

Juan Ignacio Jurado-Centurión López
Maria Luiza Teixeira Batista
María del Pilar Roca
organizadores

Trinta anos professando Cortázar

Ações e reações em torno
a um cronópio infinito



TRINTA ANOS
PROFESSANDO CORTÁZAR

Ações e reações em torno
a um cronópio infinito



**UNIVERSIDADE
FEDERAL DA PARAÍBA**

Reitora	MARGARETH DE FÁTIMA FORMIGA MELO DINIZ
Vice-Reitor	EDUARDO RAMALHO RABENHORST
Diretora do CCHLA	MÔNICA NÓBREGA
Vice-Diretor do CCHLA	RODRIGO FREIRE DE CARVALHO E SILVA



EDITORA DA UFPB

Diretora	IZABEL FRANÇA DE LIMA
Supervisão de Editoração	ALMIR CORREIA DE VASCONCELLOS JÚNIOR
Supervisão de Produção	JOSÉ AUGUSTO DOS SANTOS FILHO

CONSELHO EDITORIAL

Bartolomeu Leite da Silva	Filosofia
Carla Lynn Reichmann	Línguas Estrangeiras Modernas
Carla Mary da Silva Oliveira	História
Eliana V. da Silva Esvael	Língua Portuguesa e Linguística
Hermano de F. Rodrigues	Literaturas de Língua Portuguesa
Karina Chianca Venâncio	Línguas Estrangeiras Modernas
Lúcia F. Fernandes Nobre	Línguas Estrangeiras Modernas
Luziana Ramalho Ribeiro	Serviço Social
Marcela Zamboni Lucena	Ciências Sociais
Maria Patrícia Lopes Goldfarb	Ciências Sociais
Teresa Cristina Furtado Matos	Ciências Sociais
Willy Paredes Soares	Ciências Sociais

Juan Ignacio Jurado-Centurión López
Maria Luiza Teixeira Batista
María del Pilar Roca

TRINTA ANOS
PROFESSANDO CORTÁZAR
Ações e reações em torno
a um cronópio infinito

Editora da UFPB
João Pessoa
2016

Direitos autorais 2016 – Editora da UFPB

Efetuada o Depósito Legal na Biblioteca Nacional, conforme a Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À EDITORA DA UFPB

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é crime estabelecido no artigo 184 do Código Penal.

O conteúdo desta publicação é de inteira responsabilidade dos autores.

Impresso no Brasil. Printed in Brazil.

Projeto Gráfico	EDITORA DA UFPB
Editoração Eletrônica	MÔNICA CÂMARA
Design de Capa	MÔNICA CÂMARA
Ilustração da Capa	MIGUEL REP
Revisão de Texto	ALINE KELLY VIWEIRA HERNÁNDEZ

Catlogação na fonte:

Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba

L864t López, Juan Ignacio Jurado-Centurión.
Trinta anos professando Cortázar: ações e reações em torno a um cronópio infinito/
Juan Ignacio Jurado-Centurión López, Maria Luiza Teixeira Batista, María del Pilar Roca.
-- João Pessoa: Editora da UFPB, 2016.
Recurso digital (2 MB).
Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader
ISBN: 978-85-237-1244-0 (recurso eletrônico)
1. Cortázar, Julio Florencio, 1914-1984 – crítica e interpretação. 2. Literatura argentina – crítica e interpretação. I. Batista, Maria Luiza Teixeira. II. Roca, María del Pilar.

CDU: 860(82)

EDITORA DA UFPB Cidade Universitária, Campus I – s/n
João Pessoa – PB
CEP 58.051-970
editora.ufpb.br
editora@ufpb.edu.br
Fone: (83) 3216.7147

Editora filiada à


Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Sumário

TRINTA ANOS PROFESSANDO CORTÁZAR.	
Ações e reações em torno a um cronópio infinito.....	07
<i>Juan Ignacio Jurado-Centurión López</i>	
<i>Maria Luiza Teixeira Batista</i>	
<i>María del Pilar Roca</i>	
CORTÁZAR: ENTRE O ENSINO E A LITERATURA.....	12
<i>Maria Luiza Teixeira Batista</i>	
JULIO CORTÁZAR, ENTRE BORGES Y MARECHAL.....	36
<i>Eduardo Romano</i>	
PRESENÇA DE POE EM CORTÁZAR: REVERBERAÇÃO E RECRIAÇÃO	61
<i>Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva</i>	
O BESTIÁRIO DE UMA TEORIA DO CONTO.....	77
<i>Gabriel Domicio Medeiros Moura Freitas</i>	
REVENDO CORTÁZAR COM ANTONIONI (A PROPÓSITO DE BLOW UP).....	97
<i>Genilda Azerêdo</i>	
FLUIDOS NO IMPROVISO DO JAZZ REGANDO A NARRATIVA CORTAZARIANA EM 'BIX BEIDERBECKE'	115
<i>José Eider Madeiros</i>	
ENTRE VIUDAS Y FOTOGRAMAS.....	124
<i>Eduardo Montes-Bradley</i>	

TRINTA ANOS PROFESSANDO CORTÁZAR

Ações e reações em torno a um cronópio infinito

Julio Cortázar estabeleceu e ainda estabelece pontes entre o mundo infantil criativo, comandado pela imaginação, e o adulto, que define seu lugar no mundo e sabe construir espaços políticos, já seja de domínio ou de libertação. Ambos universos, o da infância e o do adulto, se refletem nas obras de Cortázar que, por sua vez, viveu durante um período político e social conturbado no qual deflagraram acontecimentos de diferente cunho. Alguns deles quebraram vários tabus sociais e políticos através de movimentos estudantis, como o maio francês e os protestos nas universidades, principalmente nos E.U.A e na França, e da revolução cubana. Outros derivaram na instauração de traumáticas ditaduras militares na América Latina. Todos esses acontecimentos geraram, entre os anos cinquenta e setenta do século passado, uma geração de escritores latino-americanos que inovaram as figuras do escritor e do leitor, assim como o relacionamento entre eles, aproximando distâncias e incluindo o leitor na construção dos sentidos emanados do texto. Essa mudança propiciou a politização do espaço literário, que passou a estar tomado pelas urgências do cotidiano e que devia dialogar com os interrogantes levantados pelo mundo contemporâneo, permitindo

assim que uma enorme massa de leitores, que até então não se sentia parte da literatura produzida por figuras consagradas das gerações anteriores, nem se encontrava na representação social que ela desenhava, passasse agora a se sentir agente da sua produção cultural. Essa abertura permitiu a mobilização e a expressão de pensamento, sentimentos e emoções que vinham a fazer fortes questionamentos aos valores da sociedade do momento.

Com o propósito de resgatar toda essa época rica em desafios e em soluções criativas, entre os dias 29 e 31 de outubro de 2014 se celebrou na Universidade Federal de Paraíba o congresso “Trinta anos professando Cortázar”. Entre seus objetivos esteve o de incentivar a colaboração entre docentes do ensino médio e superior, principalmente entre professores de literatura, e alunos do curso de Letras que atuam no ensino médio e fundamental com o intuito de promover debates que apresentassem as conexões existentes entre língua, literatura, política e sociedade, abrindo caminhos para inovar tanto as representações da leitura quanto da figura do leitor no espaço desenhado pelo imaginário, buscando ações pedagógicas integradoras e inclusivas nas práticas de leitura e escrita.

Trazendo como pano de fundo a comemoração dos trinta anos da morte do escritor e tematizando, entre outros assuntos, o seu labor pedagógico, ao longo de três frutuosas jornadas, alunos e professores ouviram e debateram sobre os diversos temas apresentados durante o encontro. Alguns desses trabalhos são agora oferecidos ao leitor nesta publicação, a qual pretende sintetizar, através de sete artigos, a discussão

cortazariana que por três dias tomou conta da nossa universidade.

No primeiro ensaio, ***Cortázar: entre o ensino e a literatura***, Maria Luiza Teixeira Batista expõe os aspectos fundamentais da sua filosofia pedagógica, disseminados numa narrativa que reúne os aspectos biográficos de um escritor inserido no seu tempo ao passo que delineia o decálogo de bom professor que ele soube explorar ao longo de anos de palestras e cursos.

Na sequência, ***Julio Cortázar, entre Borges y Marechal***, Eduardo Romano nos introduz nas raízes da obra cortazariana e analisa a influência que recebeu de autores basilares da literatura universal. Dando continuidade a essa análise, Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva sublinha, em ***Presença de Edgar Allan Poe em Cortázar: reverberação e recriação***, o estímulo imaginativo que o escritor norte-americano imprime na psique do nosso autor e destaca os traços da narrativa cortazariana que remetem ao diálogo, sempre reconhecido pelo autor de *Rayuela*, entre as obras de ambos escritores.

Cortázar não só ocupa um espaço relevante como criador narrativo, mas também como teórico da literatura, tendo feito poderosas contribuições para redefini-lo desde o próprio território da literatura. Em ***O bestiário de uma teoria do conto***, Gabriel Moura elucida sobre as valiosas contribuições intuitivas e inconscientes com as quais Julio Cortázar amplia e redefine as lindes do gênero. Aprofundado nessa habilidade do escritor argentino, em ***Reverendo Cortázar com Antonioni (A propósito de Blow up)*** Genilda Azerêdo aprecia e recria a problemática do olhar que

se debate entre a representação real e a dúbia realidade fixada pela objetividade da câmara nas indagações sobre o conto “Las babas del diablo”, o qual foi levado posteriormente ao cinema.

Em ***Fluidos no improvisado do jazz regando a narrativa cortazariana em ‘Bix Beiderbecke’***, José Eider Madeiros nos aproxima da narrativa do autor desde a perspectiva impulsora do Jazz no processo criativo de algumas das suas obras. A potencialidade artística deste gênero musical ajuda o autor na destruição dos paradigmas classistas, como também o ajuda a aventurar-se em novas formas narrativas que, junto com outros companheiros de geração, romperam com a narrativa tradicional e inovaram na hora de fundir tradição e modernidade num gênero até hoje difícil de rotular.

No derradeiro ensaio, ***Entre viudas y fotografamas***, o cineasta e escritor Eduardo Montes-Bradley abre a discussão que nos aproxima de Cortázar desde a perspectiva da caricatura icônica desenhada pela mídia em geral e, particularmente, pelas mulheres que compartilharam a vida com o escritor nos últimos anos, assim como as outras viúvas, isto é, os intelectuais que de um modo ou de outro fizeram de Cortázar seu ícone profissional.

Somos todos vítimas do tempo, somos todos submissos e inclinados ao seu passo. Assim como diz um dia Ju lio Cortázar, somos o presente do nosso relógio e a ele devemos obediência e vassalagem para que a nossa vida continue nessa prefigurada harmonia. E nós não conseguimos escapar a essa serventia temporal, a encruzilhada do tempo na qual o nosso

homenageado indiretamente nos colocou com tantas datas coincidentes: trinta anos da sua morte, cem de seu nascimento, pouco mais de cinquenta da publicação da sua obra prima. Se nós não conseguimos fugir dessa mediática temporalidade, pelo menos esperemos que o produto dessa forçada influência tenha sido satisfatório.

Pertence aos assistentes do Congresso e aos leitores desta breve, porém intensa, publicação a última palavra. Para eles foi pensado o evento. Agradecemos o apoio dos nossos alunos, especialmente dos monitores, tanto na sua preparação quanto no entusiasmo em atender a nossos convidados. Agradecemos também a participação de todos aqueles que como palestrantes ou como congressistas fizeram possível a realização deste encontro.

A equipe organizadora.

JUAN IGNACIO JURADO-CENTURIÓN LÓPEZ

MARIA LUIZA TEIXEIRA BATISTA

MARÍA DEL PILAR ROCA

CORTÁZAR: ENTRE O ENSINO E A LITERATURA

*Maria Luiza Teixeira Batista**

El profesor menos pedante del mundo.

CARLES ÁLVAREZ GARRIGA

Não é novidade afirmar que Cortázar compartilha com Borges o título de escritor mais importante das letras argentinas do século XX. Apesar de haver passado muitos anos desde sua morte, sua obra continua atraindo a atenção de leitores ao redor do mundo e sendo objeto de investigação de muitos estudiosos que abordam seus textos de diferentes perspectivas. Tal interesse ainda é incrementado por um fato inusitado: ainda continuam aparecendo textos inéditos que, por um lado, ampliam o leque de possibilidades de interpretação da sua obra de ficção e, por outro, mostram as outras caras do escritor, entre as quais encontramos uma que merece destaque, a do Cortázar professor. Sobre essa nos dedicaremos neste artigo.

* Professora de literatura no Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

Cortázar antes de ser Cortázar

Começaremos apresentando os primeiros anos na carreira de Cortázar antes de ser consagrado como escritor. Entre os anos de 1937 e 1944, Cortázar exerceu a profissão de professor, lecionando em duas escolas em Bolívar e Chivilcoy, cidades do interior da província de Buenos Aires. Segundo o próprio escritor, aquela foi uma época de reclusão e confinamento, já que essas cidades não ofereciam muitas opções de diversão; por esse motivo, além das aulas, ocupava seu tempo com a leitura e a experimentação da escritura.

Embora em certa ocasião tenha afirmado ter esperado para publicar algo que valesse a pena (HARSS, 1981, p. 262), naquela época já se tem notícia dos seus primeiros textos. Um deles diz respeito ao livro de sonetos *Presencia* (1938), publicado com o pseudônimo Julio Denis. Segundo seus biógrafos, possivelmente esse livro foi escrito em Bolívar e sua publicação contou com a ajuda financeira de alguns amigos (TRENTI ROCAMORA, 2000, p. 48). O fato de ter sido publicado com um pseudônimo denota a falta de confiança do escritor, que não se sentia seguro para assumir sua escrita com seu próprio nome. Por esse motivo, mais tarde, Cortázar demonstraria certa vergonha em haver publicado versos tão *mallarmeanos*, como ele mesmo os qualifica.

No início dos anos de 1940, aparece um ensaio intitulado *Rimbaud* (1941). Com esse texto, Cortázar toma distância dos sonetos *mallarmeanos* para seguir outro caminho, aproximando-se de Rimbaud e do surrealismo. Desses poetas, afirma que, por um

lado, aprende uma lição estética e, por outro, resgata a ideia da poesia como uma imersão na vida, como uma forma de mudar a vida, como um passo para a liberdade: “Mallarmé se despeña sobre la Poesía; Rimbaud vuelve a ésta existencia. El primero nos deja una Obra; el segundo, la historia de una sangre. Con toda mi devoción al gran poeta, siento que mi ser, en cuanto integral, va hacia Rimbaud con un cariño que es hermandad y nostalgia” (p. 22). Com esse ensaio, Cortázar muda o rumo da sua literatura, porém ainda não estava preparado para abandonar seu pseudônimo, que o acompanhará por mais alguns anos.

Ainda na sombra desse tal Denis, encontramos o conto *Llama el teléfono, Delia*, publicado no jornal *El despertar* de Chivilcoy, em outubro de 1941. Sobre esse relato, Cortázar confessa, anos mais tarde, que não deveria ter sido publicado, porque era um conto experimental, um exercício de escrita; admite também que o conto não era tão bom e não respondia as suas expectativas. Apesar de ser um conto para “formar a mão” (PREGO GADEA, 1991, p. 36), como afirma o próprio escritor, já podemos perceber que Cortázar dá os primeiros passos em direção à literatura de modo fantástico, na qual a aparição de algum elemento sobrenatural desestabiliza a realidade cotidiana. Esse elemento sobrenatural está em uma chamada telefônica impossível, a comunicação com o além.

Podemos observar que os três textos aqui citados já apontam para o futuro do escritor, principalmente quando conjuga o surrealismo, delineado no ensaio sobre Rimbaud, e o fantástico, que irá caracterizar sua literatura do princípio ao final da sua carreira.

Cortázar: professor de literatura

Após a vivência nessas pequenas cidades, havia chegado a hora de Cortázar ascender na carreira de professor. Em 1944 foi contratado pela Universidad de Cuyo em Mendoza para dar aulas de literatura. Sua passagem por essa universidade foi bastante breve, apenas um ano, quando renunciou ao cargo por divergências políticas, mas foi muito significativa, principalmente pelas relações de amizade e vínculos literários estabelecidos naquele lugar.

Em Mendoza, Cortázar foi muito bem recebido com direito a uma nota em um jornal local, saudando a chegada do jovem professor. Segundo Jaime Correas, que investigou sua passagem pela cidade *cuyana*, o jornal *Los Andes* publicou em 11 de julho de 1944 a notícia da sua contratação. Tal nota vinha acompanhada do seu currículo, que continha informações que foram facilitadas pelo próprio Cortázar. Entre esses dados, destacamos suas publicações: o livro de sonetos *Presencia* e o artigo *Rimbaud*. Mencionava também um volume de contos a ser publicado, provavelmente referia-se a *La otra orilla*. Tais informações davam a entender que o recém-contratado professor era poeta, contista e crítico e tinham a função de avaliar seu currículo.

