2009]. URL: <http://www.criticadigital.com/imprensa/index.php?secc=nota&nid=19989>.

<sup>39</sup> E. González Bermejo (1978), p. 86.

<sup>40</sup> Recordemos que la esponja es el símbolo de la permeabilidad para Cortázar. Ya en una de sus primeras novelas, *El examen* (1950), Cortázar hace alusión a la creación esponja: "Deberíamos aprender el arte de la esponja; llena de agua pero separándola, conformándola, aparte de ella" (J. Cortázar, 1986: 186).

desde la perspectiva cortazariana, sería a la literatura como el jazz a la música: el módulo perfecto para permitir líneas de fuga decisivas, el gran *off-beat*.

El almanaque –vinculado, en la antigüedad, con la astronomía– es una publicación que recoge datos, noticias o escritos de diverso carácter. *El almanaque del mensajero* solía contener un calendario, un registro de fenómenos astronómicos, predicciones climáticas, las fases de la luna y el sol, la posición de los planetas, las variaciones de las mareas, sugerencias para los agricultores, según las estaciones, un calendario de festividades religiosas y los días de los Santos.

A medida que la ciencia fue avanzando, el apartado astrológico, las predicciones y las profecías fueron desapareciendo. Sin embargo, el almanaque no lo hizo, sino que evolucionó hacia una forma de literatura tendente al folclore, que, además de calendario y predicciones del tiempo, incorporaba estadísticas, sucesos históricos, preceptos morales y proverbios, consejos médicos, remedios, chistes, poesía y ficción<sup>41</sup>.

Como observa Riobó, en su estudio sobre los libros almanaque de Cortázar, tanto *La vuelta al día en ochenta mundos* como *Último round* comparten con el almanaque el hecho de constituirse a partir de textos de muy diversa índole e intención, reunidos en torno a un ciclo temporal".



Este ciclo, en *La vuelta al día*, se corresponde con el de los ochenta mundos, lo cual está reflejado en el dibujo de la portada, que, en palabras de Cortázar, "resume admirablemente el sentido del libro, *jongler avec les jours qui sont, chacun, un monde*"<sup>42</sup>, es decir, "hacer malabarismos con los días que son, cada uno, un mundo", jugar con y contra el tiempo para escapar de él; mientras que, en *Último round*, la batalla contra el tiempo, esta vez definitivamente combativa, se asoma a la otra batalla especular contra el laberinto, que tenía lugar en ese momento en la realidad de mayo del 68.

<sup>41</sup> Para un desarrollo más amplio de esta cuestión, *vid.* Riobó, Victoria (2007). "El libro-objeto en la obra de Julio Cortázar", en V. Riobó, Victoria (2007), p. 145.

<sup>42</sup> Así se lo comunica Cortázar a su amigo Julio Silva (2000, vol. III: 1395).

De este modo, el diálogo de *Último round* con su contexto histórico es uno de los factores que impiden que se reifique como libro fetiche, "entendido y ejecutado para durar"<sup>43</sup>, el libro publicitario, "libro-segundo, libro-minuto, el libro del mes o el que sólo tiene valor intermediario entre una intención y sus efectos en el lector"<sup>44</sup>, tal como lo describe Cortázar en su texto "El conformista y el rebelde", incluido en la *Teoría del túnel*.

En *Último round* no encontramos, pues, el intento de perdurar que hace a la obra caduca, sino la apertura de la esponja, o en palabras de Riobó, "el carácter efímero, irrepitable, único, de la ejecución musical"<sup>45</sup>. Después profundizaremos más en este aspecto, pero podemos adelantar que, en el punto de partida de *Último round*, hay una jazzística vocación *off-beat* que logra la eternidad al salir del tiempo, introduciéndose primero en él, es decir, excava un túnel.

Así lo corrobora la portada del libro en forma de hoja de periódico. El libro permeable vuela en pedazos el tiempo al introducirse de lleno en él, se proyecta en un no-tiempo reclamando, con su estallido poético, la plenitud del ser, porque

toda creación más allá de cierto nivel, rebasa el presente de aquel que la recibe, y precisamente así es como la creación más audaz se vuelve acto revolucionario en la medida en que éste se adelanta siempre y por definición al presente y va hacia el hombre nuevo. Hay libros, como hay gestos y sacrificios, que contribuyen a inventar el presente por venir; ellos son ya ese futuro que se tiende sobre el presente para penetrarlo y fecundarlo<sup>46</sup>.

Bien podría aplicarse esta afirmación de Cortázar a algunos de sus libros, especialmente con *Último round*. El escritor intuye que la crítica no sabrá entender la seriedad y la profundidad que radican en el aparente juego lúdico de sus almanaques:

Si *La vuelta al día* llevó a decir a muchísimos críticos que se trataba de una "obra menor" (con esa especie de auto-zarpazo vicario que se pretende provocar en el autor-mayor bruscamente degradado por el mismo autor-menor, en un acto que participa de la autofatiga, el masoquismo y otras agresiones) imagínate lo que se podrá decir de un nuevo libro que no tiene en cuenta para nada tan aleccionante advertencia. Por supuesto detrás de esta noción de "obras mayores" y "menores" se esconde la persistencia de un subdesarrollo intelectual [...] ya

<sup>43</sup> Véase, al respecto, "El conformista y el rebelde" (J. Cortázar, 1994 a, p. 45).

<sup>44</sup> J. Cortázar (1994 a), p. 45.

<sup>45</sup> V. Riobó (2007), p. 139.

<sup>46</sup> Así lo asegura Cortázar en su ensayo *Viaje alrededor de una mesa* (1970). En J. Cortázar (2006), *Obra crítica / VI*, (vid. bibliografía), p. 428.

verás que este libro será agredido por la Seriedad, y la Responsabilidad y todas esas gordas que se tiran a los ojos con las agujas de tejer<sup>47</sup>.

Porque, si algún objetivo tiene la esencia de *Último round* es precisamente el de romper el tejido y dejar las agujas de tejer inservibles. En este sentido, el escritor siente fascinación, ya desde su infancia, por las posibilidades de permutación y de estructura abierta que ofrece el almanaque con su insólita mezcla de contenidos, en la línea de la *Teoría del túnel* y del concepto surrealista de la "mesa de disección".

## 2. El collage: o evocación de la materia desde la antimateria y viceversa

### 2.1. La excentración

Cuando Cortázar presenta a su amigo Julio Silva el proyecto de su primer libro almanaque, *La vuelta al día en ochenta mundos*, para proponerle que colabore en su diagramación, lo hace definiéndolo como libro-collage. De hecho, "collage" iba a ser el subtítulo de la obra:

Estoy metido hasta las rodillas, que ya es algo en mí, dadas mis dimensiones, en un libro divertidísimo que le he prometido a Orfila para su nueva editorial y que responderá al título de *La vuelta al día en ochenta mundos* y al subtítulo de *Collage*<sup>48</sup>.

El collage, técnica artística nacida a principios del siglo XIX y utilizada después por las vanguardias de principios del XX, es, como explica Yurkievich,

puesto en boga por dadaístas y surrealistas que lo imponen como representante simbólico de la visión moderna, como imagen matriz capaz de figurar ese cúmulo mutable y heteróclito [...] en que se ha convertido la realidad, realidad que sólo puede ser representada a través de formas estalladas y de lo que la heterogeneidad significa<sup>49</sup>.

En los collages, nos recuerda Spies, se produce una inversión y un cuestionamiento del valor del mensaje originario. Y, partiendo del ejemplo de la obra de Max Ernst<sup>50</sup>, fundamental en el movimiento dadá y en el surrealismo, añade:

<sup>47</sup> De la misiva "Arnaldo, aquí tenés el texto que necesitabas para pre-anunciar el libro", escrito en 1969, incluido en *Papeles inesperados* (J. Cortázar, 2010, pp. 443-444).

<sup>48</sup> J. Cortázar (2000, vol. II), pp. 1041-1043.

<sup>49</sup> S. Yurkievich (1994), p. 109.

<sup>50</sup> Max Ernst inventó, en 1925, el *frottage* (que transfiere al papel o al lienzo la superficie de un objeto con la ayuda de un sombreado a lápiz); más tarde experimentó con el *grattage* (técnica por la que se raspan o graban los pigmentos ya secos sobre un lienzo o tabla de madera), y recurrió al collage en tres novelas en imágenes: *La Femme 100 têtes* (1929),

Todo sucumbe al escepticismo y se pone en duda. Las blasfemias gráficas que se encuentra el observador en *Une semaine de bonté* tienen su origen en una cuestión que ya había sido fundamental dentro del ambiente dadaísta. En los ataques provocadores y despectivos se refleja el estado de ánimo de aquellos que, tras la Primera Guerra Mundial, y traumatizados por la experiencia bélica, debían incorporarse de nuevo a una sociedad que empleaba todos los medios a su alcance para arrinconar aquello que le recordara el horror de la contienda y la destrucción. El *collage* ironiza acerca del carácter reprimido de la burguesía y de su comportamiento psicológicamente normativo. Max Ernst podía relacionar su forma de jugar con el absurdo y la paradoja con sus propias vivencias<sup>51</sup>.

Así es como el *collage* llega a convertirse en la técnica preferida de los surrealistas: muchos de ellos realizaban fotomontajes enfrentando imágenes y palabras, poemas y recortes, a simple vista inconexos, en los que, a veces, el lector podía descubrir un mensaje, o que producían en el observador un impacto indeterminado y subjetivo.

Como afirma Michaud, "ya se trate de ilustraciones de revistas, recortes de prensa, tarjetas postales o fotografías de rodaje, a los surrealistas les fascinan las imágenes modernas, que recuperan, coleccionan y utilizan en sus propios fotomontajes"<sup>52</sup>.

Entre 1934 y 1936, el artista francés Georges Hugnet recopila diversos materiales de trabajo, entre ellos, tipografías y fotografías recortadas en revistas eróticas como *Alio Paris*, *SexAppeal* o *Paris-Magazine*, para después asociarlas en una serie de combinaciones. Este trabajo dará lugar a la publicación, en 1936, de *La Septième Face du dé*, un poemario que reúne veinte *collages* que el autor califica de "poemas-recortes" y cuya portada es obra de Marcel Duchamp.

A partir de esta técnica, nacería el fotopoema, cuya definición nos traslada Boulestreau como una nueva forma de libro ilustrado en el que texto y fotografías se responden de una forma más estrecha y a un doble nivel, simbólico y pictórico<sup>53</sup>.

De este modo, el juego entre texto y fotografía compone una constelación semántica distinta. En palabras de Michaud,

con la imagen fotomontada, la significación irrumpe entonces en la unicidad de la imagen fotográfica. Ésta ya no remite a un referente sino a un significado o diríamos incluso a una constelación de significados organizados por una red de nervaduras que simultáneamente los reúne y los separa, es decir, que los organiza en un relato semejante al del sueño [...] El montaje, en el que Bloch veía la

---

*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) y *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934).

<sup>51</sup> W. Spies (2009), p. 25.

<sup>52</sup> Estudio de P.A. Michaud (2010), p. 190 sobre la subversión de las imágenes.

<sup>53</sup> N. Boulestreau (1981), p. 163.

esencia misma del surrealismo, más que mostrar la fachada del mundo, hace resurgir el segundo plano, tal como sucede en el sueño en cuya superficie, una vez que se han perdido las relaciones lógicas, sobrenadan algunos fragmentos retorcidos y troceados, reunidos como hielos flotantes, el fotomontaje sólo conserva fragmentos dislocados del mundo objetivo<sup>54</sup>.

Las creaciones surrealistas en esta línea, constituyen verdaderos cuadros sinópticos. El término "cuadro sinóptico", tomado de la jerga científica, describe una "exposición visual, esencial y sucinta, que puede sugerir ideas nuevas y poner de manifiesto vínculos ocultos [...] Mediante fragmentación, ofrecen una síntesis visual en forma de cuadro"<sup>55</sup>.

Los cuadros sinópticos surrealistas, que llevan a la práctica la teoría de la mesa de montaje en la que es posible el encuentro del paraguas y la máquina de coser, suponen toda una transformación de la tradición científica de los cuadros sinópticos para dotarlos de un valor poético.

Guigon, en su artículo "Anatomía del *collage*", afirma que este tipo de arte puede sintetizarse como el acoplamiento de dos o más figuras (Ernst diría "realidades") en apariencia incompatibles, sobre un plano en el que, a simple vista, no encajan<sup>56</sup>.

Desde las primeras revoluciones del *papier collé*<sup>57</sup> por parte de los dadaístas, la composición del *collage* pretende conseguir una desviación:

el *collage* nos hace pensar también en vueltas y revueltas, desviaciones, procedimientos oblicuos que conducen al ojo a una especie de persecución jovial. Tanto si se camufla para actuar como si se muestra sin máscara para disimularse mejor, es un pensamiento astuto, difícil de aprehender, que obliga al observador a multiplicar sus puntos, a darse visiones diversas. No se concibe fuera de tales extravíos, cuando el paisaje no deja de cambiar, cuando la identidad de todas las cosas se vuelve incierta<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> P.A. Michaud (2010), p. 176.

<sup>55</sup> *Ibid*, p. 203.

<sup>56</sup> E. Guigon (1998), p. 133.