Naquela universidade, Cortázar assume as disciplinas de Literatura Francesa e Literatura da Europa Setentrional. Os programas dos cursos ministrados revelam um dado importante: seus interesses literários. Examinando brevemente esses programas, percebemos que, no primeiro semestre das disciplinas

de Literatura Francesa I e II, Cortázar deu ênfase ao estudo de poesia dos séculos XIX e XX, destacando poetas como: Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Valéry, Lautréamont e Rimbaud. Já no segundo, dedicou-se ao estudo do romance e do romantismo francês; entre os autores estudados, encontramos os nomes de Victor Hugo e Alexandre Dumas. Quase toda a bibliografia do curso estava em francês e incluía também textos sobre história da literatura francesa, simbolismo e surrealismo, entre outros assuntos.

Quanto aos programas de Literatura da Europa Setentrional, o professor dividiu o curso em duas partes: a primeira tratava da poesia inglesa e a segunda da alemã. Dessa vez sua ênfase foi em John Keats, mas outros poetas românticos aparecem, como: William Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron e Shelley. Já a segunda parte estava centrada na poesia de Rainer María Rilke. Assim como nas disciplinas de Literatura Francesa, os programas continham obras em francês e inglês. Tal fato demonstra que, naquele então, o jovem Cortázar já manejava esses idiomas, e tal conhecimento será fundamental para a sua futura profissão de tradutor.

Para Cortázar, trabalhar como professor nessa universidade foi uma experiência muito importante, como fica claro no depoimento presente na carta a sua amiga Mercedes Arias e que cito aqui: “Luego el trabajo universitario es hermoso: ¡por fin puedo yo enseñar lo que me gusta! He organizado programas breves (apenas hay tres meses de clase) sobre la base de la Poesía” (29 de julio de 1944 apud DOMINGUEZ, 1998, p. 268).

Tais programas estão longe de serem breves como afirma na carta; ao contrário, parecem muito ambiciosos para um semestre de apenas duas horas semanais por disciplina. No entanto, delinea o perfil de Cortázar como professor, mostra a orientação que dava a seus cursos, os temas que lhe interessavam e o que acreditava ser importante a ser discutido com seus alunos.

Cortázar: professor erudito e organizado

Ainda observando os programas das suas disciplinas, encontramos a imagem de um Cortázar erudito que conseguia transitar por vários idiomas, como já mencionamos. É obvio que essa simples observação não nos permite saber com exatidão como cada conteúdo foi abordado ou quanto dominava cada tema, mas nos mostra que seu conhecimento de literatura era bastante amplo, além de indicar sua organização e critério ao selecionar o material a ser estudado.

A bibliografia citada, por estar em língua estrangeira, talvez deixasse entrever certo pedantismo do professor ao preferir levar para sua sala de aula textos nos idiomas originais, e não suas respectivas traduções, supondo que os alunos também deveriam ter conhecimento desses idiomas. No entanto, acreditamos que Cortázar passava outra imagem para os alunos. De acordo com o depoimento de uma ex-aluna em uma entrevista a Correias, não foi sua aparência atrativa que chamou a atenção dos alunos para sua sala. Afirma que muitos frequentavam sua aula por causa da sua extrema

cortesia e por estar sempre disposto a responder às perguntas e aconselhar leituras. Lembra ainda que, já que os alunos não dominavam o inglês e o francês, Cortázar traduzia alguns textos nas suas aulas:

Recuerdo que llevaba a las clases sus propias traducciones, que analizaba con gran entusiasmo. De vez en cuando hacía acotaciones en la lengua original respectiva, para subrayar la intensidad de sus hallazgos. (...). También recuerdo la fascinación que sentía por los ‘Cantos de Maldoror’, del Conde de Lautréamont; la delicadeza con que desmenuzaba textos de Rimbaud, Mallarmé y Keats. (...). Creo que estaba profundamente atraído por el surrealismo pero que también equilibraba su entusiasmo con el tratamiento de otras direcciones. (CORREAS, 2004, p. 30)

Nesse depoimento, além dos assuntos que lhe interessavam, podemos perceber que a tradução permeia seu trabalho como professor, sendo que ambas as profissões se completam e se configuram como pano de fundo para sua literatura. A declaração da ex-aluna também referenda sua aptidão para a carreira docente, quando menciona a preocupação do professor em tentar fazer com que sua aula fosse compreensível a todos.

Como mencionamos antes, Cortázar desfrutou do seu trabalho em Mendoza, porém nem tudo ocorreu como ele esperava. A profissão de professor exigia muitas horas de dedicação. A falta de tempo para outras atividades tornou-se motivo de queixas como a que citamos aqui:

Tengo tanta tarea –tres cursos simultáneos es demasiado para quien no tuvo tiempo de organizarlos previamente- que no salgo, no paseo, no miro siquiera las montañas, tan cercanas sin embargo... Y eso era lo que quería decirle al principio de mi carta: que la primavera está ahí pero yo cierro los ojos y no escucho sus óboes y sus flautas. En cambio traduzco a Wordsworth (¿no es atroz?) y me desespero intentando traducir a Keats. (DOMÍNGUEZ, 1998, p. 270)

Talvez o fato de saber que o exercício do magistério exige muito do profissional tenha contribuído para que Cortázar buscasse outro ofício. Após renunciar a seu cargo na Universidade de Cuyo, empreende seu caminho na profissão de tradutor, fazendo o curso de tradutor público na Universidad de Ciencias Económicas de Buenos Aires (MONTES-BRADLEY, 2004, p. 297). Foi esse ofício que o levou à França para trabalhar nos escritórios da Unesco. Naquele país, escreve quase toda sua obra de ficção. Muitos dos seus textos e grande parte de *Rayuela* foram escritos, como ele mesmo confessa em uma entrevista a Evelyn Picón Garfield, nos intervalos entre uma tradução e outra, ou quando se cansava de traduzir os enfadonhos documentos da Unesco (PICÓN GARFIELD, 1996, p. 782). Possivelmente, se continuasse trabalhando como professor, não lhe sobraria tempo para escrever, portanto, a carreira de tradutor estaria mais acorde com o que ele desejava.

Cortázar: professor pesquisador

A experiência de trabalhar como professor, seguir uma rotina, pesquisar e estudar determinados assuntos para preparar suas aulas, acabou resultando em textos tais como *La urna griega en la poesía de John Keats* e *Teoría del túnel*, que possivelmente foram produtos de suas leituras para as disciplinas sobre as quais falamos antes.

O primeiro, *La urna griega en la poesía de John Keats*, foi publicado na revista *Revista de Estudios Clásicos* da Universidade de Cuyo em 1946. Nesse ensaio, além de abordar a leitura que o classicismo e o romantismo fazem do tema helênico, Cortázar analisa e traduz a poesia de Keats “On a grecian urn”. Sua investigação sobre Keats e sobre a mitologia grega não resultou apenas nesse ensaio, contribuindo provavelmente para a construção de seus textos de ficção nos quais temas mitológicos estão sempre presentes.

Quanto à *Teoría del Túnel*, foi escrito por volta de 1947, e seu conteúdo, de acordo com Saul Yurkievich (1994, p. 15), parece vir das anotações de Cortázar para as aulas na universidade:

Julio Cortázar redacta su *Teoría de túnel* entre el verano y la primavera bonaerenses de 1947, mientras trabaja como secretario de la Cámara Argentina del Libro. [...] Además de lo que tiene de autodefinitiva literaria, de enunciación de la propia poética, *Teoría del túnel* es en parte –lo presumo– un desprendimien-

to de esa enseñanza que Cortázar impartió en Mendoza. Presupongo que de los apuntes preparatorios de sus cursos proviene una buena dosis del contenido.

Esse livro permaneceu inédito até 1994, quando foi incluído no primeiro volume da coleção de textos críticos, mas parte dele havia sido publicado na revista *Realidad* em 1948, com o título *Notas sobre la novela contemporânea*. Tal fato comprova a suspeita de Yurkievich. Entre os assuntos abordados em *Teoría del Túnel*, há um que merece ser destacado: Cortázar define seu posicionamento com relação ao surrealismo quando afirma que é uma forma de ver e entender a realidade; diz que o surrealismo

...es ante todo *concepción del universo* y no sistema verbal (o antisistema verbal; lo verbal se remite siempre al método, al instrumento, al martillo...). Surrealista es siempre ese hombre para quien *cierta* realidad existe, y su misión está en encontrarla; sobre las huellas de Rimbaud, no ve otro medio de alcanzar la suprarrealidad que la *restitución*, el reencuentro con la inocencia. (CORTÁZAR, 1994, p. 103)

A sua maneira particular de entender o surrealismo deixa marcas na sua literatura, principalmente aquela mais próxima do gênero fantástico, na qual o surrealismo aparece como forma de negação ao estabelecido como uma realidade única, e o escritor

é aquele que tem a função de revelar o que há de misterioso nessa realidade.

Cortázar: professor escritor

Como disse antes, durante o período em que morou nos povoados da província de Buenos Aires, Cortázar começou a escrever contos. Alguns deles foram publicados em revistas, como é o caso de *Llama el teléfono*, *Delia*, que citamos anteriormente, e *Bruja*, publicado em 15 de agosto de 1944, no *Correo Literário* de Buenos Aires. Sobre o segundo, Cortázar admite que, apesar de ter uma ideia interessante, faltava-lhe acuidade técnica (PREGO GADEA, 1991, p. 37), justificada por sua publicação precipitada.

Cortázar sempre defendeu seu sentido de autocrítica, afirmando em diversas ocasiões que não tinha pressa em publicar, mas a realidade aponta o contrário: os dois relatos aqui citados foram de fato publicados, mesmo sob a desconfiança do escritor. Ambos faziam parte de uma série intitulada *La otra orilla*, que o escritor pretendia publicar em Mendoza; porém seu sentido de autocrítica o fez duvidar da empreitada e, por isso, em julho de 1945 escreve a Luciene C. de Duprat as seguintes palavras: “Esos cuentos me pesan demasiado sobre los hombros, y quiero lanzarlos antes de convencerme del todo que son malos. Que se convenzan los demás: es más cómodo para mí” (Apud CORREAS, 2004, p. 91.)

Quiçá sua desconfiança sobre a qualidade literária desses relatos tenha sido a razão pela qual o livro permaneceu inédito. Anos depois, o escritor

relembra esses velhos tempos e avalia as razões pelas quais ele não foi publicado:

Por aquel entonces había empezado a escribir cuentos; una primera serie quedó inédita, pues aunque los temas eran excelentes, el tratamiento literario no los proyectaba con la fuerza que habían tenido en mi imaginación, y contrariamente a la mayoría de los escritores jóvenes entendí que la hora de publicar no había sonado todavía. Cuando me decidí a dar a conocer algunos relatos, tenía ya treinta y cinco años y muchos miles de libros leídos. (CORTÁZAR, 1994, p. 81.)

La otra orilla teve que esperar muitos anos para ser conhecido pelo público leitor; em 1994 foi incluído no primeiro volume dos *Cuentos Completos*. Apesar de ser seu primeiro livro de contos, já aparecem aspectos que caracterizarão sua obra futura. Nele encontramos relatos fantásticos, a presença marcante de temáticas relacionadas com o onírico, personagens femininos que apresentam ligações com o sobrenatural e outras mais.

Cortázar sonha com o duplo

Citaremos a seguir dois contos do volume *La otra orilla* que ilustram alguns aspectos que serão recorrentes na contística cortazariana: o onírico e o duplo. O primeiro deles se intitula *Retorno de la noche*

e vem com uma data que provavelmente deve ser a da sua escrita, 1941, época em que o escritor vivia em Chivilcoy. Nele, Cortázar conjuga as duas temáticas aqui citadas. O sonho aparece como uma passagem a outra realidade, um meio através do qual a personagem se divide em duas: um corpo e seu duplo invisível.

O mesmo leitmotiv aparece em um conto posterior, *La noche boca arriba*. Em ambos os relatos, sonho e morte se confundem, como nos aponta Fernando Ainsa (1995, p. 32) quando afirma que o sonho abre passo para “un ‘más allá’ de la realidad, ‘otro lado’ cuyo tránsito inevitable es la muerte”. As aproximações entre esses relatos não param aqui. Ainda encontramos semelhanças nos seus protagonistas, pois tanto o motociclista de *La noche boca arriba* quanto Gabriel de *Retorno de la noche* buscam refúgio no estado de vigília, uma tentativa, no primeiro caso inútil, de escapar da morte. E as histórias terminam de modo similar, deixando uma dúvida: em um deles, não se sabe ao certo se foi o motociclista que sonhou com o índio ou o contrário; no outro, a personagem se questiona sobre o que ocorreu, se tudo não passou de um pesadelo ou se havia sofrido a agonia da morte enquanto dormia.

Vemos que há algumas aproximações entre esses relatos, mas o que pretendemos ressaltar é o fato de que Cortázar, nos primeiros anos da década de 1940, já projetava temas e estratégias de escrita que se configurarão como *sua* literatura.

No outro relato de *La otra orilla*, o duplo aparece como tema principal. Em *Distante Espejo*, a personagem relata uma estranha experiência: ver-se dividida em dois. Saber que existe *outro*, um ser incorpóreo que

sai para passear pelas ruas da cidade, enquanto ele, escravo da rotina, continua no seu quarto, dedicando-se à leitura da Bíblia de Lutero em alemão, muda a perspectiva que a personagem tem da realidade. Essa insólita experiência coloca em questão a unidade do ser, uma vez que ele já não se considera único, sente a presença do *outro* sempre à espreita.

Além do tema do duplo, há um dado que vale a pena ressaltar. *Distante espejo* foi possivelmente escrito em 1943, quando Cortázar ainda morava em Chivilcoy, lugar onde acontece a história relatada. Tal fato justifica a série de coincidências entre a vida que Cortázar levava naquela cidade e a descrita pela personagem. Entre estas, citamos seu confinamento voluntário, seu trabalho na escola, seus hábitos de leitura, seus estudos de alemão e suas traduções. As coincidências se intensificam quando a personagem afirma que seu relato se assemelha a um diário que servirá “a biógrafos futuros” (CORTÁZAR, 2000, p. 82), como se ele intuísse a importância desses dados para uma possível biografia. Ao que parece, esse relato serviu para tal fim, como é o caso da biografia escrita por Eduardo Montes-Bradley. Nela, o escritor e cineasta assume o trabalho de reconstruir esse passado, encontrando inclusive uma foto na qual aparece o jovem Cortázar “vestido con la vieja *robe* a rayas azules” (CORTÁZAR, 2000, p. 84) e com um livro na mão, confirmando as aproximações entre ficção e realidade (MONTES-BRADLEY, 2004, p. 215).

Se tomarmos o conjunto de contos de *La otra orilla*, percebemos que a sua grande maioria aponta para a obra futura do escritor. No caso dos contos que

citamos aqui, ambos pertencem a uma seção intitulada *Historias de Gabriel Medrano*, nome da personagem que irá protagonizar o seu primeiro romance, *Los Premios*, publicado em 1960. Nesses relatos, Cortázar cria duas personagens, uma chamada Gabriel e a outra identificada com as iniciais GM, e ao mesmo tempo delinea quem seria um dos seus *perseguidores*, Gabriel Medrano. Isso é o que afirma Daniel Mesa Gancedo (1995, p. 139):

Las “Historias de Gabriel Medrano” nos ponen delante de una cuestión capital: las relaciones intertextuales de estos relatos con el resto de la obra de Cortázar e incluso con su biografía. El cortejo de la correspondencia contemporánea permite suponer que ese Gabriel Medrano (que contempla en el título de la sección la imagen onomástica de los protagonistas del primer y último cuento: Gabriel y G. M., en “Retorno de la noche” y “Distante espejo”, respectivamente) es un alter ego de Cortázar de Chivilcoy: vive de la misma manera, lee los mismos libros. Además su apellido anticipa el uno de los protagonistas de *Los Premios*.

Vemos, então, que as circunstâncias vividas nas pequenas cidades da província de Buenos Aires se infiltram na sua contística, mas, além disso, percebemos que Cortázar já traça certas linhas que serão aquelas que conduziriam grande parte da sua literatura.

Cortázar e sua tríade de bruxas

Ainda buscando temas recorrentes na obra cortazariana, citaremos aqui três personagens que marcaram épocas distintas na carreira do escritor; são três mulheres que apresentam uma característica em comum: sua ligação com o sobrenatural. A primeira delas é a protagonista de *Bruja*, um dos contos do volume *La otra orilla*, que o escritor conseguiu publicar naquela época, como já mencionamos. Sua publicação foi motivo de orgulho e ao mesmo tempo de vergonha para o escritor, que menciona o feito em uma carta a Mercedes Arias: “¿Leyó un cuento mío en el Correo Literario del 15 de agosto? Está atrozmente impreso, con erratas a granel, puntuaciones arbitrarias...but it’s still a good story. Name: THE WITCH.” (DOMÍNGUEZ, 1998, p. 270)

Por muitas décadas não se teve notícias desse relato, até que, nos anos de 1970, foi resgatado do esquecimento e publicado com o consentimento do autor na revista *Caravelle*. Nessa publicação, está também uma nota de Jean Andreu com o instigante título “El primer aquelarre de Julio Cortázar”, sugerindo que havia mais bruxas nessa “reunião”. Andreu (1978, p. 180) aponta Paula como a primeira bruxa a comparecer a esse *aquelarre*, e a descreve como a “Circe pampeana”, “Pigmalión mujer”, “primer avatar de la Maga”, em uma clara referência às personagens de *Circe* e *Rayuela*. O crítico também menciona a importância de *Bruja* para a compreensão da obra futura do escritor, afirmando ser um conto embrionário, um exercício de escrita: “*Bruja* opera a la distancia como un retorno a la semilla, como

pedra filosfal de la cuentística cortazariana, como materia embrionaria de los futuros relatos.” (p. 180)

Em um texto posterior, “La ‘Bruja’ nuclear de Julio Cortázar”, Andreu (1986, p. 60) reforça a ideia desse conto como fundador da sua obra futura, quando afirma que *Bruja* é “de algún modo el boceto, el cañamazo o el vivero de algunos textos ulteriores”. E ainda encontra semelhanças entre esse relato e os de *Bestiario*. Sua suposição não é infundada, e o próprio Cortazar admite que *Bruja* faria parte de *Bestiario*, mas ele decidiu retirá-lo por acreditar que pertencia a um ciclo anterior, talvez se referindo a *La otra orilla*.