<sup>57</sup> "*Colle* (cola) significa también popularmente, en francés "embuste, mentira, porque un engaño es comparado a una cosa que pega", y, en términos escolares, se trata de una pregunta difícil hecha por el profesor o el examinador, a la cual el alumno no está preparado para responder. En cuanto a *collant* (pegajoso), en sentido figurado: se dice de alguien molesto del que uno no puede deshacerse" (E. Guigon, 1998, p. 131). Por otro lado, Riobó nos recuerda que el *collage*, como procedimiento compositivo, se caracteriza por "la yuxtaposición de fragmentos de materiales diversos, a veces preformados o hallados (vertiente del *objet trouvé* dadaísta) a partir de los cuales se genera un nuevo objeto que resulta de la suma de las relaciones que los diferentes fragmentos establecen entre sí" (V. Riobó, 2007, pp. 146-147).

<sup>58</sup> E. Guigon (1998), pp. 130-131.

Es decir, se trata de lograr una dislocación del sentido original (excentración), en la que la conformación de nuevas figuras, cuestiona las identidades, revela metáforas inesperadas.

Lo importante, en la obra de célebres artistas del *collage* (véase Ernst), era la elaboración de nuevas imágenes inteligibles, porque, como sostiene Spies:

ante las láminas se esfuma la cuestión en torno a la elaboración del *collage*. Comparable al crimen perfecto, el *collage* intenta dificultar el hallazgo de indicios y hasta pretende que se descarte la idea de la actuación de las tijeras y la cola. Para alcanzar este objetivo, se borran todas las huellas que permitan inferir la conclusión de que se trata realmente de un *collage*. En cierto sentido, el *collage*, tal y como lo definía Max Ernst, había de ser un medio que preservara su enigma<sup>59</sup>.

Los elementos, una vez trasladados al *collage*, desempeñan un papel muy distinto del original, se produce una combinatoria que no permite formular una exégesis basada en las fuentes. De este modo, si observamos el *collage* pensando en la procedencia material de las partes individuales, la sensación de inquietud aumenta. Sólo contemplando el conjunto, sólo cuando prescindimos de separar elementos para entenderlos y racionalizarlos, cuando nos abrimos sin prejuicio al nuevo sentido de lo que vemos, es decir, cuando estamos *excentrados*, tiene lugar la entrevisión.

En el texto "Cristal con una rosa dentro", de *Último round*, Cortázar habla de "una atención dirigida desde, o a través, incluso hacia ese plano profundo"<sup>60</sup>, gracias a la cual, la presentación sucesiva de varios fenómenos heterogéneos crea instantáneamente una aprehensión de homogeneidad deslumbradora: "en ese instante fulgural e irrepitable, la entrevisión de otra realidad en la que eso que era ruido de puerta, sonrisa y rosa constituye algo por completo diferente en esencia y significación"<sup>61</sup>.

Como defiende Guigon: "el acoplamiento de dos o más figuras visuales contradictorias, o en vilo, o exageradamente distantes, abre, por el circuito metafórico, una brecha donde se inicia una especie de historia"<sup>62</sup>.

## 2.2. La fisura

De igual modo, los libros *collage* de Cortázar revelan una nueva constelación a partir de las pequeñas constelaciones; es decir, que Cortázar, de una forma lúdica,

<sup>59</sup> W. Spies (2009), p. 29.

<sup>60</sup> J. Cortázar (2006, tomo II), p. 127.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>62</sup> E. Guigon (1998), p. 133.

no medida, lleva a la práctica, en el formato y el contenido de estos libros, la teoría de las irrupciones intersticiales esbozada en la trama de *62/Modelo para armar*.

Como nos recuerda Yurkievich en su libro *Mundos y modos*, la inauguración del *collage* literario, es decir, el traslado de la técnica *collage* a la literatura, tiene lugar en 1914, con el poema ideográfico "Lettre-Océan" de Guillaume Apollinaire que traslada a su composición poética ese "módulo multiforme, puesto por primera vez en práctica por la pintura cubista"<sup>63</sup>. De este modo, como el cuadro cubista, el poema se transforma en "objeto mixto, multimedia, a la vez icono verbal e icono visivo"<sup>64</sup>, en un tiempo de ruptura con lo establecido:

en consonancia con una época de quiebra de los continuos y de caducidad de los consensos, la vanguardia practica un arte del conflicto, de las disimilitudes antagónicas [...] arte archipiélago, arte centrífugo, de la contingencia no sujeta a arbitraje, universal e intemporal, sin norma ni figura estables<sup>65</sup>.

Ello nos devuelve al cuadro sinóptico surrealista, trocado, ahora, en obra literaria. En su estudio sobre el libro surrealista, Béhar coincide con Breton en que tales libros son lugar de transgresiones múltiples<sup>66</sup>, y de "décentremets", tanto en los recursos formales como en el contenido.

En opinión de Béhar, podemos caracterizar un libro surrealista como un diálogo infinito entre ilustración y contenido textual, de modo que no se sabe cuál de ellos ilustra a cuál<sup>67</sup>.

Se trata, pues, de crear un encuentro, un diálogo entre las diferentes partes que logran la fusión, abriendo la perspectiva a una nueva imagen. Este propósito se busca también desde la literatura. Para Yurkievich, el momento crucial del *collage* literario llega en el año 1922, con dos obras decisivas: *Ulises* de Joyce y *The waste land*, de T.S. Eliot, pues, con ellas "el *collage* alcanza la plena implantación en el terreno poético y en el narrativo"<sup>68</sup>. El autor nos da otros ejemplos de obras *collage* como los *Cantos* de Ezra Pound (1922), *Poemas y Antipoemas*, de Nicanor Parra (1954), *La hora* (1960), de Ernesto Cardenal, *Manhattan Transfer* (1925), de Dos Passos; y, por supuesto, *Rayuela*, no sólo por su estructura interna y externa sino por la concatenación lógico-factual, la caracterización de los personajes o la disposición rítmica.

---

<sup>63</sup> S. Yurkievich (1994), p. 107.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>66</sup> H. Béhar (1981), p. 339.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>68</sup> S. Yurkievich (1994), p. 109.

Así, coincidiendo con la interpretación de Riobó, podemos decir que la técnica *collage*, trasladada a la literatura, nos ofrece el retrato de *Último round*, pues puede recurrir a diversas estrategias como la incorporación de textualidades preformadas, frases hechas, citas literarias, convivencia de múltiples registros y tonos, el coloquial junto al lírico, lo serio junto a lo humorístico; la utilización de distintos idiomas; el manejo de distintos géneros –literarios y no literarios– la variedad estilística, etc.<sup>69</sup>. Como sostiene Yurkievich:

el *collage* es el dispositivo que permite la inclusión de la móvil y heterogénea multiplicidad de lo real, captada en pleno fragor del extratexto con todas sus voces, sus mensajes y su ruido [...] El *collage* convierte al texto en lugar de reestructuración y de derivas, provoca migraciones semánticas, desbandadas simbólicas, transmigraciones nocionales [...] figura una totalidad en constante devenir [...] pone en evidencia la verdad íntima de todo lenguaje, la disparidad y la rivalidad básicas. El *collage* testimonia acerca de las condiciones de constitución de toda palabra viva, tire y afloje, pacto precario entre ligazón y ruptura [...] desencadena una dinámica múltiple que permite la infinita recomposición<sup>70</sup>.