Na entrevista a Omar Prego Gadea (1997, p. 37), Cortázar admite que *Bruja* era “absolutamente fantástico”, enfatizando tal característica como algo negativo. Talvez essa tenha sido a razão pela qual decidiu não incluí-lo em *Bestiario*. Se observarmos a parte estrutural de *Bruja*, perceberemos alguns deslizes; ao que parece, Cortázar não se preocupou em trabalhar cuidadosamente a linguagem: encontramos repetição de palavras e idéias, pequenas falhas que o escritor de *Bestiario* não se dava ao luxo de cometer.

Como dissemos, Andreu reconhece em Paula a primeira bruxa de Cortázar. O relato se desenrola ao redor dessa personagem que, por sua vez, é uma mulher misteriosa, possui poderes mágicos e os utiliza para materializar seus mais recônditos desejos. Por esse motivo prefere viver isolada, longe de uma sociedade tradicional que ainda lembra o tempo no qual as bruxas eram queimadas na fogueira.

Passamos agora à segunda bruxa a comparecer ao *aquelarre*: Delia, a protagonista de *Circe*.

Diferentemente de *Bruja*, esse conto utiliza o mito grego como pano de fundo para a história de Delia que, assim como a Circe da mitologia, tinha o poder de encantar os homens e os animais. São muitas as coincidências entre Paula e Delia-Circe: ambas são mulheres solitárias e misteriosas, por isso despertam a curiosidade dos vizinhos, tornando-se o alvo preferido das fofocas; ambas compartilham certos *hobbies* como tecer e fazer bombons; Paula tece casacos de lã, enquanto Delia tece a teia mortal de seus noivos; quanto aos bombons, Paula materializa os bombons para saboreá-los, Delia os utiliza para seduzir e matar. Porém o que aproxima ainda mais as duas personagens é o fato de sentirem-se livres de qualquer imposição cultural, religiosa ou moral, obedecendo apenas a seus instintos.

A terceira bruxa nesse encontro é a mais conhecida: La Maga de *Rayuela*. Seu nome nos indica sua condição de bruxa, e talvez por isso ela seja a mais intuitiva das três personagens. À semelhança das outras, La Maga tem o poder de encantar os homens, principalmente Oliveira, o protagonista do romance. Ela vive submersa em um mundo metafísico, o mundo-Maga, no qual as palavras possuem significados misteriosos e servem não só para designar as coisas, tendo também o poder de transformar a realidade. Ela é a encarnação da poesia, da música e do absurdo. Sua falta de instrução a afasta dos membros do grupo *Club de la Serpiente*, um grupo de intelectuais do qual Oliveira fazia parte. Eles viviam num mundo retórico, feito de pensamentos e palavras, enquanto ela passeava por um mundo maravilhoso que, de acordo com Saúl

Sosnowski (1973, p. 122), “se rige por leyes que la razón no puede fijar”.

Apesar se serem três personagens de etapas diferentes na carreira do escritor, percebemos que há muitos pontos em comum entre elas, além do fato de serem “bruxas” e terem alguma ligação com o sobrenatural. Elas denotam uma faceta do escritor, seu interesse por assuntos relativos à magia, aos rituais, às antigas crenças e superstições, temas que sempre estiveram presentes ao longo da sua carreira.

Essas personagens são ilustrações, embora incipientes, do que Cortázar (1994, p. 270) expõe no texto *Para una poética*, quando compara o poeta ao mago, afirmando que ambos percebem a realidade de forma analógica: “el poeta ha continuado y defendido un sistema análogo al del mago, compartiendo con éste la sospecha de una omnipotencia del pensamiento intuitivo, la eficacia de la palabra, el ‘valor sagrado’ de los productos metafóricos”. Isto é, para o poeta, a realidade é intuída, ou melhor, sentida por meio do conhecimento simpático e só expressada através da metáfora, das mensagens cifradas que não podem ser compreendidas, decodificadas por meio de uma análise racional.

Cortázar: professor palestrante

Nesta seção do nosso texto, retomaremos a imagem de Cortázar professor. Nos seus últimos anos de vida, ele retorna à sala de aula, talvez como forma de fechar um ciclo que havia ficado inconcluso na sua juventude. No início dos anos de 1980, o escritor

aceitou o convite para dar um curso na universidade de Berkeley nos Estados Unidos. Suas aulas foram gravadas e só em 2013 passaram a ser de conhecimento do público, com a publicação da transcrição dessas gravações.

Segundo Carles Álvarez Garriga (2013), responsável pela edição de *Clases de Literatura*, Cortázar aceitou o trabalho em Berkeley porque a universidade oferecia excelentes condições para trabalhar pouco, porém esse trabalho estava longe de ser “pouco”, como Garriga (p. 11) descreve em seguida:

En cuanto a “trabajar poco”, no parece que fuera así: además de dictar las dos conferencias que se reproducen en el apéndice, daba clase los jueves de dos a cuatro de la tarde con un breve descanso intermedio, y recibía a los alumnos en la oficina del Departamento de Español y Portugués los lunes y los viernes desde nueve y media hasta el mediodía.

O curso ministrado por Cortázar contou com oito aulas sobre diversos assuntos, entre os quais destacamos: o conto fantástico e o conto realista; música, humor, erotismo e política na literatura; o lúdico em *Rayuela*; e outros temas que permearam a sua literatura. Nessas aulas, não encontramos o professor extremamente organizado como aquele que trabalhava na Universidad de Cuyo e que preparava os programas com muito cuidado. Sua suposta falta de organização é justificada pelo próprio Cortázar (2013, p. 15) quando introduz sua primeira aula: “Tienen que saber que

estos cursos los estoy improvisando muy poco antes de que ustedes vengan aquí: no soy sistemático, no soy ni un crítico ni un teórico, de modo que a medida que se me van planteando los problemas de trabajo, busco soluciones”.

É certo que o jovem professor ficou no passado, mas ainda é possível vislumbrar sua imagem quando Cortázar apresenta o assunto de cada aula e quando se preocupa em seguir um roteiro, dividindo a sua fala em partes, sendo uma delas dedicada a sua exposição e outra para responder às perguntas dos alunos. Apesar de afirmar que não tinha nada de professor e que dar aula era uma atividade exaustiva, parece que sua experiência foi muito gratificante; é o que fica claro na carta a Guillermo Schavelzon, em dezembro de 1980:

Mi curso en Berkeley fue excelente para mí y creo que para los estudiantes, no así para el departamento de español que lamentará siempre haberme invitado; les dejé una imagen de “rojo” tal como la que se puede tener en los ambientes académicos de los USA, y les demolí la metodología, las jerarquías prof/alumno, las escalas de valores, etc. En suma, que valía la pena y me divertí. (18 de maio de 1980 apud GARRIGA, 2013, p. 12)

Talvez Cortázar não tenha abordado nenhum assunto extraordinário, talvez tenha apenas repetido o que falou sua vida inteira, porém concordamos com Garriga (p. 12) quando afirma que essas aulas servem para esclarecer e iluminar alguns aspectos

da sua literatura, uma vez que “complementan los concentrados clásicos que dedicó a estos mismos temas (*Teoría del túnel*, ‘Del cuento breve y sus alrededores’, ‘Algunos aspectos del cuento’) y porque las alusiones a las circunstancias políticas del momento suscitadas por las preguntas del alumnado sintetizan lo expuesto en otros libros”.

As aulas de Cortázar em Berkeley podem não ter acrescentado nenhuma novidade ao que ele sempre defendeu, mas a grande lição que nos dá está nas palavras de Garriga quando diz que Cortázar foi o professor menos pedante do mundo e que usamos como epígrafe deste texto. Tal fato fica evidente quando lemos essas lições de literatura e percebemos a forma como ele conduzia as suas aulas, sempre bem-humorada e descontraída. Nessas aulas vemos a imagem de um professor-escritor que se despede dos seus alunos falando sobre o que mais conhece: sua literatura.

Referências

AINSA, Fernando. Los signos duales de la muerte: diacronía, rito y sacrificio en “La noche boca arriba” de Julio Cortázar. In: BAUER, Horacio Walter (Org.). *Doce ensayos sobre el cuento “La noche boca arriba.”* Buenos Aires: El Arca, 1995. p. 31-43.

ÁLVAREZ GARRIGA, Carles. Prólogo. In: CORTÁZAR, Julio. *Clases de literatura*: Berkeley, 1980. Buenos Aires: Alfaguara, 2013, p. 9-14.

ANDREU, Jean. El primer aquelarre de Julio Cortázar. *Caravelle*, Toulouse, n. 31, 1978, p. 179-180.

_____. La 'Bruja' nuclear de Julio Cortázar. In: COLOQUIO INTERNACIONAL: LO LÚDICO Y LO FANTÁSTICO EN LA OBRA DE CORTÁZAR, v. II, 1986, Madrid. *Anais...* Madrid: Editorial Fundamentos, 1986, p. 59-66.

CORREAS, Jaime. *Cortázar, profesor universitario: su paso por la universidad de Cuyo en los inicios del peronismo*. Buenos Aires: Aguilar, 2004.

CORTÁZAR, Julio. Notas sobre la novela contemporánea. *Realidad*, Buenos Aires, n. 8, año II, p. 240-6, mar.-abr., 1948.

_____. Teoría del túnel. In: _____. *Obra Crítica 1*. Madrid: Alfaguara, 1994. p. 31-137.

_____. Para una poética. In: _____. *Obra Crítica 2*. Buenos Aires: Alfaguara, 1994. p. 265-286.

_____. Rimbaud. In: _____. *Obra crítica 2*. Buenos Aires: Alfaguara, 1994. p. 15-24.

_____. Notas sobre lo gótico en el río de la Plata. In: _____. *Obra Crítica 3*. Buenos Aires: Alfaguara, 1994. p. 77-88.

_____. La otra orilla. In: _____. *Cuentos Completos 1*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000. p. 27-103.

DOMÍNGUEZ, Mignon. *Cartas desconocidas de Julio Cortázar: 1939-1945*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

HARSS, Luis. Cortázar, o la cachetada metafísica. In: _____. *Los Nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981. p. 252-300.

MESA GANCEDO, Daniel. Prolegómenos para una relectura de Cortázar. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 546, p. 135-140, dez. 1995.

MONTES-BRADLEY, Eduardo. *Cortázar sin barba*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.

PICÓN GARFIELD, Evelyn. Cortázar por Cortázar. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 778-789.

PREGO GADEA, Omar. *O fascínio das palavras: entrevistas com Julio Cortázar*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora. 1991.

SOSNOWSKI, Saúl. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Noé, 1973.

TRENTI ROCAMORA, José Luis. Cuando firmó J. Florencio Cortázar antes que Julio Denis. *Letras de Buenos Aires*, Buenos Aires, p. 46-51, mar. 2000.

YURKIEVICH, Saúl. Un encuentro del hombre con su reino. In: CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica 1*. Madrid: Alfaguara, 1994. p. 7-9.

JULIO CORTÁZAR, ENTRE BORGES Y MARECHAL

*Eduardo Romano**

Este título no tiene casualmente reminiscencias urbanísticas. Con frecuencia los escritores, mirados desde cierta perspectiva, parecen converger como pasajes, calles o avenidas. Lo cual implica, por ejemplo, decidir cuál ocuparía el lugar menor o viceversa. En este caso me parece que lo mejor sería pensar en tres arterias caudalosas, aunque dos hayan posibilitado la existencia de la tercera, que las continúa y ensancha.

Es cierto, también, que cuando Cortázar publica su primer libro (de poemas, *Presencia*, en 1938), Borges (1899-1986) y Marechal (1900-1970) estaban reacondicionando posiciones: uno dejaba atrás su etapa criollista y derivaba de la poesía a la prosa narrativa, de manera muy particular (*Historia universal de la infamia*, 1934), al mismo tiempo que dejaba atrás los poemas vanguardistas para volver a las formas canónicas; el otro estaba escribiendo, de manera un poco secreta, su *Adán Buenosayres* y también confirmaba el alejamiento de las primeras vanguardias para optar por el verso y la estrofa tradicionales desde *Odas para el hombre y la mujer*, 1929.

* Escritor, poeta, crítico literario e profesor de literatura da Universidade de Buenos Aires – UBA.

Tales repliegues, paradójicamente, desembocarían en una segunda vanguardia, o neovanguardia, y en una tendencia que reactualizaba modalidades del barroco y tenía manifestaciones en otros países de América Latina (sobre todo en Cuba, con Lezama y Javier Sarduy). Si Borges sigue esta línea, desde la prosa quevediana de sus comienzos (*Inquisiciones*, 1925), Cortázar cumple con una trayectoria más cercana a la primera tendencia.

Presencia persigue el soneto perfecto, esteticista, tras las huellas de Mallarmé y no en vano subordina la palabra poética a la música, sea en los motivos elegidos, sea en la composición de cada verso y de cada estrofa. Sin abandonar nunca la poesía, desde 1937 Cortázar comenzará a escribir prosa narrativa con la intención, no del todo manifiesta todavía, de insuflarle una fuerte veta poética.

El aprendizaje del rigor verbal será una de las deudas que siempre, en los numerosos reportajes posteriores, sobre todo desde que adquiriera fama continental con *Rayuela* (1963), reconocerá con el autor de *El jardín de senderos que se bifurcan*. Pero también existe otra deuda nada menor y, en todo caso, sospecho que soslayada. Me refiero a un artículo de Borges que, en los inicios de la revista *Sur*, señalaría nuevos rumbos para la narrativa argentina: “El arte narrativo y la magia” (1932), donde contrapone la “causalidad” de las novelas psicológicas decimonónicas, pero todavía supervivientes, al cuento y las películas de Hollywood, porque... “Un orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia” (BORGES, 1932, p.88).

Había descubierto la importancia de la magia como un orden distinto del lógico en las investigaciones del antropólogo inglés George Frazer, el autor de *The Golden Bough* (2 volúmenes en 1890, creció a 3 en 1900 y a 12 entre 1911-1915) y de artículos acerca de “Totemismo” y “Tabú” en la *Enciclopedia Británica*. Sobre ese trasfondo, que en la literatura europea explica asimismo textos de Eliot, Pound, Pavese o Lawrence (ROMANO, 1982), compuso Borges cuentos como “Las ruinas circulares” o “Funes el memorioso”, entre otros.

A partir de ahí, sostiene, la narrativa “debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades”, cuyos agentes, se podría agregar teniendo en cuenta algunos otros aportes teóricos suyos, posteriores, sean entidades más o menos abstractas, arquetípicas, según las enseñanzas, claro que expandidas a la literatura, de Karl Jung (1875-1961). Lo que domina en la mayoría de sus cuentos, publicados a partir de la década del 40 y reunidos en *La muerte y la brújula* (1951), son los desplazamientos respecto de las normas genéricas o discursivas anteriores. Pienso en lo que inicia “Acercamiento a Almotásim”, reescritura imaginaria de un original inexistente, nota bibliográfica que puede o debe ser leída como un relato. Y en la biografía parcialmente imaginaria de *Evaristo Carriego* (1931), diseñada al modo de las *Vies imaginaires* (1896) de Marcel Schwob.

Esa noción de juego borgiana, casi estrictamente literaria, aunque deudora de una fuerte correntada de la literatura europea de la primera mitad del siglo XX, la retomará Cortázar en otra dimensión, aprendida del surrealismo. La del juego como desbarajuste del orden

existente, sea cual fuere –de lo doméstico a lo artístico– y como una actitud ética que excede lo meramente estético. Ese gesto lúdico es el que Cortázar defiende de ciertos ataques, hacia fines de la década del 40, en un par de artículos publicados en *Realidad. Revista de ideas* y para polemizar, oblicuamente, con ciertas afirmaciones de Guillermo de Torre, entonces secretario de la revista *Sur*, especialmente en su ensayo *Valoración literaria del existencialismo* (1948).

Compartir con los surrealistas esa certidumbre de que la producción artística está manejada por fuerzas inconscientes que en todo caso el hombre puede rescatar y combinar, sin demasiadas certezas, lo aleja claramente del racionalismo borgeano y su opción por una magia controlada, si puede denominársela así. André Breton (1896-1966), por lo contrario, definió al surrealismo en su primer *Manifiesto* (1924) como “automatismo psíquico por cuyo medio se intenta expresar (...) el funcionamiento real del pensamiento (...) con exclusión de todo control, ejercido por la razón, y al margen de cualquier preocupación estética o moral” (BRETON, 1965, p. 40).

Dicho racionalismo, con el auge del fascismo y del comunismo, durante la década de 1930, será reivindicado por los integrantes de *Sur*, en sintonía con las políticas culturales de las democracias liberales europeas: Inglaterra, claro, en primer lugar. Recordemos, si no, lo que dice Borges al respecto en el número que la revista de Victoria Ocampo homenajea a Paul Valéry, recientemente fallecido:

Proponer a los hombres la lucidez, en una era bajamente romántica, en la era melancólica del nazismo y del materialismo dialéctico, de los augures de la secta de Freud y los comerciantes del surrealismo, tal es la benemérita misión que desempeñó (que sigue desempeñando) Valéry [...] un hombre que, en un siglo que adora a los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden (BORGES, 1945, p. 46)¹

Las contradictorias voces del inconsciente contra una racionalidad estética sutil, pero geométrica; la necesidad de provocar el desorden contra los órdenes político-sociales y su manifestación cotidiana en las costumbres, los lugares comunes, las frases hechas. Sobre esas dicotomías se comprenden mejor los argumentos de Cortázar en *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y del existencialismo* (1947), ensayo que permaneciera inédito hasta que Saúl Yurkievich lo rescató en *Obra crítica/1* (1994) como el intento de instaurar “una actividad en que lo estético se ve reemplazado por lo poético, la formulación mediatizadora por la formulación adherente, la representación por la presentación” (YURKIEVICH, 1994, p. 23).

1 Paul Valéry (1871-1945), llamativamente, se había iniciado como poeta cerca del surrealismo, pero desde *La Jeune Parque* (1917) se reinstaló en una posición simbolista canónica.

La poesía que renuncia a la utopía de una belleza autónoma, para darle sentido a la existencia, el pasaje de Mallarmé a Rimbaud (1854-1891) que ya asomara en el artículo que tres años después de *Presencia* le dedicara al autor de *Un saison en enfer* en la revista *Huella* y en 1941. Pero que en este otro ensayo posterior y más extenso amplía el horizonte con la recuperación de los *Chants de Maldoror* del uruguayo radicado desde niño en Francia y que firmaba conde de Lautréamont (1846-1870), aunque se llamara Isidore Ducasse. Ambos, Rimbaud y Lautréamont, habían contribuido al crecimiento del poema en prosa, heredado entre otros de Edgar Poe, y que era por completo diferente de la prosa poética.

Desde allí quiere partir Cortázar, aprovechando los aportes surrealistas, más los intentos éticos de autenticidad que descubre en la filosofía existencial. Si los primeros aspiran a “comunicar la experiencia de aprehensión mágica de una realidad misteriosa y necesaria” (CORTÁZAR, 1994, p.112), la segunda persigue el descubrimiento humanista del otro y ambos, por distintos caminos –el humor de unos, la angustia de los otros- subvertir el orden vigente.

Por eso se pronuncia contra toda “dogmática afirmación de *orden* frente a las aventuras vertiginosas del hombre” (CORTÁZAR, 1994, p. 132) y, para ensanchar la brecha que lo va distanciando de Borges y sus discípulos, opina que el rechazo a la narrativa psicológica puede caer en el extremo opuesto: en “un *sistema* de tipo universal, en la tendencia neoclasicista al ‘arquetipo’ (CORTÁZAR, 1994, p. 70). Y por eso también su noción de la magia, aunque tiene la misma

procedencia antropológica que la de Borges en aquel artículo de 1932 que comenté, adquiere al confluir con el surrealismo un sesgo inconsciente muy particular.

Así lo sostiene Vargas Llosa, por relación con lo “maravilloso-cotidiano” de *Le Paysan de Paris*, de Louis Aragon, 1926, y de *Nadja*, de André Bréton, 1928, y en tanto Cortázar también “detectaba lo insólito en lo sólito, lo absurdo en lo lógico, la excepción en la regla y lo prodigioso en lo banal” (VARGAS LLOSA, In: CORTÁZAR, [1994], 2010, p. 20).

Es lo que se puede comprobar, simultáneamente, en los primeros cuentos que pasarían a integrar su revolucionario *Bestiario*, de 1951. Habían quedado atrás las experiencias iniciales en igual sentido de una serie de relatos escritos entre 1937 y 1945, que pueden consultarse hoy en sus *Cuentos completos*, donde aparecía por momentos el humor de estirpe surrealista: “El hijo del vampiro” (1937) bromea acerca de esa leyenda, por ejemplo cuando dice que “el vampiro pasaba por las galerías del castillo buscando depósitos de sangre. La industria frigorífica lo hubiera indignado” (CORTÁZAR, 1995, p. 33)²

Más afín con el fantástico de Borges-Bioy, “Llama el teléfono, Delia” apela a la acronía: Sonny habla telefónicamente que las ha abandonado –a ella y a la hija de ambos- sin medios de subsistencia, pero, poco después, un amigo en común le revela que: “‘Sonny no pudo haberte llamado hace media hora’. ‘¿Por qué

2 Vale la pena subrayar que mucho después, y en una época de su producción que excede a este artículo, Cortázar volvería sobre la leyenda desde otra perspectiva, dramática y compleja, en su novela 62 modelo para armar (1968).

no?” dijo ella, poniéndose de pie en un solo impulso de horror. ‘Porque Sonny murió a las cinco, Delia. Lo mataron de un balazo en la calle’ (CÓRTAZAR, 1995, p. 48).

En “Puzzle”, registro esta manera de decir que el personaje al cual comienza refiriéndose en segunda persona mira desde arriba la ciudad de Nueva York, con desplazamientos metafóricos que zarandean al lector con tres planos sucesivos de asociaciones dispares:

La miraba atentamente, con gesto de descubridor que se adelanta visualmente a la proa de su navío. La noche era antipoética y calva. Allá abajo, siluetas de automóviles regresaban a su condición de escarabajos y luciérnagas por el imperio del color y la hora y la distancia (CORTÁZAR. 1994, p. 53)

Ese tipo de metáforas cobraban vigencia con la neovanguardia que inaugura en la Argentina la revista *Arturo*, en 1944, aunque sus mentores reactualizaban el creacionismo del chileno Vicente Huidobro y rechazaban los automatismos surrealistas; los cuales, en cambio, ocuparon un lugar destacado con la publicación de *Ciclo* (1948), que dirigían Aldo Pellegrini, Elías Piterbarg y Enrique Pichon-Rivière, y de *A partir de cero* (1952), comandada por el infaltable Pellegrini junto a Enrique Molina, Julio Llinás y Carlos Latorre.

Las “Historias de Gabriel Medrano”, en fin, desdoblán al narrador y lo sumen en la incertidumbre de ignorar si ha muerto o sigue vivo, pero anteponiendo la realidad soñada a “la cárcel de la vigilia” (CORTÁZAR,

1995, p. 63), sin descartar las oraciones enteramente metafóricas: “Y la orquesta del amanecer afinaba despacio sus cobres” (CORTÁZAR, 1995, p. 64).

Tal vez “Bruja” (1943) esté entre los textos más interesantes de esos años, porque anticipa algunas aspectos de *Circe* y porque apela a una técnica que elude la acumulación de datos informativos sobre el personaje para reemplazarla por la acumulación de sensaciones y que se cierra con un proceso metamórfico: los cinco amigos que la acompañan a Paula en la capilla ardiente, experimentan a través de su sensibilidad, de la humedad de la tierra fresca que les atraviesa los zapatos, “la revelación, están ya solos con Paula, con Paula y la capilla ardiente que se levanta desnuda en medio del campo, bajo la luna inevitable” (CORTÁZAR, 1995, p. 72).

De “Mudanza” destaco, por una parte, la inseguridad respecto del habla, del voseo porteño (“Anda, dile a mamá” o “Te has dormido y vas a llegar tarde”) en los diálogos, así como un anticipo de lo que serán sus *collages* verbales, en este caso mediante el estilo indirecto libre: “Quién sabe si anduvo tanto por la casa, uno sueña a veces que anda por la casa y no hace más que dar vueltas en la cama, sollozando de pronto como bajo una inmensa congoja, y repetir nombres, y ver caras, y calcular estatuas y el Bebe que no escribe” (CORTÁZAR, 1995, p. 78).

En 1946, los *Anales de Buenos Aires* dirigidos por Borges incluyen el primer anticipo de los cuentos de *Bestiario* y que no sufrirá, como los cuentos que le sigan –“Bestiario”, “Lejana”- ninguna alteración cuando llegue al libro. Lo cual es toda una definición del rigor

con que asume la escritura, cuya contraparte son los cuentos y novelas que dejara entonces inéditos y que, ya consagrado, aceptaría imprimir (*El examen*, 1986) o llegarían a sus lectores sin su anuencia (*Divertimento y Diario de Andrés Fava*, también en 1986).

Ese primer cuento era “Casa tomada” y que sólo la desidia de cierta crítica titulará de fantástico³, porque el texto sólo nos escatima la procedencia de los ruidos, primero sordos, luego más notorios, que asustan a la “pareja de hermanos”. En todo caso ellos dejan entrever que se trata de seres, objetos o fuerzas peligrosas, a tal punto que en la oración final el narrador masculino arroja la llave a una alcantarilla: “No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada” (CORTÁZAR, 1964, p. 18).

Se sugiere algo peor que el robo, y esto afirmado al final de un texto que describe y justifica la propiedad excesiva de dos descendientes de la oligarquía argentina, en una época cuando las migraciones internas para trabajar en fábricas, provocada por la sustitución de importaciones –en plena segunda gran guerra-, provocaba una ostensible escasez de vivienda urbana y suburbana en Buenos Aires. Y el horror había sido un componente infaltable en la ficción fantástica del siglo XIX europeo.

Pero para evaluar mejor esos indicios no identificados debemos retomar lo dicho acerca de

3 En su tan citada conferencia *Algunos aspectos del cuento* (1962), Cortázar dijo respecto de esta calificación: “Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico, por falta de mejor nombre” (CORTÁZAR, 1962, p. 3).

un Cortázar que se mudaba, progresivamente, del esteticismo a las vanguardias –en especial la surrealista– y a su reinstalación de la metáfora como eje de la ficción narrativa desde Lautrèamont y Rimbaud. O sea a la metáfora según la empleaban los escritores de avanzada, quienes abominaban del orden social burgués y buscaban rescatar la vitalidad perdida del hombre común, sobre todo en las grandes ciudades.

Indeterminación, elipsis, ambigüedad, eran algunos rasgos distintivos de unas metáforas que eludían el correlato certero A por B y entonces la crítica dio respuestas desde lo más atinado y contextual (la de Juan José Sebreli, 1964) como la amenaza de los migrantes provincianos, aunque ese crítico la refiriera exclusivamente al peronismo, hasta los más ocurrentes: Jean Andreu piensa en ritos filiales, en el mito del Minotauro y hasta en el proceso de un parto (ANDREU, 1968).

Jaime Alazraki ha recorrido estas mismas cuestiones pero con un criterio general que no comparto, el de establecer a partir de Cortázar la existencia de una corriente neofantástica, aunque sí acuerdo en que no es la misma de Borges y su séquito, al margen de que utilicemos argumentos diversos para probarlo. Mi camino –espero que haya quedado claro hasta ahora– es el de una neovanguardia y ahí radica el alejamiento progresivo del Borges que, desde su abandono del criollismo, tiende a reinstalarse en una tradición universal, me animaría a decir neobarroca (la escritura quevediana de *Inquisiciones*, 1925) y con equivalencias latinoamericanas, como el sobresaliente ejemplo de José Lezama Lima en Cuba.

Cortázar ha señalado más de una vez, en reportajes posteriores a estos comienzos, su admiración por diversos textos neobarrocos y por Borges. Más allá de lo estrictamente riguroso de su escritura, como ya señalé antes. Entrevistado en 1968 por Luis Harss, Cortázar precisa esto que le sucediera veinte años antes:

A partir de un momento dado, digamos 1947, yo estaba completamente seguro de que casi todas las cosas que mantenía inéditas eran buenas. Me refiero a uno o dos de los cuentos de *Bestiario*. Yo sabía que cuentos así no se habían escrito en español. Había otros. Estaban los admirables cuentos de Borges. Pero yo hacía otra cosa. (HARSS, 1968, p. 127).

Esa “otra cosa” incluía por lo menos dos dimensiones eludidas por Borges, temeroso de volverse alegórico. Una, la señalada por Sebrelí y que no sólo tenía valor para “Casa tomada”, sino para casi todos los cuentos de *Bestiario*, de valor indicial respecto de cómo las subjetividades criadas y educadas en el liberalismo, en los valores de la élite, en la tradición artística oficial, sufrían los embates de una ciudad (Buenos Aires) que se reencontraba, sin desearlo, con los habitantes rurales excluidos desde la derrota de los federales en Pavón (1861) y, para peor, incorporados a un movimiento político estatista cuyos conductores militares apostaban a la industrialización y sus efectos sobre la masificación sociocultural.

Otra, las derivaciones del compuesto psicoanálisis-surrealismo que Bréton asumiera desde el primer manifiesto y algunas de cuyas certezas eran comunes con las tendencias antropológicas que, tal vez por la misma razón, habían seducido a Cortázar. También podemos reforzar esto con sus propias palabras, en otra de las entrevistas en que recapacita acerca de los formantes de su creatividad y donde alude a sus lecturas de Lévy-Bruhl (1857-1939)⁴ y Lévi-Strauss⁵ (1908-2009), “un poco a través de Cassirer⁶, a quien leí enormemente en mis últimos años de la Argentina y que me influyó mucho” (CORTÁZAR, 1982, p. 26).

La citada frase “matrimonio de hermanos” que utiliza el narrador remite al incesto y a su importancia crucial para el origen de las culturas. Pero, además, la alta burguesía argentina mantuvo, por lo menos desde aquella unitarización republicana que el triunfo de Bartolomé Mitre sobre el general Justo José de Urquiza instauró, la aspiración a convertirse en una especie de aristocracia, cierto que en un país sin títulos de nobleza.

Y estos hermanos pertenecen a ese sector metaforizado por la propiedad: “es de la casa que

4 Antropólogo francés, discípulo de Emile Durkheim, cuyos ensayos –en especial *La mentalidad primitiva*, 1920- permitían establecer relaciones entre el pensamiento arcaico, el infantil y el artístico.

5 Antropólogo franco-belga, de tendencia estructuralista, en *El pensamiento salvaje* (1962) contradujo que hubiera un salto cualitativo entre la mentalidad del hombre primitivo y del civilizado.

6 Pensador alemán, fueron muy influyentes los tres tomos de *Filosofía de las formas simbólicas* (1923-1929), aunque en los años que estamos considerando lo más leído era su recopilación *Symbol. Myth and Culture. Essays and Lectures*, 1935-1945.

me interesa hablar”: “profunda y silenciosa” (en medio de la superficialidad y el ruido que invadían la ciudad), “llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos” y nos forzaba a “guardar “la clausura asentada por los bisabuelos” (CORTÁZAR, 1964, p. 9-11), no franquearle la puerta a ningún extraño, funcionar como pareja. Una pareja improductiva (ella teje para nadie y él lee literatura francesa para nada): “no necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba” (CORTÁZAR, 1964, p. 11).

En suma, una serie de indicios, en el sentido que Peirce adjudicó a este término, tienen connotaciones socioculturales y psicoanalíticas que la narrativa breve borgiana eludía, radicada más bien en lo que Peirce consideró símbolo, un nexo de tipo intelectual y no sensible. Cuando Borges, con la complicidad de Bioy Casares, escribió sobre cuestiones políticosociales, lo hicieron en otro registro, el de la sátira (texto ejemplar, “La fiesta del monstruo”, aparecido originariamente en el semanario *Marcha* de Montevideo y en 1945).

La vertiente del habla y del humor

Hay otra cuestión crucial, la voz del narrador. Asumir la palabra –y por ende el pensamiento- del *otro* ajeno al círculo intelectual también marcará una singularidad cortazariana. Todavía, en este texto, sin el carácter rupturista al que llegará más adelante. Pero que ya comienza a asomar poco después, en otro cuento también publicado en *Los anales de Buenos Aires* y titulado “Bestiario” (del cual, entre otras razones,

proviene el título de su libro de 1951). En efecto, la narradora es allí una niña que por eso mismo no refiere sino oblicuamente muchas de las cosas que observa y obliga a una atenta lectura, a un alerta permanente del lectorado.

Esa exploración de la *otredad*, que pronto llegará al otro de clase, en “Torito”, según el propio Cortázar escrito en 1952, atestigua un hecho revolucionario para las letras argentinas. Pone en práctica ese intento de “escribir argentino” ya adelantado y que en todo caso se limita a algunas formas del habla porteña y no siempre coetánea (el monólogo del Torito Justo Suárez remite a un boxeador fallecido en 1938).

Nada de eso tiene que ver con Borges, porque proviene de otra arteria, la de Leopoldo Marechal. Así lo reconoció Cortázar cuando, en 1949, comentó la novela *Adán Buenosayres* para *Realidad*. Si ya había apelado a esta publicación para defender a surrealistas y existencialistas de los ataques de Guillermo de Torre, ahora le servirá para elogiar la novela de un nacionalista-peronista que en *Sur* había sido vapuleada, resentidamente, por Eduardo González Lanuza.