La puesta en evidencia de la verdad íntima del lenguaje, el constante devenir, la infinita recomposición, son preceptos que fácilmente pueden distinguirse razón en sus libros almanaque. La destrucción para la posterior reestructuración a través del túnel, genera un juego de elementos y no elementos, espacio y no espacio, tiempo y no tiempo, que se reproduce en todas sus obras, como veíamos en el caso de *62*.en *Rayuela*, en *62*, o en cualquiera de las obras de Cortázar, y, con mayor

### 2.3. Materia antimateria: dialéctica y síntesis

En el texto "La muñeca rota" incluido en *Último round*, Cortázar busca el pasaje que indica su citado texto hindú:

en el momento en que se perciben dos cosas, tomando conciencia del intervalo entre ellas, hay que ahincarse en ese intervalo. Si se eliminan simultáneamente las dos cosas, entonces, en ese intervalo, resplandece la realidad<sup>71</sup>.

Del mismo modo, Guigon afirma que "la obra nacida de un montaje es el resultado de la desaparición de ese montaje"<sup>72</sup>.

En efecto, la armonía que se conforma cuando los diversos elementos de un cuadro generan una imagen (cuando se produce la mezcla, la unidad generadora de

<sup>69</sup> V. Riobó (2007), p. 147.

<sup>70</sup> S. Yurkievich (1994), pp. 120-121.

<sup>71</sup> J. Cortázar (2006, tomo I), p. 263.

<sup>72</sup> E. Guigon (1998), p. 131.

esa imagen nueva) es equivalente al intervalo creado entre dos esferas que también puede generarse cuando las esferas confluyen entre ellas, porque "hay una manera de mirar que lo revela en otro plano, que lo hace de verdad obra abierta para mostrar el intervalo, lo que el poeta indio llama realidad"<sup>73</sup>, es decir que, como ya vimos, "la antimateria evoca la materia", revelando una realidad distinta.

En los dos libros almanaque de Cortázar, a través de la antimateria de la desunión de formas y estilos, se evoca la materia de la unión total. Por lo tanto, y como ya vimos en *Rayuela* y en *62*, el juego materia-antimateria, conforma, finalmente una síntesis.

Revisemos el texto "Así se empieza", con el que Cortázar explica la génesis de su primer libro almanaque, *La vuelta al día*, a partir de una experiencia con el jazz:

A mi tocayo debo el título de este libro y a Lester Young la libertad de alterarlo sin ofender la saga planetaria de Phileas Fogg [...] Ahora Lester escogía el perfil, casi la ausencia del tema, evocándolo como quizá la antimateria evoca la materia, y yo pensé en Mallarmé y en Kid Azteca, un boxeador que conocí en Buenos Aires hacia los años cuarenta y que, frente al caos santafesino del adversario de esa noche, armaba una ausencia perfecta a base de imperceptibles esquives, dibujando una lección de huecos donde iban a deshilacharse las patéticas andanadas de ocho onzas. Sucede además que por el jazz salgo siempre 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 palíndromas 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<sup>74</sup>.

En este texto, que funciona a modo de declaración de intenciones, podemos observar, en primer lugar, el vínculo de *La vuelta al día* con *Último round*, establecido a través de la metáfora del boxeador como creador de huecos, evocador de materia desde la antimateria, abridor de espacios contra el cangrejo de lo quitinoso y lo cerrado.

Por otro lado, están presentes la idea de metamorfosis y el anhelo de hacer que perdure una revelación fugaz. La evocación a partir de una previa descomposición, llevaría, a su vez, a una síntesis distinta de la materia contemplada en un primer momento, que prefiguraría la entrevisión. Así, se completa el movimiento triangular cortazariano (tesis-antítesis-síntesis) que previamente hemos observado en *62/Modelo para armar*. Como explica Guignon:

<sup>73</sup> Encontramos esta afirmación de Cortázar en el texto "Estrictamente no profesional" (J. Cortázar, 1978, p. 104).

<sup>74</sup> J. Cortázar (2007, tomo I), p. 7.

el *collage* no puede ser otra cosa que el instante suspendido de una dispersión, un momento de orden en un proceso de construcción y deconstrucción. El artista corta, manipula el espacio mismo, talla, saca muestras de lo "unido", que es, en este momento, su espacio mental y el espacio del mundo. El ensamblaje que hace a continuación de esas formas de espacio es algo nunca visto, incluso si, una vez hecho, se incorpora al arte, a la representación: es la unión por fin realizada de la vista y de la visión, del pensamiento y de la realidad. Sin duda, este juego polisémico de combinaciones, es cieno de toda imagen y estaba ya en el corazón de la concepción tradicional de la mimesis, fundada sobre una doble apropiación de fragmentos tomados, por un lado, de la naturaleza y, por otro, del pasado del arte<sup>75</sup>.

La simultaneidad visual que el *collage* genera es también una contradicción visual que multiplica los elementos no jerarquizables de la unidad de sentido. En el *collage* no hay jerarquía, puesto que la desmembración de compuestos para crear un nuevo compuesto, la unidad formada por la variedad, hace que las interpretaciones del lector sobre cada parte del libro no tengan un rango, sino que todo ocurra a la vez como sucede en las entrevisiones, es decir, cuando se sale del tiempo para entrar en el tiempo mítico.

De este modo, el *collage* habrá transformado los significados en significantes que, en palabras de Guigon, producen otras funciones, otros usos, otros rituales, "según un proceso de semiosis ilimitada"<sup>76</sup> que rompe los cánones previstos.