La reseña cuestiona los desvíos de Marechal hacia el pastiche o la parodia, según los casos y pasajes, de formas arcaicas de la prosa, como todo el *Libro de tapas azules*. Pero advierte la importancia de transmitir en un estilo y según diálogos locales la llegada de la Beba al velatorio de su padre muerto: “la traducción de este suceso barato y conmovedor halla un lenguaje que nace preciso de las letras de ‘Flor de fango’ y ‘Mano a mano’” (CORTÁZAR, 1997, p. 881). Palabras con las cuales certifica que los tangos asimilaron formas del

habla que la poesía letrada (para ser leída) despreciara y fueron, en tal sentido, una guía para muchos de los escritores dispuestos a transgredir las normas de escritura oficial durante la década de 1940. Asimismo,

el velorio del pisador de barro de Saavedra está contado con un idioma de velorio nuestro, de velorio en Saavedra allá por el veintitantos (...). En ningún momento –aparte de las caídas inevitables de quien no profesa de continuo la prosa, y de toda obra extensa- cabe advertir la inadecuación fondo-forma que, tan señaladamente, malogra toda la novelística nacional (...) (CORTÁZAR, 1997, p. 881).

En ciertos momentos culminantes, “alcanza su más alto logro”, como ser el trayecto nocturno por Saavedra, el diálogo de los malevos en la cocina o el de Adán con sus amigos en la Glorieta de Ciro, el encuentro de los exploradores con el linyera, “verdaderos avances memorables en la novelística argentina”. Y en la misma página concluye:

Estamos haciendo un idioma, mal que les pese a los necrófagos y a los profesores normales en letras que creen en su título. Es un idioma turbio y caliente, torpe y sutil, pero de reciente propiedad para nuestra expresión necesaria. Un idioma que necesita del lunfardo (que lo usa, mejor), que puede articularse perfectamente con la

mejor prosa 'literaria' y fusionar cada vez mejor con ella –pero para ir la liquidando secretamente y en buena hora.

¿Qué antecedentes tenían esas audacias de Marechal en la literatura argentina? Muy pocos y aislados, en la poesía de Evaristo Carriego o de Carlos de la Púa, en la prosa de Roberto Arlt. Sin embargo, *Adán Buenosayres* era la primera ficción narrativa del autor y había comenzado a escribirla en París. A su regreso, experimenta una profunda crisis espiritual que lo acerca al nacionalismo católico, en cuyas filas y publicaciones participa, además de avanzar en la escritura del *Adán*.

Para encontrar respuesta al interrogante que abre el párrafo anterior, es necesario, me parece, dar un rodeo. Recordar, ante todo, que Ricardo Güiraldes (1876-1926) fue el primer vocero de que existían las vanguardias literarias europeas cuando publicó simultáneamente, en 1915, los *Cuentos de muerte y de sangre* y los poemas –en verso y en prosa- de *El cencerro de cristal*. Según dejó consignado en su epistolario y en algún otro escrito circunstancial, su afán estético era articular lo que provenía de esas iconoclastas escuelas europeas con la sabiduría y el modo de ser del gaucho pampeano.

Lo que llevó a su culminación de *Don Segundo Sombra* (1926) y que Borges, su discípulo de entonces, certificaba en un artículo de la revista *Proa*, en 1925: “De la riqueza infatigable del mundo. Sólo nos pertenecen el arrabal y la pampa. Ricardo Güiraldes, primer decoro de nuestras letras, le está rezando al llano; y yo –si Dios

mejora sus horas-, voy a cantarle al arrabal por tercera vez...” (BORGES, 1925, p. 17).

Desde esa posición rectora, a lo sumo compartida, Borges se fue distanciando intencionadamente de Guiraldes, como lo ha señalado con total precisión Ivonne Bordelois (1999). Marechal tuvo otra actitud al respecto. Su iniciación en la vanguardia martinfierrista fue de total coincidencia con el futurismo celebratorio del avance tecnológico (poemas “A una cafetera Renault”, “Ba-ta-clán” y “Jazz-Band”) aparecidos en *Martín Fierro* durante 1925-1926, pero ya *Días como flechas* (1926) inauguró el movimiento hacia un acorde innovación verbal/valores tradicionales del gaucho similar a la de Guiraldes.

Señalo, al respecto, las similitudes entre el relato “Trenzador” de Güiraldes y el poema “Canción del ídolo”. En ambos casos, la tarea del artesano es proyectada a una dimensión artística, cuestión que ha sido motivo de debate, muchas veces, en el campo de la estética. Ambos no dudan de la creatividad del orfebre popular, sea con las tiras de cuero, sea con el barro amasado manualmente. El poeta le otorga inclusive un alcance cósmico a la labor del alfarero:

Ídolo de los alfareros,
yo sé que redondeas el cántaro de la
mañana
y lo pintas de sol
y lo llenas con una luz rota de pájaros...
¡Ídolo de los alfareros
que se sientan sobre el tapiz de los
días!

(MARECHAL, 1984, p. 49)

Ambas instancias sobreviven, aunque de manera desigual, en su novela consagratória. La parte urbana se apoyó sin duda en el *Ulyses*, por mucho que se empeñara en negarlo (MARECHAL, 1966). Es cierto que su lectura de las supervivencias antiguas no coincidía con la agnóstica de Frazer, quien atribuía “los ritos agrarios o vegetales europeos como supervivencias paganas” (ROMANO, 1997, p. 652) y refractaba personajes y situaciones de la parodia joyceana a través del espejo bíblico. Pero tampoco olvidemos que el escritor irlandés había manifestado su formación escolástica adquirida junto a los jesuitas desde *Stephen Hero*, que comenzó a componer en 1900 y se publicó póstumo, en 1944, y sobre todo en *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916).

La mayor audacia de Marechal frente a ese modelo residió, en todo caso, en convertir la pareja Stephen Dedalus-Leopold Bloom, padre/hijo no carnales, en otra de amigos farristas y proclives a la discusión filosófica: Adán-Samuel Tesler, quienes transitan por el mismo plano, sin desniveles. Por eso se guían alternativamente: Tesler conduce a casa de los Amundsen, pero es Adán quien lo trae de retorno a su pieza, en la pensión del barrio de Villa Crespo, beodo, luego de la excursión por otro barrio, periférico, el de Saavedra.

En Joyce descubrió esa aproximación entre el habla urbana y los discursos religiosos o teológicos. Precisamente lo que detectan como distintivo dos críticos destacados del *Adán*: para Vicente Cricco y otros, su lenguaje “es mediador entre el discurso teológico-metafísico arcaico y el discurso poético-

onírico del habla comunitaria”, de lo cual se “genera un nuevo texto que es confrontación y parodia de los discursos precedentes” (CRICCO, 1985, p. 13).

Es decir que el “criollismo urbano de vanguardia”, fórmula crítica con que Beatriz Sarlo definiera exitosamente la poética borgeana de esos años, tuvo una contratara nunca demasiado dicha ni escrita en este otro criollismo de raigambre nativista, claro, y no gauchesca. Si a alguien le quedan dudas, puede consultar los primeros números de la revista *Sur* que reproducen algunas de esas cartas en que Guiraldes anota su poética y a las que Victoria Ocampo, dueña y directora de esa publicación, adhiere firmemente.

Tal poética era un giro respecto del nativismo anterior, que se había desarrollado desde *Mis montañas* (1893) de Joaquín V. González (1863-1923) al Martiniano Leguizamón (1858-1935) de *Alma gaucha* (1906), ajustándose a procedimientos retóricos que iban del romanticismo tardío al realismo. El criollismo guiraldeano, en cambio, además de su particularidad retórica, ya mencionada, absorbía el trasfondo mítico que la propuesta antropológica de Frazer, también identificada con anterioridad, había ejercido sobre un buen número de escritores, entre los cuales estaba, sin duda, Joyce.

En cuanto al humor, en fin, sólo Macedonio Fernández (1874-1952) había comprendido sus alcances revulsivos entre los escritores argentinos anteriores. Tanto en sus textos ficcionales como desde el punto de vista teórico. Para lo primero, pueden consultarse sus primeras colaboraciones en los números iniciales de la revista *Proa*, en 1922-1923, o

los siguientes en la revista *Martín Fierro*, 1924-1926, seguro las dos publicaciones más representativas de la primera vanguardia argentina.

Para lo segundo, y junto con algunas de las notas anteriores, incorporó una “Teoría de la humorística” como sección dentro del libro *Papeles de Recienvenido y Continuación de la nada* (1944). Se abre con una reflexión acerca del tipo de placer que provocan los chistes, a lo que sigue esta precisión, que da paso nos brinda la posibilidad de entrar en contacto con su particular estilo retozón, en la oración final:

Quando ello ocurre en hechos reales se le llama *cómico*; cuando se provoca la situación por signos verbales que alguien usa para crear en el oyente un hecho de creencia en lo absurdo, yo le llamaría *chiste* y el sujeto sería al oyente y el dicente sería el espectador del tropezón concienzial por él provocado. Esto es todo lo que quiere decirse en este largo y monótono escrito, que también algo aporta. Tres defectos que ustedes perdonarán. (FERNÁNDEZ, 1974, p. 259)

Quando cita a Freud, cuando atribuye el placer del humor a “un segundo de creencia en lo absurdo” (FERNÁNDEZ, 1974, p. 261), escuchamos ecos surrealistas en su discurso. Y cuando emparenta al humor con el juego, también advertimos el antecedente cortazariano: “Sarcasmo, sátira, ironía, no pertenecen al género estricto de la comicidad, aunque posean una de las notas de ésta, que es la

sorpresa, el jugar con el lector” (FERNÁNDEZ, 1974, p. 288).

El humor ocupará un lugar destacado en la producción de Cortázar a partir de sus novelas editadas. *Los premios* (1961) se inicia con la reunión inicial de los ganadores de un premio para viajar en una confitería céntrica y bastante tradicional, por aquellos años, y los más refinados no escatimarán observaciones risueñas acerca del comportamiento de los más vulgares, pasarán constantemente de la ironía al sarcasmo y a la burla desenfadada.

Pero el humor llevado al absurdo surrealista dominará en las *Historias de cronopios y de famas* (1963) y en sus primeras recopilaciones de textos proclives a los juegos verbales, desde el título, como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967). Allí, además, hallamos algunos argumentos al respecto que merecen ser recordados. En “Así se empieza” afirma: “Una de las pruebas del subdesarrollo de nuestros países es la falta de *naturalidad de sus escritores: la otra es la falta de humor*, pues éste no nace sin naturalidad. La suma de naturalidad y humor es lo que en otras sociedades da al escritor su personería...” (CORTÁZAR, 1967, p. 13).

En “Del sentimiento de no estar del todo”, encomia los poderes humorísticos para descolocar, para extrañar, para interrumpir lo continuo y abrir la posibilidad del juego, el núcleo central de su poética, y establecer el predominio de las excepciones sobre lo acostumbrado. “De la seriedad en los velorios”, en fin, comienza desacralizando el rito tal cual sobrevive en las sociedades urbanas modernas y sobre todo en la literatura, salvo unas pocas excepciones que ahí señala:

...observemos que el humor, desterrado de nuestras letras contemporáneas (Macedonio, el primer Borges, el primer Nalé, César Bruto, Marechal a ratos, son *outsiders* escandalosos en nuestro hipódromo literario) representa mal que les pese a los tortugones una constante del espíritu argentino en todos los registros culturales o experimentales que van de la afilada tradición de Mansilla, Wilde, Cambaceres y Payró hasta el humor sublime del reo porteño (CORTÁZAR, 1967, p. 33).

La veta surrealista no desapareció nunca de la producción cortazariana: más allá de sus cronopios, famas y esperanzas imaginarios, la reencontramos tratada de otra manera, más hermética, en su novela *62 modelo para armar* y en los textos juguetones de *Un tal Lucas* (1979). La otra veta señalada al comienzo, de corte existencial, y las tensiones entre ambas poéticas, fueron motivo de otro artículo que publiqué el año pasado en la *Revista Colombiana de Estética e Historia del Arte* de la Universidad Nacional de Colombia (sede Medellín).

Referencias

ANDREU, Jean. Pour une lecture de 'Casa tomada' de Julio Cortázar. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien*. Toulouse: Université de Toulouse, Institut d'Etudes Hispaniques, Hispano-

Americaines et Luso-Brésiliennes, n. 10, p. 49-66, 1968.

BORDELOIS, Ivonne. *Un triángulo crucial: Borges, Guiraldes, Lugones*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

BORGES, Jorge Luis. El arte narrativo y la magia. Buenos Aires: *Sur*, n. 5, p. 172-179, 1932.

_____. Valéry como símbolo. Buenos Aires: *Sur*, n. 132, p. 30-32, 1945.

BRETON, André. *Los Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.

CORTÁZAR, Julio. Teoría del túnel. *Notas para una ubicación del surrealismo y del existencialismo*. Madrid: Alfaguara, 1994.

_____. Algunos aspectos del cuento, Santiago de Cuba: *Casa de las Américas* n. 15-16, nov., 1963.

_____. *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1964.

_____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1967.

_____. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, [1995], (2010).

_____. Leopoldo Marechal, In: MARECHAL, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Ed. Jorge LAFFORGUE y Fernando COLLA. Madrid: ALLCA XX-Archivos 31, 1997.

CRICCO, Valentin et alii. *Marechal, el otro: la escritura testada de Adán Buenosayres*, Buenos Aires: Ediciones de la Serpiente, 1985.

FERNÁNDEZ, Macedonio. Papeles de Recienvenido y continuación de la nada. *Obras completas IV*. Buenos Aires: Corregidor, 1974.

_____. Teorías. *Obras completas III*. Buenos Aires: Corregidor, 1974.

HARSS, Luis. La cachetada metafísica. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.

MARECHAL, Leopoldo. *Poesía (1924-1950)*. Ed. y Prólogo de Pedro Luis Barcia. La Plata: Ediciones del 80, 1984.

_____. Claves de Adán Buenosayres, *Cuaderno de navegación*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.

ROMANO, Eduardo. Julio Cortázar frente a Borges y el grupo en la revista Sur. Madrid: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 364-366, 1982.

_____. La poesía de Leopoldo Marechal y lo poético. In: MARECHAL, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Ed. Jorge LAFFORGUE y Fernando COLLA. Madrid: ALLCA XX-Archivos 31, 1997.

_____. Aniversario de Julio Cortázar (1914-1984) y de su tensión entre poéticas. Disponible en <http://grupodeesteticablogostop.com>. Medellín: *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, n. 1, jul.-dic., 2014.

SEBRELI, Juan José. *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Siglo XX, 1964.

YURKIEVICH, Saúl. Un encuentro del hombre con su reino. *Obra crítica/1*. Madrid: Alfaguara, 1994, p. 15-30.

PRESENÇA DE POE EM CORTÁZAR: REVERBERAÇÃO E RECRIAÇÃO

*Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva**

Influência traduzida em *jam sessions*

Julio Cortázar afirmou e reafirmou – tanto em ensaios críticos, como na sua produção ficcional – a influência de Edgar Allan Poe em sua obra. Essa inspiração, no entanto, não se delineou como um fruto de mera observação, Cortázar manteve contato ativo com a obra poeana, uma vez que se dedicou ao trabalho de traduzir seus textos para a língua espanhola e que produziu alguns ensaios críticos sobre o autor. Assim, temos uma dinâmica de influência literária diferenciada, não se trata unicamente de absorção de tendências estilísticas, que convergem em expectativas de remeter ao autor que traz a influência: Poe e Cortázar – suas obras, seus ensaios – parecem dialogar permanentemente, mesmo que separados pela história.

O fato de, além de ter sido leitor e admirador, ter sido também tradutor da obra poeana, diz muito sobre a natureza da relação Poe/Cortázar. Cortázar transforma essa bagagem literária em uma trajetória

* Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras – Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

de busca permanente, como um tradutor ele revela formas de contar, recriar, evocar e reavivar o espírito do autor por quem se deixa influenciar.

A primeira narrativa ficcional de Cortázar a ser publicada, *Casa Tomada*, é marcada pela forte intertextualidade com o conto *A queda da Casa de Usher*, de Poe. Em ambas as narrativas um casal de irmãos, que parecem ser os últimos sobreviventes de uma linhagem, mantém uma relação simbiótica com a residência, tendo, eles mesmos uma relação bastante peculiar. Tanto em Cortázar como em Poe, eventos insólitos assolam o espaço das casas e seus moradores. Na narrativa de Cortázar, os irmãos são impelidos a se refugiar em determinados cômodos até seu completo abandono, já no conto de Poe, a casa se desfaz em ruínas levando com ela seus atormentados habitantes.

Em ambas as histórias, personagens e leitores são surpreendidos pela irrupção do fantástico. No caso do conto de Poe, os diversos elementos narrativos estão, desde o início do texto, prenunciando a manifestação do fantástico por meio da composição de uma atmosfera condizente que faz o leitor desconfiar da natureza dos eventos diegéticos. Já o texto de Cortázar traz o fantástico integrado aos eventos narrativos de tal forma, que os personagens parecem aceitar a presença do extraordinário em meio ao cotidiano.

A intertextualidade entre essas narrativas é ilustrativa dos aspectos mais essenciais do diálogo entre os autores em questão e suas obras. O texto literário de Edgar Allan Poe é marcado pela presença irremediável de elementos fantásticos, assim como o fantástico emerge da narrativa cortazariana como um

inevitável questionamento à realidade. Considerando que o caráter questionador do fantástico não se limita à natureza dos eventos diegéticos, estendendo-se à própria forma pela qual as estruturas narrativas compõem essa (impressão de) realidade, torna-se nítida a autoconsciência crítica dos autores que lançam mão desse recurso em suas tessituras literárias.

A presença da poesia na produção literária dos autores também indicia o aspecto autoconsciente de seus textos. Julio Cortázar – embora em início de carreira (com *Los Reyes*, um poema dramático) e apesar de ter se destacado por meio de suas narrativas – também produziu poesia. Essa proximidade com o poético não foi abandonada em sua produção ficcional: Cortázar, em contato com a obra de Poe, verifica a simbiose existente entre a linguagem poética e o gênero conto, conforme aponta no ensaio *Do conto breve e seus arredores*:

Cada vez que me tocou revisar a tradução de uma das minhas narrativas (ou tentar a de outros autores, como alguma vez com Poe) senti até que ponto a eficácia e o sentido do conto dependiam desses valores que dão um caráter específico ao poema e também ao jazz: a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros pré-vistos, essa *liberdade fatal* que não admite alteração sem uma perda irreparável. (CORTÁZAR, 2006, p. 234-235)

Assim como Poe se dividiu entre poesia (em poemas como *O Corvo*, *Annabel Lee* e *Ualalume*) e

prosa (contos e romance) e conseguiu realizar uma obra narrativa permeada de elementos poéticos, a ficção de Cortázar apresenta esse potencial poético ao se construir através de símbolos, imagens, ritmo, mostrando-se porosa, plena de significados expressos por meio de um contexto de contiguidade no qual os mínimos traços são significativos e em que forma e conteúdo são indissociáveis. Em Cortázar, percebe-se que a absorção de elementos poéticos tem como objetivo questionar convenções literárias e estimular o leitor a atuar como partícipe do processo de construção de sentido.

O conto, gênero por meio do qual ambos os autores alcançaram um público mais significativo, sendo Poe considerado o criador do conto moderno, aparece como a forma literária mais propícia para a aproximação com o poético:

(...) gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário. (CORTÁZAR, 2006, p. 149)

Dessa proximidade parece surgir o interesse tanto de Poe, como de Cortázar em compreender e analisar seus procedimentos narrativos. Assim como Poe propõe uma série de condutas em nome da produção de um “efeito único” por meio do qual se daria a captura do leitor, Cortázar aceita sua influência

e, sobretudo, dialoga com essas ideias, adequando-as à sua própria visão sobre o fazer literário. As obras de Poe e Cortázar dialogam como músicos de jazz em *jam sessions*: apresentam visões distintas sobre um mesmo tema, harmonizam-se mas também destoam e se complementam.

Consonâncias e dissonâncias teórico-críticas

Envolvido em uma dinâmica de reconhecimento e refutação dos ensaios de Edgar Allan Poe, o pensamento teórico-crítico de Julio Cortázar traz discussões válidas acerca da práxis literária. Em ensaios como *Alguns aspectos do conto*, *Do conto breve e seus arredores*, *Do sentimento do fantástico*, entre outros, a obra crítica do autor mantém o diálogo com as considerações teóricas de Poe apresentadas em textos como *O Princípio Poético* (1850 – publicação póstuma), *Review of Twice-told Tales* (1842) e *A filosofia da composição* (1846).

O contista e poeta estadunidense, impulsionado pela desmistificação da prática literária como produto de lampejo criador, de pura inspiração, tão propagado pela estética romântica à qual é contemporâneo, constrói uma verdadeira teoria do conto, através de uma sistematização da composição literária. O gênero é apontado como expressão literária mais propícia à transmissão de um efeito e aspectos como “brevidade”, e “condensação” e “efeito único” são considerados fundamentais tanto ao texto poético como à narrativa breve, devendo estar presentes no processo de composição desde sua etapa de planejamento que, por

sua vez, já deveria levar em consideração a natureza do desfecho narrativo:

Nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas deste nome, ser elaboradas em relação ao epílogo, antes que se tente qualquer coisa com a pena. Só tendo o epílogo constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de conseqüência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam ao desenvolvimento de sua intenção. (POE, 1999, p. 101)

A despeito das minúcias teóricas de Poe, Cortázar evoca imagens em busca de explicar a fugacidade e a “alquimia secreta” do conto: caracol (por estar voltado para si mesmo), bolha de sabão (por ser esquivo – de difícil definição – e pelo seu poder de produzir interesse com o mínimo de recursos), esfera (pela tensão que se verifica entre seus elementos constituintes e pelos seus limites precisos). Sem uma intensa preocupação em desbancar completamente a ideia de escrita como fruto de inspiração – ao contrário de Poe em sua tentativa de desnudar completamente o processo de geração do texto literário – Cortázar tenta descrever a dinâmica de sua criação, em entrevista a Ernesto González Bermejo:

Em primeiro lugar sou invadido por aquilo que chamo de ‘uma situação’. Quer dizer que sei que alguma coisa vai me dar um conto. (...) Quando a coisa cai em cima de mim e eu sei

que vou escrever um conto, sinto hoje, como sentia há quarenta anos, o mesmo tremor de alegria. É uma espécie de amor – a ideia de que vai nascer uma coisa que eu espero que vá ficar bem. (2002, p. 27-28)

Embora os textos ficcionais do argentino sejam notadamente enredados com o questionamento de algumas ideias que o senso comum atrela à composição literária, como a inspiração, ou o gênio criador, percebe-se que Cortázar não elimina completamente pelo menos a validade do envolvimento espiritual do escritor com o que pretende expressar textualmente.

As considerações teóricas de Cortázar encontram as de Poe quando se trata da questão da mobilização dos elementos narrativos em nome do efeito e da conquista do interesse do leitor. Edgar Allan Poe defende que o efeito único só pode ser atingido se o conto for bem sucedido em conseguir prender a atenção o leitor (dominá-lo) de forma que este o leia de uma vez. A produção do efeito daria ao conto uma impressão de totalidade, todos os eventos diegéticos e todos os seus elementos estariam condensados e colocados no texto por possuírem real relevância ao processo de significação. Assim, em função da totalidade, o conto passa a ser conhecido pela brevidade, um termo mais eficaz que não implica que o conto deva ser necessariamente curto, já que, de acordo com a concepção poeana, esta brevidade “deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito.” (POE, 1999, p. 104).

Cortázar manifesta-se a favor do conto como “máquina literária de criar interesse” (CORTÁZAR, 2006, p. 122), que cumpre esse papel a partir da tensão, que deve se mostrar ao leitor desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas, comparando as estratégias de composição do contista aos movimentos do boxeador:

(...) o bom contista é um boxeador astuto, e muito de seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário. (...) O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário. (2006, p. 152)

Para Cortázar, assim como para Poe, o contista trabalha como uma aranha em sua teia: busca a tensão máxima através do corte dos excessos, da retirada das “franjas”, do meramente decorativo, em nome de um elemento significativo, que seria o responsável pelo domínio que o conto deve exercer sobre o leitor:

(...) o único modo de poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe dêem a forma visual a auditiva mais

penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. (CORTÁZAR, 2006, p. 157)

Essas colocações teóricas de Cortázar são claras ressonâncias das ideias que Poe apresenta em seus ensaios críticos, reafirmando seu valor para a crítica literária, sobretudo no que se relaciona ao conto, acerca do qual há um número reduzido de trabalhos teórico-críticos se comparado ao romance. Entretanto, é notável a liberdade com a qual Cortázar dialoga com o repertório de conceitos propostos por Poe; para o argentino é importante “seguir sem imitar” (BERMEJO, 2002, p. 22). Poe é uma referência sempre presente na crítica cortazariana, a despeito de suas diferentes formas de encarar o caminho em direção aos métodos de criação literária.

As criaturas ficcionais de Poe e de Cortázar se esboçam como indivíduos que contrastam com a realidade narrativa em que se encontram, apresentando, portanto, uma postura peculiar em relação às ambiguidades que se delineiam na história.

Se em Poe os personagens são “(...) completamente desumanizados, seres que obedecem a leis que não são as leis usuais do homem, mas seus mecanismos menos frequentes, mais especiais, mais excepcionais” (CORTÁZAR, 2006, p. 130), isto é, estão submetidos às obscuridades do universo que integram, alguns dos seres cortazarianos adotam postura de busca permanente acerca dos eventos diegéticos, são como os seres humanos reais, imersos em uma série de questões

sobre a existência e sobre a realidade. Demonstram impotência diante da insondabilidade da existência, mas atuam igualmente através da insatisfação e da insubordinação frente à realidade que lhes apresentada, assim como a narrativa da qual são parte integrante o faz por meio da autoconsciência. David Arrigucci Júnior acredita que o personagem em Cortázar é um perseguidor, são “desarraigados e divididos, perdidos de si mesmos” (1995, p. 23) e se caracterizam pelo embate que travam com o universo em que vivem; criaturas que perseguem o sentido de suas existências, por extensão, o da existência da própria narrativa.

Observando os personagens e poeanos e cortazarianos como seres que se encontram envolvidos passivamente – como no caso dos personagens de Poe – ou ativamente – como no caso dos de Cortázar – com a questão da natureza dos eventos narrativos, remete à questão do fantástico, que se caracteriza como um procedimento estético que suscita formas de desconstruir a noção vigente de realidade por meio de acontecimentos narrativos que se deslocam do senso comum. O fantástico se presentifica de tal forma nas narrativas de Edgar Allan Poe e Julio Cortázar, que é difícil mencionar seus nomes sem suscitar a associação que ambos mantêm com essa forma de ressignificação da noção de realidade.

Do sentimento de não estar de todo: o fantástico

Cortázar e Poe têm como principal elo a integração de forma e conteúdo na expressão do fantástico. O fantástico, que de forma geral, estaria

intimamente ligado à indefinição, à imprecisão e à duplicidade, mas, sobretudo, à maneira pela qual o sobrenatural surge em meio ao familiar, se prenuncia na narrativa de Poe através da atmosfera narrativa que parece preparar o leitor para a percepção do extraordinário sem, no entanto, oferecer-lhe condições de se posicionar sobre a natureza dos eventos que serão sempre extraordinários, como aponta Cortázar em ensaio crítico à obra do norte-americano:

No conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso. Todo rodeio é desnecessário sempre que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos em cheio o impacto do acontecimento. (2006, p. 124)

O fantástico que emerge dos contos de Poe tem sempre papel desconcertante. Abala os personagens e, por conseguinte, os leitores ao promover o encontro desses com o insólito. No entanto, esse fantástico não se opera da forma mais tradicional, não há aparições de seres sobrenaturais, por exemplo, o que o aproximaria do terror. O fantástico poeano é sugerido desde o início da narrativa, através dos diversos elementos constituintes, desde o narrador – geralmente um narrador-testemunha, que propicia uma narrativa não-confiável e, por isso, plena de ambiguidades – até a atmosfera que a narrativa suscita, que parece prenunciar e/ou simbolizar os eventos que rompem com o senso comum.

Enquanto personagens se tornam vítimas dos eventos extraordinários, leitores se engajam na atividade de compreender os meandros que levam à construção do fantástico e suas implicações para a narrativa e para as noções de realismo literário: “Mas o ‘realismo’ em Poe não existe como tal. Nos seus contos, os detalhes mais concretos são sempre subordinados à pressão e ao domínio do tema central, que não é realista.” (CORTÁZAR, 2006, p. 124).

Para Cortázar, o fantástico é uma das facetas da realidade ficcional, surge para discutir a questão da verossimilhança, sem, no entanto, se aparecer de forma impactante, integra o cotidiano, apresenta uma outra forma de vivenciar a construção ficcional. Nas palavras do próprio autor o fantástico

é uma coisa muito simples, que pode acontecer em plena realidade cotidiana (...) pode acontecer sem que haja uma mudança espetacular das coisas (...) é simplesmente a indicação súbita de que à margem das leis aristotélicas e de nossa mente racional, existem mecanismos perfeitamente válidos, vigentes, que nosso cérebro lógico não capta, mas que em certos momentos irrompem e se fazem sentir. (BERMEJO, 2002, p. 35)

O aspecto fantástico da obra de Cortázar tem um apelo metafísico. Questiona a realidade vigente, da experiência humana, assim como põe em xeque procedimentos de (re)criação da realidade no texto narrativo literário. Não se faz presente no

texto apenas com a intenção de causar terror ou de submeter personagens e leitores à convivência com o extraordinário, visa mobilizá-los em busca da (inatingível) ideia de realidade. O fantástico em Cortázar, assim como em Poe, é um procedimento que nos permite entrever intenções distintas, como a de promover a discussão sobre as próprias formas de composição narrativa, uma vez que envolve o leitor ativamente no processo de significação do texto, além de expressar esteticamente a desconfiança em relação ao realismo literário, tendência à qual ambos os autores buscavam resistir.

Em contos como *Casa Tomada*, *Manuscrito encontrado em um bolso* (*Manuscrito hallado en un bolsillo*), *A continuidade dos parques* (*La continuidad de los parques*), que retomam criativamente *A queda da casa de Usher* (*The fall of the shouse of Usher*), *Manuscrito encontrado em uma garrafa* (*Manuscript found in a bottle*) e *O retrato oval* (*The oval portrait*) e que veiculam o surgimento do fantástico em meio ao cotidiano mais comum, apresentando uma reelaboração criativa do fantástico poeano que se relaciona mais intensamente com a natureza extraordinária dos eventos que desembocam no momento de tensão máxima, percebe-se a forte tendência da obra de Cortázar em apresentar o fantástico como o aspecto principal de contestação que transcende a ficção:

Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas po-

dem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. (CORTÁZAR, 2006, p.148)

Opondo-se a essas ideias, Cortázar sugere uma alteração também na forma como o leitor concebe a atividade de leitura literária. O fantástico, então, surge para deslocar o leitor da posição de conforto de leitura unicamente como entretenimento e desestruturar a mais enraizada das crenças humanas: a de que existe uma realidade que ordena nossas vidas.

Uma literatura morelliana

Assim como no conto *Morella*, de Edgar Allan Poe, em que a personagem-título morre e volta à vida no corpo de sua filha Rowena, a literatura de Cortázar carrega a marca da autodestruição para renascimento, revitalização, reinvenção – ideias que também dizem respeito à própria obra poeana.

No ensaio *Morelliana, Sempre*, encontra-se uma crítica à literatura confortável e ao público passivo: “Detesto o leitor que pagou pelo seu livro, o espectador que comprou sua poltrona e que a partir dali aproveita o macio estofado do prazer hedônico ou a admiração pelo gênio” (CORTÁZAR, 2006, p. 225). Essa afirmação representa o principal fundamento da relação entre

as ideias, os textos, e as crenças de Poe e Cortázar: o comprometimento inalienável com o trabalho literário.

A escolha do nome do personagem Morelli, de *O jogo da amarelinha (Rayuela)*, escritor que Oliveira admira e sobre o qual escreve nas passagens “morellianas” parece não ser gratuita e nos revela – pela semelhança sonora com o nome da personagem de Poe e pelas evocações que traz à tona – uma intrincada relação entre a obra cortazariana e a poeana. Poe está presente no texto de Cortázar, mas nem sempre está visível, trata-se de uma presença em espírito, sempre viva que não implica subordinação, subserviência, filiação ou imitação do mestre, mas de homenagem ousada, reverberação, retomada livre e criativa.

Referências

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CORTÁZAR, Julio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: _____. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 103-135.

_____. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-163.

_____. Morelliana, Sempre. In: _____. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 223-225.

_____. Do conto breve e seus arredores. In: _____.
Valise de cronópio. 2. ed. São Paulo: Perspectiva,
2006. p. 227-237.

POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaíos*. Rio de Janeiro:
Globo, 1999.

O BESTIÁRIO DE UMA TEORIA DO CONTO

*Gabriel Domício Medeiros Moura Freitas**

Em 1846, o poeta e contista estadunidense Edgar Allan Poe publica o ensaio *Filosofia da Composição*. Como o próprio título da obra sugere, ela se propõe a apresentar reflexões sobre os fundamentos de determinados gêneros literários. Neste contexto, seu autor destaca as diferenças entre poesia e prosa. Assim, ele discute quais critérios indicariam a superioridade daquela em relação a esta. Conseqüentemente, surge a discussão acerca da constituição e qualidade artística de um poema. Logo, tal produção literária se caracterizaria por despertar emoções intensas e breves em seus leitores.

Deste modo, ao menos metade do *Paraíso Perdido*, de John Milton, deveria ser considerada essencialmente prosa. Nestas passagens do poema, uma sucessão de emoções poéticas surgiria intercalada pelas inevitáveis depressões correspondentes. Em outras palavras, a “extrema extensão” desta obra comprometeria a “unidade de efeito” necessária ao texto poético. Esta unidade ou totalidade somente poderiam decorrer, portanto, da intensidade proporcionada pela brevidade das emoções.

* Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Letras – Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Em relação ao conto, este ensaísta considera o “efeito único” como traço constitutivo deste gênero literário. Desta forma, a respectiva concentração de efeito somente poderia alcançada por meio de uma narrativa concisa. Esta concisão, por sua vez, decorreria da configuração da unidade na construção deste tipo de trama. Neste sentido, “teses”, “comentários”, “descrições”, “diálogos” e “comentários autorais” são considerados desvios ou falhas na composição de tal texto literário.