#### 2.4. La perspectiva del minotauro

Una de las características más importantes del *collage* es, pues, la transgresión del orden establecido y de las categorías lógicas. De hecho, algunos autores, como Riobó, denominan a este tipo de miscelánea obra "centauro"<sup>77</sup>. En este sentido, Guigon compara el arte del *collage* con el mito del minotauro:

el *collage* es un mito. Digamos, simbólicamente y a modo de ejemplo, que es el Minotauro, es decir, el híbrido, el resultado de la combinación contra natura de fragmentos de cuerpos que existían previamente de manera aislada, pero que aquí están fundidos monstruosamente, pegados los unos a los otros. Hasta el nombre que designa esta extraña mezcla proviene de una operación semejante: Minotauro, toro surgido del linaje de Minos, nombre-*collage*, nombre muy apropiado. El coito verbal que engendra esta denominación es el reflejo de la famosa copulación de Pasífae con el toro, de la cual nació, según la leyenda, el Minotauro. Obra

<sup>75</sup> E. Guigon (1998), p. 131.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>77</sup> V. Riobó (2007), p. 142.

maestra de discordancias, delirios insensatos, sueños tumultuosos: se trata esencialmente de la misma lógica del recorte, la transferencia, el desplazamiento que se ejerce sobre las formas visuales y sobre los objetos de la representación, si bien trasladada de la norma a la aberración, puesta al servicio no ya de un bello ideal, sino de una combinatoria más o menos fantástica<sup>78</sup>.

Para los surrealistas, nos recuerda Ottinger, "el minotauro y su corte mitológica son los agentes de un cambio radical de paradigmas sociológicos y políticos"<sup>79</sup>.

El monstruo, ese ser dislocado que, a menudo, se representa en el arte y la mitología como un conglomerado de partes de otras figuras, es aquello que transgrede la separación de los mundos, con las múltiples posibilidades de apertura lúdica que ello ofrece para Cortázar:

A mí desde pequeño me fascinó la noción de monstruo, la idea de los animales mitológicos: una cabeza de león, alas de águila y plumas de pato [...] porque me di cuenta de que eso, la noción del monstruo que es el resultado de una combinación diferente de los elementos aceptados por todos, se podía extrapolar a opiniones mentales, a conductas. Uno podía a veces conducirse lúdicamente, es decir, hacer un juego en el que de alguna manera uno era el monstruo, porque a un mismo tiempo estabas moviéndote como un león y volando como un águila<sup>80</sup>.

El concepto de monstruo así entendido, genera una nueva vertiente imaginaria metafórica, a partir de la metamorfosis. Posibilita, de este modo, la transmigración: el paso de un orden a otro.

Todo ello se sintetiza genialmente en el concepto escogido por Cortázar (en su texto ya revisado "Así se empieza"): "*passepartout*", que podríamos traducir como "pase para todo" pero también como "llave maestra". Una vez más, Cortázar hace las veces de sintetizador de opuestos y convierte el colador en acceso, porque el poro de la esponja nunca tiene una sola dirección, es un agujero-llave por el que un mundo se cuelga en el otro, pero también, por el que un mundo participa del otro. Y esa permeabilidad de la obra camaleónica incluye, por supuesto, las irrupciones bidireccionales de la realidad y en la realidad.

Para Guigon, "el punto de partida del *collage* es la realidad exterior introducida en la realidad del cuadro"<sup>81</sup>, lo cual guarda una estrecha relación con lo que Cortázar pretende hacer, primero muy tímidamente en *La vuelta al día* y con mucha más decisión después en *Último round*: lograr que el texto participe de la realidad,

<sup>78</sup> E. Guigon (1998), p. 132.

<sup>79</sup> D. Ottinger (2005), p. 50.

<sup>80</sup> O. Prego (1985), p. 136.

<sup>81</sup> E. Guigon (1998), p. 129.

crear un enlace esponja entre la letra escrita y el acontecimiento, es uno de los grandes logros de este libro.

Previamente, el tomo II de *La vuelta al día* se inaugura con el texto "What happens, Minerva?" dedicado al *happening*, al que Cortázar añade un más que definitorio encabezado con la cita del dramaturgo Dick Higgins: "some of us are already feeling the necessity to explore the art that lay between the arts"<sup>82</sup>.

Como ya veíamos en el primer capítulo, el *happening* no es otra cosa que el *entre*, es decir, "un agujero en el presente". Del mismo modo, el *collage*, nos explica Guigon, es una

introducción de lo arbitrario, sustitución de la habilidad por el acontecimiento incontrolado, inestabilidad de los materiales para enriquecer la obra, desmitificación de la obra de arte, invitación a apropiarse colectivamente de lo real haciendo caso al aforismo de Lautréamont tan citado por los surrealistas: la poesía hay que hacerla para todos, no para uno<sup>83</sup>.

Asimismo, el *happening* sustituye la realidad por el acontecimiento incontrolado que reivindica el azar, el accidente. El *collage*, al participar de una otra realidad a través del agujero creado (antimateria que evoca su materia y viceversa), avoca a los que lo contemplan a entrar en el túnel.

En cuanto a la materia-antimateria-entrevisión, debemos precisar que la figura del monstruo también puede jugar otro tipo de papel, ya no como minotauro, sino como invasión reveladora que, a modo de caballo blanco en el relato "Verano"<sup>84</sup>, va haciéndose hueco en el hueco para denunciar la nada con su rugido silencioso. Como explica Cortázar en su "Tema para San Jorge" de *La vuelta al día*,

la presencia del monstruo es otra cosa, algo que se impone como en diagonal o desde el reverso de lo que va sucediendo ese día y los siguientes [...] porque precisamente ese monstruo es un monstruo en cuanto no es, en cuanto está ahí como una nada viva, una especie de vacío que abarca y posee y escuchó lo que me pasó anoche López, resulta que mi señora<sup>85</sup>.

Cortázar sitúa a este monstruo, a esta antimateria-materia, como una evidencia del vacío y del sinsentido que se esconde tras la normalidad a la que nos sometemos todos los días, la aparentemente conveniente vida programada. Por ello, el monstruo

---

<sup>82</sup> J. Cortázar (2007 tomo II), p. 5.

<sup>83</sup> E. Guigon (1998), p. 129.

<sup>84</sup> Relato de Cortázar incluido en *Octaedro*, (vid. bibliografía), en el que un caballo blanco irrumpe bruscamente en la monótona y tranquila noche de una familia.

<sup>85</sup> J. Cortázar (2007, tomo I), p. 43.

se deja sentir siempre en las situaciones convencionales, en las más aceptadamente rutinarias. Así proceden los jaguares metafísicos del breve relato de *Último round*: "Hay que reconocer que estamos muy menoscabados por los jaguares".

"En nuestra casa, en la rue Blomet, hay jaguares por todos lados, no se diría porque raramente se los ve pero en el fondo esa es su manera de estar allí y de infiltrarse"<sup>86</sup>. Cortázar habla de jaguares pequeños, incluso diminutos: los más cotidianos, aquellos cuyo zarpazo subyace en los actos más rutinarios como el de untar una tostada; y están "los grandes, los pavorosos que surgen en la noche"<sup>87</sup>, o aquellos "cuyo tamaño sobrepasa nuestro pobre entendimiento"<sup>88</sup>. De este modo, el monstruo supone esa presencia tangencial que revela el vacío de la supuesta materia real, permitiendo la intuición de otra materia posible.