Para Poe (1999), os respectivos efeitos produzidos devem decorrer (ou “jorrar”) de suas causas diretas: o oposto disto é considerado desnecessário e contraproducente. A propósito, ao comparar os dois gêneros literários em questão, este escritor considera a poesia superior. A razão para isto seria que os “efeitos decorrentes de causas diretas” ocorreriam “mais prontamente” no caso aqui destacado.

Tais “causas diretas” proporcionariam a “elevação da alma” e a “emoção intensa”, únicos critérios considerados como necessários para confirmar a existência de um poema. Sob outra perspectiva, o “objetivo Verdade” (ou “satisfação do intelecto”) e o “objetivo Paixão” (ou “excitação do coração”) seriam mais satisfatoriamente alcançados na prosa (embora a poesia, até certo ponto, também tivesse esta vocação). Para Araújo (2009), esta comparação entre os gêneros literários é um exemplo das graves limitações das teses de Poe (1999) em *Filosofia da Composição*. Este caso evidencia o uso de impressionismo excessivo, o recurso a termos místicos ou metafísicos e a utilização de concepções reducionistas relativas ao processo de criação literária.

De acordo com o escritor norte-americano, a unidade é uma regra fixa a ser obedecida na composição de qualquer conto. Sua violação, todavia, impediria a produção de um efeito único e incomparável em seu leitor. Antes disto, a ausência deste traço distintivo prejudicaria a própria existência de qualquer texto literário desta natureza. Tais exigências surgem como concepções apriorísticas destinadas a estas narrativas literárias. Em outras palavras, tal obrigatoriedade se constitui verdadeiro dogma nestes casos.

Como destaca Araújo (2009), o ensaio *Filosofia da Composição* não é um texto de caráter teórico, mas um testemunho ou depoimento de criação sobre o processo de construção literária. Para tanto, prossegue aquele autor, Poe (1999) destaca qual sequência deve ser seguida na elaboração de alguma narrativa deste tipo. Neste caso, este ensaísta comenta sobre sua preferência relativa ao procedimento de produção artística: um conto ou poema, por exemplo, deveria ter sua elaboração iniciada pelo final.

Assim, esta parte seria responsável por determinar a materialização de todas as demais. Em suma, para alcançar qualidade estética, todo texto literário deve seguir tal orientação. Buscando comprovar esta afirmação, Poe (1999) alega que o êxito do poema “The Raven”, de sua autoria, teria decorrido de sua composição iniciada pelo epílogo. De acordo com Araújo (2009), não há possibilidade de se demonstrar esta suposta tese na análise de qualquer texto literário. A razão disto é que as etapas de sua elaboração textual desaparecem na construção final desta obra.

Nestes casos, uma crítica textual apenas consegue perceber o epílogo como o encerramento de uma narrativa. Logo, o desfecho surge no final de determinada trama, sem apresentar algum indício de sua criação ter iniciado antes ou depois de alguma outra parte. Diante disto, as pretensões de Poe (1999) relativas à primazia do epílogo são muito mais próprias da criação do que da leitura e análise críticas. Deste modo, salienta Araújo (2009), esta suposta tese do ensaísta poderia ser proveitosa como método de composição para alguns artistas.

Araújo (2009) enfatiza ainda que Poe (1999) concebe sua tese segundo uma única fórmula. Esta, por sua vez, é concebida de modo bastante simples e sem necessidade de demonstração dela decorrente. Neste contexto, observamos um total recusa frente às consequências inapropriadas e dispersivas resultantes da maior extensão do conto. Como consequência, a brevidade de tal texto deve ser diretamente proporcional ao “efeito único” pretendido.

A referência pretensamente legitimadora destes argumentos seria a figura do “leitor”, concebida de forma vaga, abstrata, impessoal e supostamente universalizável. Esta imagem generalizante e imprecisa apresenta, todavia, variados problemas. Os “receptores” das impressões artísticas, além de constituídos de carne e osso, são circunscritos histórica e socialmente. Deste modo, as modalidades de recepção variam segundo os códigos de formação e cultura ao qual cada “receptor” pertence:

O leitor, na verdade, são inúmeros leitores, com recepção estratificada.

Não existe o leitor, mas uma variedade imensurável de leitores. Daí a nosso ver, a futilidade dessa preocupação de Poe e outros. Os elementos textuais, materializados na escrita, é que devem ser convertidos em categorias analíticas, com referenciais coerentes, não um leitor imaginário situado fora do texto. A preocupação de Poe é compreensível e relevante ao longo do processo de criação – o que ele quer atingir com tal metodologia –, mas im procedente no momento da análise. (ARAÚJO, 2009, p. 60-61, grifo do autor).

Com vistas a atingir o “efeito agudo”, Poe (1999) defende os procedimentos da extensão, da beleza e do tom. Ao tratar da extensão, ele já havia se mostrado bastante vago, sem definir precisamente o que seria unidade. Quando tenta definir a beleza, demonstra argumentação muito semelhante, pois a considera “província do poema”. Como evidente regra da arte, os efeitos não poderiam “jorrar” senão de “causas diretas”. Desta forma, os objetivos relativos a estes devem ser alcançados por meios considerados mais apropriados ou qualificados para esta finalidade.

O tom é o último dos procedimentos elencados pelo ensaísta como imprescindíveis para se atingir o “efeito agudo” no conto e nas obras de arte em geral. Segundo Araújo (2009), mais uma vez, ocorre uma idealização da recepção, constituída sempre da mesma forma. Nesta situação, Poe (1999) nivela a condição de leitores, desejando deles uma reação uniforme

diante da beleza contemplada. O resultado disto seria, inescapavelmente, o derramamento de lágrimas em tais situações. A propósito, medir tais reações, além de inviável, não contribui em nada quanto ao trabalho de análise crítica ou de teoria literária.

Araújo (2009) argumenta que o “efeito único” defendido por Poe (1999) não contempla a complexidade de contos produzidos nos séculos XX e XXI. Nestas tramas, a composição pode ser não apenas digressiva, mas também multiepisódica, com variadas linhas de desdobramento. Em muitos destes casos, sequer o desfecho orgânico consagrado pela tradição literária acontece. Deste modo, continua o referido autor, tais exemplos extremos são muito mais do que simples exceções, tornando inviável qualquer proposta destinada a evitar ou rechaçar tanto digressões quanto suspensões no desenvolvimento da ação.

No conto “Os sobreviventes”, de Caio Fernando Abreu, dois interlocutores (um homem e uma mulher) conversam em um apartamento. Tamanha é a turbulência mental demonstrada por eles nesta interação que não conseguimos distinguir a origem de certas afirmações ou pensamentos na narrativa. Em “Rútilo nada”, de Hilda Hilst, a trama é composta por meio da descrição de lembranças, pensamentos, sentimentos, dúvidas e angústias decorrentes do fluxo de consciência vivenciado pelo narrador, Lucius Kod. Em “A obscena Senhora D.”, também de Hilda Hilst, sua narradora é tomada por profundas turbulências emocionais, decorrentes do sentimento de desemprego emocional no qual vive. Assim, a trama se estrutura

como uma representação descontínua de impressões, ideias, sentimentos, sensações, projeções, delírios, organizados segundo a técnica narrativa do fluxo de consciência. Como podemos observar, estes três contos problematizam o paradigma do “efeito único” postulado por Poe (1999).

Discutimos as supostas teses de *A Filosofia da Composição* por sabermos que esta obra se tornou referência nos estudos da Teoria do Conto. Um dos autores mais inspirados por este ensaio foi o contista argentino Julio Cortázar. À semelhança de seu mestre Poe (1999), suas considerações sobre o conto ganharam bastante prestígio entre estudiosos deste gênero literário. Em 1963, o contista argentino profere uma palestra na capital de Cuba, Havana, intitulada “Alguns aspectos do conto”. Ela acontece pouco depois da Crise dos Mísseis, um dos episódios mais angustiantes ocorridos na Guerra Fria, responsável por indispor os EUA contra este país e a ex-URSS.

Neste contexto, devemos lembrar as eventuais limitações características de uma conferência, especialmente naquele momento crítico. Assim, Cortázar (1974) acaba interrompendo sua discussão sobre o conto para se posicionar quanto a qual deve ser a função do escritor verdadeiramente revolucionário. Para tanto, o conferencista sugere o abandono de criações artísticas panfletárias, meros instrumentos políticos em prol da Revolução Cubana. Em seu lugar, ele defende a produção de obras que possam ser caracterizadas como literatura fantástica.

Por outro lado, devemos recordar que Cortázar (1974) não demonstra a pretensão de conceder um

status teórico para sua conferência. Ao contrário, ele destaca a questão de suas afirmações sobre o conto terem origem em suas impressões como escritor, leitor e apreciador de contos. Deste modo, esta palestra apresenta muito mais valor de mero depoimento do que de reflexão teórica ou crítica relativa a este gênero literário:

Assim como para Marcel Proust o sabor de uma madeleine molhada no chá abria subitamente um imenso leque de recordações aparentemente esquecidas, de modo análogo o escritor reage diante de certos temas, da mesma forma que seu conto, mais tarde, fará reagir o leitor. Todo conto é assim predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria no seu criador. (CORTÁZAR, 1974, p. 156, último grifo nosso).

O trecho transcrito acima é uma evidência de que as afirmações do escritor argentino sobre o conto não devem ser consideradas teóricas. Elas se apresentam com teor de relato de impressões de leitura e escrita. Em outra passagem, Cortázar (1974) enumera uma lista de quais contos considera serem seus favoritos. Neste momento, ele reitera comentários impressionistas; porém, agora sobre sua experiência de leitor:

Não é verdade que cada um tem sua própria coleção de contos? Eu tenho a minha e poderia citar alguns nomes. Tenho “William Wilson”, de

Edgar Allan Poe, tenho “Bola de Sebo”, de Guy de Maupassant. Os pequenos planetas giram e giram: aí está “Uma Lembrança de Natal”, de Truman Capote, “Tlön”, “Uqbar”, “Orbis”, “Tertius”, de Jorge Luís Borges, “Um Sonho Realizado”, de Juan Carlos Onetti, “A Morte de Ivan Illich”, de Tolstói, “Fifty Grand”, de Hemingway, “Os Sonhadores”, de Isak Dinesen, e assim poderia continuar e continuar... (CORTÁZAR, 1974, p. 155, grifo nosso).

Além dos depoimentos impressionistas, o contista argentino utiliza em sua argumentação termos que nada contribuem para a discussão conceitual sobre o conto. Logo, expressões como “gênero tão secreto e voltado para si mesmo”, “caracol da linguagem”, “irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário”, “um tremor de água dentro de um cristal”, “uma fugacidade na permanência”, “essa alquimia secreta” e “a profunda ressonância” não se constituem características distintivas do conto frente, por exemplo, ao romance ou à poesia.

Nesta conferência, Cortázar (1974) defende ainda que o conto seria diferente dos demais gêneros literários por evidenciar três constantes, denominadas significação, intensidade e tensão. Segundo este autor, elas poderiam ser aplicadas a quaisquer contos, independentemente da tendência estética a qual eles se filiem. Nestes casos, caberia a quem estuda e reflete sobre tal gênero literário somente reconhecer a presença apriorística destas componentes.

Na tentativa de definir o que seria a significação no conto, Cortázar (1974) se limita a arrolar imagens e metáforas inconsistentes para delineamento desta suposta constante. Deste modo, ela surgiria determinada por algo que estaria antes e depois do tema. Após apresentar esta explicação, o escritor argentino busca tornar mais clara a compreensão desta noção. Neste sentido, ele procura estabelecer a relação dela com dois procedimentos correlatos: o tratamento literário dado ao tema e a técnica utilizada na elaboração do conto.

O equívoco aqui está em se considerar tal constante estrutural exclusiva do referido gênero literário. Outro problema é se conceber a relação entre intensidade e tensão como traço distintivo fundamental do conto. Como consequência, esta articulação obriga este gênero literário a obedecer ao critério da menor quantidade.

Cortázar (1974), seguindo os passos de seu mestre Poe (1999), defende a intensidade como outra constante constitutiva deste gênero literário. Ela se caracteriza por eliminar todas as ideias ou situações intermediárias que não contribuem para o desenvolvimento da ação. Exemplos disto são as descrições mais pormenorizadas e digressões de personagens. Novamente, este autor tenta estabelecer um critério sem maior embasamento teórico para buscar distinguir o conto de outros gêneros literários.

Alguns importantes contos da literatura brasileira e estrangeira demonstram como as descrições e digressões podem ser usadas para potencializar aspectos simbólicos da narrativa. As narrativas “A Biblioteca de Babel”, de Jorge Luis Borges, e “O espelho”,

de Machado de Assis, são exemplos de aproveitamentos deste recurso na construção de textos literários. Logo, tais obras literárias escapam ao critério da intensidade defendido por Cortázar (1974).

A última constante do conto defendida pelo contista argentino é a tensão. Ela se define como a forma pela qual um contista aproxima lentamente seu leitor daquilo que está sendo contado. Nas palavras de Araújo (2009), esta definição estaria relacionada ao potencial deste gênero literário de criar expectativas e prender a atenção do leitor. A propósito, Cortázar (1974) não estabelece nenhuma relação realmente clara, consistente entre significação e tensão. Neste caso, ele apenas concebe esta articulação em termos de um todo que não se dissolve.

Além disto, a tensão parece estar muito mais relacionada com o modo como o conto pode ser recebido pelo público. Sob hipótese alguma, esta suposta característica distintiva seria algo exclusivo deste gênero literário. Assim, lembra Araújo (2009), Cortázar (1974) não se preocupa em delimitá-la, acabando por recair em aspectos subjetivos, simplórios e controversos relativos à recepção. Por outro lado, ele discute qual seria o papel do escritor na sociedade.

O escritor argentino procura ainda diferenciar o conto de outros gêneros literários por meio de um critério meramente quantitativo, qual seja, o número de páginas. Este argumento é baseado nos franceses, para quem aquele gênero literário não deve ultrapassar o total de vinte páginas. Caso esta quantidade seja ultrapassada, a respectiva narrativa passaria a ser considerada uma *nouvelle* (novela). Curiosamente,

percebemos que o próprio ensaísta não segue tal orientação. Como destaca Araújo (2009), o conto “O perseguidor”, de autoria do referido conferencista, possui, aproximadamente, sessenta páginas.

Em 1951, Cortázar (1986) publica “Bestiário”, último conto encontrado no livro de contos de mesmo nome. Esta narrativa também problematiza as definições apresentadas sobre este gênero literário. Logo em seu início, observamos uma passagem que desafia as noções de unidade e intensidade. Nela, o narrador em 3ª pessoa (heterodiegético) adere aos pensamentos da menina Isabel, quando ela está prestes a se dirigir ao quarto para dormir. Neste fluxo de consciência, a criança articula os comentários entre a mãe e D. Inés sobre sua próxima viagem aos Funes, fragmentos de lembranças da refeição noturna e de memórias da estadia anterior na propriedade daquela família:

– Eu também não gosto disso – disse a mãe, e Isabel soube instantaneamente que a mandariam passar o verão nos Funes. Atirou-se na notícia, na enorme onda verde, aos Funes, aos Funes, claro que a mandariam. Não gostavam da ideia, mas convinha. Brônquios delicados, Mar del Plata caríssima, difícil lidar com uma menina mimada, bobinha, conduta apenas regular com a Srta. Tania, que é tão boa, sono inquieto e brinquedos espalhados por todos os lados, perguntas, botões, joelhos sujos. Sentiu medo, prazer, cheiro de salgueiros e o *u* de Funes misturado-se ao arroz-doce, tão tarde e quase

dormindo, e já na cama. (CORTÁZAR, 1986, p. 130)

Embora “Bestiário” seja desenvolvido em vinte páginas, outras características consideradas próprias ao conto não se adequam a este caso. Assim, a vaga definição de unidade discutida anteriormente se mostra inviável nesta narrativa. Na passagem acima, a estilização do fluxo de consciência da protagonista estratifica as representações de tempo, espaço, ação e tom da trama. Consequentemente, o “efeito único” também fica comprometido aqui, pois tais estratificações não permitiriam a materialização de uma única sensação pelo leitor.