Por otra parte, la "monstruosidad" de la mosca que vuela al revés en otro de los relatos –de claro tinte surrealista– de *Último round*, "Los testigos", actúa como dispositivo *despertante* que cuestiona toda la realidad admitida:

no es normal ni decente que una mosca vuele de espaldas, ni siquiera lógico, si vamos al caso [...] Claro que vuela así, pero en realidad esa mosca sigue volando como cualquier otra mosca, sólo que le tocó ser la excepción. Lo que ha dado media vuelta es todo el resto<sup>89</sup>.

El monstruo adquirirá también la forma de un "agujero pegajoso" en *La vuelta al día*, donde el personaje, llamado Ramón, es un agujero que, un día, al despertarse, "se cae en sí mismo"<sup>90</sup>. Entonces se da cuenta de que "había que hacer algo para no reventar como una pompa de jabón" y por eso se vuelve pegajoso en uno de sus extremos y se rodea de todo lo material que encuentra; de este modo, se hace experto en diversos temas, deportista, entendido, "y ahí va, carrera arriba, subjefe, jefe y jefazo" y "el agujero habla mientras Ramón golpea delicadamente su pipa de brezo comprada en Londres"<sup>91</sup>.

De esta manera, a través de la ironía con el personaje de un fama, Cortázar alude de nuevo al vacío residente, acechante en lo material, sugiriendo que, cuanto mayor es la carga de accesorio, de artificio, que nos rodea conformando la apariencia de solidez y seguridad, menor es la de verdad.

Si el libro almanaque de Cortázar tiene algún propósito, es el de revelarnos este agujero que late bajo lo establecido y que puede funcionar como hueco, si

<sup>86</sup> J. Cortázar (2006, tomo II), p. 253.

<sup>87</sup> Ídem.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>89</sup> J. Cortázar (2006, tomo I), p. 55.

<sup>90</sup> Del cuento titulado "Teoría del agujero pegajoso" (J. Cortázar, 2007, tomo I, p. 61).

<sup>91</sup> "Teoría del agujero pegajoso" (J. Cortázar, 2007, tomo I: 62).

ignoramos su llamada, o como acceso, si lo atravesamos, en cuyo caso se transforma en un *passepartout*, un colador, un pasaje entre dos modos existenciales.

*Último Round* presenta, al igual que *La vuelta al día en ochenta mundos*, el esquema heteróclito de la miscelánea: pequeños relatos, fotografías, recortes de prensa, dibujos, poemas, ensayos, etc. Sin embargo, *Último round* introduce cambios relevantes con respecto a su antecesor, *La vuelta al día*, que vienen dados por la ósmosis con el contexto, y por la definición de un trayecto personal en el que nos centraremos más adelante. Ello hace que el nivel de crítica e ironía sobre el absurdo de la realidad, y la carga de denuncia social –cuyo punto culminante está en la inclusión del *collage* sobre mayo del 68– sean mucho mayores.

Tanto en la tapa como en el reverso del libro figuran pequeños artículos que, por distintos motivos, han llamado la atención del autor y con los que éste pretende sorprender al lector, hacerle pensar, hacerle reaccionar, lograr que abra esa cortina invisible pero infinitamente pesada que es la rutina de lo establecido, para que penetre en el otro lado.

Según afirma Fernández-Braso: "en *Último Round* se encuentra un desorden bien organizado, un desorden eficaz para que el lector reciba el impacto ideado por su creador"<sup>92</sup>. En este sentido, hablando de la labor de creación de *Último round*, Cortázar confiesa:

Cuando uno mira simplemente un libro ilustrado no se imagina lo que representa como esfuerzo de ajuste, de búsqueda de ritmos y equilibrios, para no hablar de la corrección de pruebas, siempre llena de emboscadas para el que, por ser 'el padre de la criatura', tiene tendencia a fijarse en el sentido más que en las palabras como objetos tipográficos [...] Personalmente mi impresión es que merecía la pena publicarlo en forma de libro-objeto<sup>93</sup>.

Esta consideración del libro como objeto elaborado, nos devuelve a la concepción surrealista, pues, en palabras de Béhar, los surrealistas hacen del libro un objeto que ofrece placer al tacto<sup>94</sup>.

*Último round* es, al igual que la Maga, un "desorden que es un orden misterioso"<sup>95</sup>, es la locura, la excentricación por la que se llega a la realidad total, el viaje al orden por el desorden. Pero, sobre todo, podemos calificar este libro como un intento de acceso al absoluto en el que la realidad agujereada permite la entrada a la sobrerrealidad en un ejercicio lúdico y combativo, perforador, con el que Cortázar nos muestra, con mayor claridad que nunca, el intervalo-confluencia entre las dos esferas.

<sup>92</sup> Fernández-Braso (2004), p. 694.

<sup>93</sup> Carta de septiembre de 1969 (J. Cortázar, 2000, vol. III, pp. 1359-1360).

<sup>94</sup> H. Béhar (1981), p. 339.

<sup>95</sup> J. Cortázar (1991), p. 87.

"El misterio no se escribe con mayúscula como lo imaginan tantos narradores, sino que está siempre entre, intersticialmente", sostiene Cortázar<sup>96</sup>. Sólo las irrupciones intersticiales pueden provocar adelantos en esta búsqueda, en esta aventura de descubrimiento. De ahí la concepción del permeable tiempo esponja. Y *Último round* es, por supuesto, un libro esponja.

Para componer la portada del libro, Cortázar extrae de la realidad y del texto de *Último round*, pequeños fragmentos que actúan a modo de poros de la esponja, descubren los huecos en el "asfalto" y guían hacia una reflexión a través del humor, a la vez que adelantan los contenidos (poros) que el lector encontrará en el libro. Así pues, fragmentos de cuentos como "Silvia" se alternan con citas de Calvino, Lenin o Cocteau, imágenes, "Cosas oídas", artículos extraídos de periódicos, entre ellos una crítica al propio Cortázar<sup>97</sup>, e indicaciones que imitan a la prensa escrita para guiar al lector hacia el contenido del libro: "¿a la nena se le rompió la muñeca?, sin compromiso consulte p. 248".

Se trata de un libro *collage* –tanto más en cuanto que incluye otro *collage* en su seno: "Noticias del mes de Mayo"– que repite el carácter lúdico de *La vuelta al día* pero que, esta vez, ya desde el título y el formato, nos avisa de que el combate-juego hará inmersiones mucho más importantes y definitivas en la realidad.

En opinión de Mac-Millan, se trata de un libro "revolucionario primeramente en cuanto a su presentación técnica, es decir, formato, tipografía, presencia de imágenes, etc., este hecho apunta a la suspensión de una lectura sucesiva y obliga al lector a una apertura hacia nuevos procesos mentales"<sup>98</sup>.

En este sentido, este tipo de portada-despertador, como veremos, se halla en estrecha relación con el diseño de los periódicos estudiantiles y con el formato de los juegos que los estudiantes realizaban en las calles en el mes de mayo del 68, pues es, sobre todo, una alusión a la obra abierta o en proceso, al permanente juego-batalla contra el tiempo. Un juego que permite múltiples combinaciones, para que la obra en proceso se actualice a través de la integración dinámica de las partes.

Esta movilidad relacional, como la denomina Yurkievich, es visible, sobre todo, en el recurso del guillotinado: como sabemos, la primera edición del libro queda dividida en dos partes: piso de arriba (70% del largo total de la página) y piso de abajo (30% del largo total de la página). De este modo, el libro parece compuesto de ventanas de papel que lo acercan al concepto de *livre battante* o libro de puertas

<sup>96</sup> J. Cortázar (2006, tomo I), p. 161.

<sup>97</sup> Cortázar añade la crítica de Ramiro Casasbellas, donde se le tacha de "pequeño-burgués con veleidades castristas", colocándolo bajo el titular irónico de "grandes biografías de nuestro tiempo", y le indica al lector que puede ir a la página del libro en la que encontrará su ensayo-carta sobre la situación del intelectual latinoamericano a modo de respuesta a esta y otras críticas.

<sup>98</sup> Mac-Millan (2005), p. 50.

abiertas, del que hablábamos. Este diseño permite la lectura aleatoria de las dos plantas por separado, o bien, la lectura en zig-zag.

La segunda edición elimina este guillotinado y divide el libro en dos tomos en los que la movilidad se procura a través de recursos como la disposición de ciertos textos en forma transversal, o la alternancia de la verticalidad y la horizontalidad que se adaptan a la "vertiginosa presencia convergente de lo heterogéneo"<sup>99</sup> reproducida en los contenidos a diferentes escalas.



Solo este tipo de estructura permite que *Último round* se convierta en un mandala cuyos pequeños *rounds* (cada uno de los textos del libro) componen sucesivas fases espirituales y cuyo centro (síntesis de las tres fases de Cortázar) se halla en el apartado "Noticias del mes de Mayo", un *collage* dentro de otro *collage*, pues el apartado se compone de la alternancia de los graffitis que Cortázar fotografiaba en los muros, en mayo del 68 y los poemas que escribe para acompañarlos. "Ahora este collage", dice Cortázar, "es una obra anónima. La lucha de un puñado de pájaros contra la Gran Costumbre"<sup>100</sup>.

En el apartado cristalizan diferentes planos de la literatura y la vida de Cortázar y también de su realidad más cercana. Por un lado, cristaliza el poetismo en las calles, que convierte los muros de París en poesía y que descubre la ciudad atemporal, la esencia de la ciudad vista desde la intuición pura, o como diría Cortázar, "tu más profunda piel"<sup>101</sup>. Cristaliza por tanto la ciudad poesía, la utopía de Cortázar esbozada en sus anteriores libros y ya definida aquí: "Yo vi la edad de oro sentí brotar en la ciudad como un tigre de espigas [...] relámpago entre dos nubes de petróleo"<sup>102</sup>. Cristaliza la identidad de Cortázar que, en su carta a Retamar,

<sup>99</sup> Se trata de una expresión que Cortázar emplea en el ensayo "Uno de tantos días en Saignon" (2006, tomo I: 38).

<sup>100</sup> J. Cortázar (2006, tomo I), p. 88.

<sup>101</sup> J. Cortázar (2006, tomo I), p. 203.

<sup>102</sup> J. Cortázar (2006, tomo I), p. 115.

en el mismo libro, se confiesa como intelectual latinoamericano que elige la vía social basada en el hecho humano esencial, para actuar, y el compromiso activo antes que una mera postura estética (giro último de la estética a la ontología). Y cristaliza, en definitiva, la concepción del amor de Cortázar que pasa, de la idea de posesión de Oliveira a la idea de participación expresada en "Morelliana siempre", y esta comprensión del lenguaje de la Maga desde el amor, comprensión de París desde la poesía y la esencia atemporal, hace que cristalice la poética en el papel de Cortázar unida a la poesía en las calles de París:

Por ósmosis, por lentos reflujos, a través de incontables síntesis, ocurre que de tanto anónimo trajinar asoma la excepción, el individuo que de alguna manera crea esa ciudad que lo creó, la modela otra vez exigentemente, la arranca al hábito y a la conformidad<sup>103</sup>.

Cortázar afirma, en su "Para una poética", que

en las formas absolutas del acto poético, el conocimiento como tal (sujeto cognoscente y objeto conocido) es superado por la directa fusión de esencias: el poeta es lo que ansía ser. (Dicho en términos de obra: el poeta es su canto)<sup>104</sup>.

Así, el acceso a la cosa esenciada, la cosa misma, se cumple en el encuentro del poeta con su canto. La palabra del poeta es la cosa misma, como diría Juan Ramón Jiménez, creada por su alma nuevamente.

Cortázar creó París desde París.

### Obras citadas:

ALAZRAKI, Jaime: "Imaginación e historia en Julio Cortázar", en *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Fernando burgos (ed.). Madrid: EDI-6, 1987.

ALAZRAKI, Jaime: "Estructura" y "Cortázar antes de Cortázar. *Rayuela* desde su primer ensayo publicado: 'Rimbaud' (1941)", en *Rayuela*, edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, colección Archivos, Allca XX, 1991.

ANDRADE, Alecio y Julio Cortázar (con texto de Julio Cortázar): *París: ritmos de una ciudad*, Barcelona, Edhasa, 1982.

---

<sup>103</sup> Extraído del libro que alterna fotografía urbana con texto de Cortázar. D'Amico, Alicia, Sara Facio y Julio Cortázar (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana, p. 68.

<sup>104</sup> Cortázar (1994 b), p. 284.

- BÉHAR, Henri (dir.): *Le livre surréaliste. Actes du colloque en Sorbonne*. Paris: Mélusine IV, Cahiers du Centre de Recherches sur le surréalisme, 1981.
- BOULESTREAU, Nicole: "Le photopoème facile, un nouveau livre dans les années 1930", en *Le livre surréaliste. Actes du colloque en Sorbonne, juin 1981*, ed. Henri Béhar, Paris, Mélusine IV, Cahiers du Centre de Recherches sur le surréalisme, 1981.
- BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo (1924, 1930, 1946)*, Madrid, Visor, 2002.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- COHN-BENDIT, Daniel: *La revolución y nosotros que la quisimos tanto*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- COHN-BENDIT: *La imaginación al poder. París Mayo 1968*, Buenos Aires, Argonauta, 2008.
- CORTÁZAR, Julio: *Los Reyes*. Buenos Aires, Sudamericana, 1949.
- CORTÁZAR, Julio: *El examen (1950)*. Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
- CORTÁZAR, Julio. *El perseguidor (Las armas secretas, 1959)*, en: *Ceremonias*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- CORTÁZAR, Julio: *Pameos y meopas*, Barcelona, Llibres de Sinera, 1971
- CORTÁZAR, Julio: "Estrictamente no profesional" (1976), en *Territorios*. México, Siglo XXI Editores, 1978
- CORTÁZAR, Julio: *Deshoras*, Madrid, Alfaguara, 1982
- CORTÁZAR, Julio: *Historias de Cronopios y de famas (1962)*, Madrid, Alfaguara, 1983
- CORTÁZAR, Julio: *Bestiario (1951)*, Madrid, Alfaguara, 1987.
- CORTÁZAR, Julio: *Octaedro (1974)*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- CORTÁZAR, Julio: *Un tal Lucas (1979)*, Barcelona: Ediciones B, 1989
- CORTÁZAR, Julio: *Rayuela (1963)*, edición Crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, colección Archivos, Allca XX, 1991.
- CORTÁZAR, Julio: *Teoría del túnel (1947)*, en *Julio Cortázar. Obra crítica/I*, Saúl Yurkievich (Ed.). Madrid: Alfaguara, 1994 a.
- CORTÁZAR, Julio: *Julio Cortázar. Obra crítica / II*, Jaime Alazraki (Ed.), Madrid, Alfaguara, 1994 b.
- CORTÁZAR, Julio: *Julio Cortázar. Obra crítica / III*, Saúl Sosnowski (Ed.), Madrid, Alfaguara, 1994 c.
- CORTÁZAR, Julio: *Diario de Andrés Fava*. Madrid, Alfaguara, 1995
- CORTÁZAR, Julio: *Salvo el crepúsculo (1984)*. Madrid, Alfaguara, 1996.
- CORTÁZAR, Julio: *Julio Cortázar. Cuentos completos*, vol. I y vol. II, Madrid, Alfaguara, 1998.
- CORTÁZAR, Julio: *Prosa del observatorio (1971)*. Barcelona: Lumen, 1999.
- CORTÁZAR, Julio: *Julio Cortázar. Cartas*, volúmenes I, II, III, Aurora Bernárdez (Ed.), Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

- CORTÁZAR, Julio: *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), Barcelona, Destino, 2002.
- CORTÁZAR, Julio: *62/Modelo para armar* (1968), Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2004.
- CORTÁZAR, Julio: *Libro de Manuel* (1973), Madrid, Santillana Punto de Lectura, 2004.
- CORTÁZAR, Julio: *Los premios* (1960), Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2004.
- CORTÁZAR, Julio: *Julio Cortázar. Obra crítica / VI*, Saúl Yurkievich (Ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.
- CORTÁZAR, Julio: *Último round*, tomos I y II (1969), México, Siglo XXI, 2006.
- CORTÁZAR, Julio: *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), México, Siglo XXI, 2007.
- CORTÁZAR, Julio: *Papeles inesperados*, Madrid: Santillana-Punto de Lectura, 2010.
- D'AMICO, Alicia, Sara Facio y Julio Cortázar (con texto de Cortázar). *Buenos Aires, Buenos Aires*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
- ELIADE, Mircea: *Imágenes y símbolos*, Madrid: Taurus Ediciones, 1974.
- FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel: "Cortázar: *Último round*" (1970), en *La llegada de los bárbaros*, Jordi Gracia, Barcelona, Edhasa, 2004, pp. 694-697.
- FUENTES, Carlos: *Los 68. París, Praga, México*, Barcelona, Random House Mondadori, 2005.
- GALLANT, Mavis: *Los sucesos de mayo. París 1968*, Barcelona, Alba Editorial, 2008.
- GARCÍA GALIANO, Ángel: *El fuego sordo*, Madrid, Xorki, 2013.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis, 1996
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: *Aspectos de la novela en Cervantes*, Madrid: Nuevo Siglo, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*, Madrid, Iberoamericana, 2011.
- GOLOBOFF, Mario: *Julio Cortázar. La biografía*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto: *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978.
- GUIGON, Emmanuel: "Anatomía del collage", en *Juan Ismael, antológica*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1998.
- HARSS, Luis: "Cortázar o la cachetada metafísica", en: *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1981, pp. 252-300.
- HERRÁEZ, Miguel: *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*, Barcelona, Editorial Ronsel, 2003.

- HOYOS, Gómez, Camilo: *La imagen literaria de París*, Universidad Pompeu Fabra, (Tesis Doctoral. Barcelona 2010).
- KOHUT, Karl: *Escribir en París*, Frankfurt/Main: Klaus Dieter Vervuert, 1983.
- MAC-MILLAN, Mary: *El intersticio como fundamento poético en la obra de Cortázar*, Frankfurt: Peter Lang, 2005.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy: "Tres historias de Mayo", *La Nación* [en línea] URL: [http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=96793](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=96793), 1998.
- MICHAUD, Philippe-Alain: "La coalescencia y la sutura", en AA.VV. *La subversión de la imagen* (Cat. Exp.), Madrid, Fundación Mapfre, 2010.
- LEVINAS, Emmanuel: *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1987.
- OTTINGER, Didier: *Surréalisme et mythologie moderne: les voix du labyrinthe d'Ariane à Fantômas*, París, Gallimard, 2002.
- PICON GARFIELD, Evelyn: *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Editorial Gredos, 1975.
- PICON GARFIELD, Evelyn: "Cortázar por Cortázar", en *Rayuela*, edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, colección Archivos, Allca XX, 1991.
- PREGO, Omar: *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik Editores, 1985.
- RIOBÓ, Victoria: "El libro-objeto en la obra de Julio Cortázar", en Riobó, Victoria (Ed.), *Borges-Cortázar. Penúltimas lecturas*, Buenos Aires, Circeto, 2007.
- SHAFER, José P.: *Los puentes de Cortázar*, Buenos Aires, Nuevohacer, 1996.
- SOSNOWSKI, Saúl: *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*, Buenos Aires, Noé, 1973.
- SPIES, Werner: "Los desastres del siglo", en AA.VV. *Max Ernst, Une semaine de Bonté: los collages originales* (Cat. Exp.), Madrid: Fundación Mapfre, 2009.
- YURKIEVICH, Saúl: "La pujanza insumisa", y "Eros ludens" (juego, amor, humor, según *Rayuela*), en *Rayuela*, edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, colección Archivos, Allca XX, 1991.
- YURKIEVICH, Saúl: *Julio Cortázar: mundos y modos*, Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994.