As dimensões de tempo, espaço, ação e tom são ainda mais estratificadas em outra cena da narrativa. Neste momento, Isabel já está viajando a bordo de um trem, rumo à propriedade dos Funes. Novamente, o narrador se acopla aos pensamentos da protagonista. Desta vez, o fluxo de consciência estiliza reminiscências e percepções da viagem contempladas através da janela do vagão onde se encontra. Elas são representadas de forma múltipla, fragmentada, tumultuada, como podemos observar nesta passagem:

Não tinha medo de viajar sozinha porque era uma menina grande, com nada menos que vinte pesos na bolsa, Companhia Sansisena de Carnes Congeladas metendo-se pela janelinha com um cheiro enjoativo, o Riachuelo amarelento e Isabel refeita já do choro forçado, contente, morta

de medo, ativa no domínio pleno do seu lugar, sua janelinha, passageira quase única nesse pedaço de vagão onde podia experimentar todos os lugares e se ver em todos os espelinhos. Pensou uma ou duas vezes na mãe, em Inés - já deviam estar no 97, saindo de Constitución -, leu proibido fumar, proibido cuspir, capacidade 42 passageiros sentados, passavam por Banfield a toda velocidade, vuuuum!, campo mais campo mais campo misturado com o gosto do milk shake e as pastilhas de hortelã. Inés aconselhara-a a tricotar a camisola de lã verde, por isso Isabel a levava no mais escondido de sua maletinha. Pobre Inés, tem cada ideia tão boba. (CORTÁZAR, 1986, p. 131, grifos do autor)

Em outra cena, o narrador acompanha os pensamentos de Isabel no instante em que ela chega a seu destino. Quando desembarca sozinha na estação, a menina sente um pouco de medo por um breve instante. Este temor ocorre ao imaginar a possibilidade de Dom Nicanor, empregado dos Funes, não estar ali para conduzi-la até Los Horneros. A seguir, ambos se encontram e, enquanto viajam, conversam sobre a viagem de trem, a mãe da protagonista (Dona Elisa), a chuva que teria caído em algum lugar. O balanço do *break* que conduz ambos desencadeia na criança lembranças relativas à sua estadia anterior naquela propriedade:

Na estação sentiu um pouco de medo, porque se o break... Mas estava ali,

com Dom Nicanor bem-vestido e respeitoso, menina pra cá menina pra lá, se a viagem tinha sido boa, se Dona Elisa continuava bonita como sempre, claro que tinha chovido. – Oh!, o andar do *break*, um vaivém para lhe trazer todo o aquário de sua vinda anterior a Los Horneros. Tudo menor, mais cristal e cor-de-rosa, sem o tigre então, com Dom Nicanor menos grisalho, apenas três anos atrás, Nino um sapo, Nino um peixe, e as mãos de Rema que davam vontade de chorar e senti-las eternamente na cabeça, em uma carícia quase de morte e de baunilha com creme, as duas melhores coisas da vida. (CORTÁZAR, 1986, p. 131-132)

Para Piglia (2004), o conto se distinguiria de outros gêneros literários por ser constituído pela dupla fabulação. Em outras palavras, todo texto literário desta natureza seria estruturado a partir de duas histórias desenvolvidas paralelamente. De acordo com esta tese, a revelação da segunda história somente ocorreria ao final da trama, surpreendendo o leitor. A partir de então, uma leitura retrospectiva o permitiria perceber que este enredo implícito já estava presente desde o início da narrativa.

Por outro lado, as representações do fluxo de consciência de Isabel em “Bestiário” problematizam a tese da dupla fabulação do conto. Assim, os diferentes níveis de percepção, pensamento e reminiscências representados nestes momentos apontam para uma

multifabulação desta trama. Deste modo, o argumento de Piglia (2004) também não se sustenta para conseguir caracterizar este gênero literário (embora ele seja mais avançado se comparado a outros consagrados entre teóricos do conto).

Em outra cena da narrativa, mais uma vez, a protagonista mergulha nos sucessivos pensamentos antes de dormir. Desta vez, ela já está hospedada em um quarto do casarão dos Funes, deitada na penumbra e relembrando determinada cena estranha que, aparentemente, teria testemunhado. Além disto, Isabel se imagina misturando formigas negras e vermelhas em um recipiente de vidro, para observá-las, estudá-las enquanto travam um combate mortal. Neste sentido, entendemos que tal projeção representa uma antecipação simbólica do desfecho da narrativa:

Lembrou-se, antes de dormir, à hora das caras na penumbra, viu outra vez Nenê saindo para fumar na varanda, magro e cantarolando, Rema lhe levando o café e ele pegando a xícara enganado, tão desajeitado que apertou os dedos de Rema ao pegar a xícara, Isabel vira da sala de jantar que Rema puxava a mão para trás e Nenê mal evitava que a xícara caísse, e ria da confusão. Melhor formigas negras que vermelhas: maiores, mais ferozes. Depois soltar um montão de vermelhas, acompanhar a guerra de trás do vidro, bem seguros. Só se não lutassem. Dois formigueiros, um em

cada canto da caixa de vidro. Eles se consolariam estudando os diferentes costumes, com uma caderneta especial para cada tipo de formiga. Mas era quase certo que lutariam, guerra *sem quartel* para olhar pelos vidros e uma só caderneta. (CORTÁZAR, 1986, p. 136-137, grifos do autor)

Por outro lado, fragmentos de uma carta possivelmente incompleta, escrita por Isabel à sua mãe, são intercalados em alguns momentos de “Bestiário”. As representações destes recortes de um gênero não literário em uma narrativa desta natureza parecem indicar outra problematização a Teoria do Conto. Para Lukács (2000), o romance se caracteriza por ser uma forma permanentemente em causa, “um canteiro de experimentações”. Esta definição consegue distinguir ontologicamente o respectivo gênero literário, sendo reconhecida entre outros teóricos (Bakhtin [1988] e Adorno [2003], por exemplo).

Entretanto, até onde sabemos, os autores dedicados a Teoria do Conto não parecem ter reconhecido aspecto semelhante para tais narrativas. Como consequência, destaca Araújo (2009), a “potencialidade romanesca” ainda não seria considerada nestes estudos, pesquisas e reflexões. Neste sentido, transcrevemos duas passagens relativas aos potenciais romanescos encontrados em “Bestiário”:

... vê-la logo. Eles estão bem. Tenho um formicário com Nino e brincamos e já estamos fazendo um herbário muito grande. Rema manda beijos, ela está

bem. Acho-a triste, e também Luis, que é muito bom. Eu acho que o Luis tem alguma coisa, por isso estuda tanto. Rema me deu uns lenços de cores lindas, Inés vai gostar deles. Mamãe, isto aqui é lindo e eu me divirto com o Nino e com Dom Roberto, que é o capataz e nos diz quando podemos sair e para onde, uma tarde quase que ele se engana e nos manda à margem do riacho, nisto veio um peão para dizer que não, a senhora precisava ver como Dom Roberto ficou aflito, e também a Rema, ela levantou o Nino e ficou beijando ele, e me abraçou muito. Luis ficou dizendo que a casa não era para crianças, e Nino lhe perguntou quem eram as crianças e todos riram muito, até Nenê ria. Dom Roberto é o capataz. Se a senhora viesse me buscar ficaria alguns dias e poderia estar com Rema e alegrá-la. Eu acho que ela... (CORTÁZAR, 1986, p. 143, grifos do autor)

... está um pouco doente, seria bom que a senhora viesse acompanhá-la. Preciso lhe mostrar o herbário e umas pedras do riacho que os peões me trouxeram. Diga a Inés... (CORTÁZAR, 1986, p. 144, grifos do autor)

Desde Poe (1999) até Piglia (2004), três critérios distinguem o conto de outros gêneros literários: a extensão física; o tempo interno; o efeito compacto. Em nossa análise sobre “Bestiário”, bus-

camos destacar o caráter vago, precário, impressionista destes parâmetros e de outras definições relacionadas.

Segundo certa tradição monástica medieval, o bestiário é um tipo de literatura no qual se descrevem o comportamento dos animais. Na narrativa analisada, Isabel e seu amigo Nino realizam um tipo de pesquisa naturalista, por meio da observação, coleta, registro e armazenamento de folhas, insetos, moluscos. Em última instância, mesmo inconscientemente, o leitor elabora um bestiário mais abrangente, pois observa as relações entre todos os seres que aparecem na trama. Outro ser nos foi vislumbrado nesta “guerra sem quartel” em confronto com os demais: a Teoria do Conto.

Referências

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad.: Jorge M. B de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico).
- ARAÚJO, Arturo Gouveia de. A consagração da impertinência. In: ARAÚJO, Arturo Gouveia de (Org.). *Machado de Assis desce aos infernos*. João Pessoa: Ideia, 2009, p. 09-68.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988, p. 397-428.
- CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Trad. (rev.). Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000 (Coleção Espírito Crítico).

PIGLIA, Ricardo. Tese sobre o conto. In: _____. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Viana Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 34-41.

POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: _____. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 1999.

REVENDO CORTÁZAR COM ANTONIONI (A PROPÓSITO DE BLOW UP)

*Genilda Azerêdo**

*The camera records
visual facts: i. e.,
all may be fictions.*
W. H. AUDEN

O filme *Blow up* (1966), de Michelangelo Antonioni, é construído a partir do conto “*As babas do diabo*” (1959), de Julio Cortázar, e ilustra um caso de diálogo entre a literatura e o cinema em que ambos os autores (escritor e cineasta) possuem uma reputação respeitável na tradição artística. Início com esse dado porque a autoria¹, teoricamente, já parece autenticar conto e filme como possuindo uma marca registrada de qualidade estética. Embora seja possível citar outros exemplos de adaptação em que a relação entre

* Professora de literatura no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

1 Temos consciência da problemática da autoria no cinema, devido a seu caráter de construção coletiva. Porém, tornou-se convenção atribuir ao diretor o status de “autor” de filmes; isso sem falar da própria “política de autores” em contexto cinematográfico.

autores é equilibrada², talvez o que prevaleça, em geral, nessa relação, seja a noção de desequilíbrio, a ponto de, às vezes, apenas um dos dois autores ser colocado em foco ou reconhecido pelo leitor/espectador.

O conto de Cortázar, publicado originalmente em 1959³ já se coloca, desde o início, como algo em processo de elaboração, como história a ser construída. A antologia *As armas secretas*, de que faz parte “*As babas do diabo*”, foi publicada em Portugal (Publicações Europa-América, 1966) sob o título *Blow up*. O conto aparece sob o título “*Blow up*” em uma antologia de ficção experimental americana (ed. Stevick, 1971), em uma seção chamada “contra a temática ou o assunto – a ficção em busca de algo sobre o qual construir-se”, o que indicia uma das problemáticas norteadoras do conto. Trata-se de exemplos de mudança de título que denotam a influência e a interferência do filme de Antonioni no mercado editorial.

Desde o início da narrativa, são recorrentes os termos e as expressões de cunho metalinguístico e metaficcional que dramatizam a dificuldade do narrador quanto ao processo de contar, como começar a narração, bem como questões ligadas a foco narrativo. Temos, de fato, a impressão, de que o conto inicia várias vezes: “Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira

2 Eis alguns exemplos: Edgar Allan Poe e Jean Epstein; James Joyce e John Huston; Clarice Lispector e Suzana Amaral; Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos; Edith Wharton e Martin Scorsese; Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho; Charles Dickens e Roman Polanski.

3 Remeto o leitor à substancial discussão de Arrigucci (2003), “A destruição visada”, sobre o conto “*As babas do diabo*”, de Cortázar..

do plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada” (CORTÁZAR, 1999, p. 56)⁴. O narrador – que oscila entre terceira e primeira pessoas – também traz à tona questões voltadas para a função da narrativa (“De repente me pergunto por que tenho que contar isto”, p. 57), o desenho formal do texto (“Já sei que o mais difícil vai ser encontrar a maneira de contar”, p. 57), o ritmo da narração (“Vamos contar devagar, já se verá o que acontece à medida que escrevo”, p.58). Em alguns momentos, o narrador também hesita quanto ao modo de construção das frases (“E depois do ‘se’, o que porei, como vou fechar corretamente a oração?”, p. 58) e constata quão precária é a linguagem, quão injustas e arbitrarias são as palavras para a expressão do “real”: “Agora mesmo (que palavra, *agora*, que mentira estúpida) podia ficar sentado no parapeito sobre o rio, olhando passar as barcaças vermelhas e negras sem que me ocorresse pensar fotograficamente as cenas (...)” (CORTÁZAR, 1999, p. 59). Esses exemplos mostram que, ao menos no contexto verbal, a metalinguagem abarca desde o nível mais específico do código linguístico – escolha adequada de palavras, construção de orações –, até o nível metaficcional ligado a estratégias de organização do texto como narrativa. A esses dois níveis ainda será acrescentada a articulação entre ficção e fotografia, o que resultará na metaficção, em termos mais amplos, como veremos adiante.

Na citação acima, “pensar fotograficamente as cenas” é atitude de fotógrafo, e esta é uma das

4 Todas as citações do conto, a seguir, pertencem a esta edição.

atividades desse narrador, que também é tradutor. Não sem razão, não apenas o nome e a nacionalidade do narrador são duplicados – Roberto-Michel, franco-chileno – mas também sua dupla atividade profissional como tradutor e fotógrafo, que podem constituir-se eloquentes quanto à criatividade na relação eu-outro-mundo. Tanto traduzir quanto fotografar podem ser atividades criativas, resultantes de reações emocionais, cognitivas e interpretativas a universos pré-existentes, que acabam por promover singulares representações de mundo. Eis o que o narrador diz sobre a fotografia: “Entre as muitas maneiras de se combater o nada, uma das melhores é tirar fotografias, atividade que deveria ser ensinada desde muito cedo às crianças, pois exige disciplina, educação estética, bom olho e dedos seguros” (p. 59). De função aparentemente fútil de combater o nada, a fotografia contribui para o desenvolvimento da educação estética, visto que sua prática aciona o discernimento do olhar, a seleção do recorte e a segurança em relação ao momento mesmo de se captar a imagem.

À parte as incursões metalinguísticas, que compõem a parte inicial do conto, que história (em termos de fabulação) “As babas do diabo” nos conta? E de que modo tal história ganha relevo e significação a partir da existência desse narrador-fotógrafo? Apresentando-se como *flâneur*, passeando pelas ruas de Paris em um domingo de sol e de vento⁵, o narrador nos fala inicialmente de suas perambulações, sem

5 Cumpre ressaltar que o título do filme em espanhol traz o subtítulo “deseo de una mañana de verano” (CHATMAN, 2008, p. 50). Em contexto brasileiro, o filme traz o subtítulo “Depois daquele beijo”.

compromisso, pela cidade, até deparar-se com um casal que atraiu sua atenção:

O que eu havia tomado por um casal parecia muito mais um menino com a mãe, embora ao mesmo tempo eu percebesse que não era um menino com a mãe, de [sic] que era um casal no sentido que damos sempre aos casais quando os vemos apoiados nos parapeitos ou abraçados nos bancos das praças (CORTÁZAR, 1999, p. 60).

A passagem indica claramente a dúvida do narrador quanto à visão apresentada. O que há no casal que inicialmente indica parecer tratar-se de mãe e filho? Diferença de idade? O tipo de carinho que trocam? E o que faz com que uma conjetura seja substituída pela outra? O uso do verbo no plural – “um casal no sentido que *damos* sempre aos casais” – inclui o leitor na eventual crença do narrador: há, enfim, uma caracterização de casais que é acessível a narrador e leitor. Observando a cena, o narrador faz-se vários questionamentos e tenta adivinhar, por exemplo, “por que o rapazinho estava tão nervoso (...) e principalmente, por que tinha medo” (p. 60). O relato tanto mostra a tentativa de compreensão do narrador – “pois isso se adivinhava em cada gesto” (p. 60) – quanto sua intenção em convencer-nos da veracidade da cena: “Tudo isso era tão claro, ali a cinco metros (...)” (p. 60). A distância do narrador em relação à cena adiciona um fator para deixar mais complexa a relação entre visão e descrição da visão: o que realmente vemos a essa distância? Aqui,

percebemos uma articulação entre visão e narração. O narrador oscila entre diferentes gradações de ver: “não me deixou ver direito”; “vejo-a muito melhor nesse primeiro momento em que li o seu rosto” (p. 60). A dinâmica de proximidade e movimento entre o casal interfere na “leitura” do narrador, que ora percebe uma coisa, ora percebe outra. Nesta parte, temos uma declaração sobre o olhar, que, embora vinculada ao contexto desse conto, possui uma autonomia quanto à sua significação, em termos mais gerais: “Creio que sei olhar, se é que sei alguma coisa, e que todo olhar goteja falsidade, porque é o que nos arremessa mais para fora de nós, sem a menor garantia (...)” (p. 60). Se “todo olhar goteja falsidade”, como podemos acreditar na descrição resultante do olhar do narrador? O fato é que o conto nos incita à cumplicidade com as dúvidas e tentativas de interpretação do narrador, que explicitamente cria uma “biografia” para o menino: inicialmente, apresenta-nos uma visão dele por partes, que ressalta seus aspectos físicos, vendo-o ora de perfil, ora de costas. O narrador comenta sobre suas roupas, imagina que ele tem um irmão maior, visualiza sua casa, e adivinha que ele deva ter entre 14 e 15 anos, sem um centavo no bolso. Por tratar-se de conjeturas, esta parte do conto faz uso tanto de expressões como “dava para adivinhá-lo” (CORTÁZAR, 1999, p. 61) quanto do futuro do pretérito, tempo verbal hipotético, característico das (im)possibilidades imaginadas: “Andaria pelas ruas pensando nas companheiras de estudo, no bom que seria ir ao cinema e ver o último filme, ou comprar romances ou gravatas ou garrafas de licor com rótulos verdes e brancos” (p. 61).

Acontece que as hipóteses que o narrador imagina acabam por chocar-se com a *cena* que se desenrola diante do seu olhar, e o que Michel vê o faz imaginar uma história de atração e desejo entre o rapaz e a mulher. Eventualmente, Michel descobre um automóvel parado, com um homem dentro, e passa a acreditar que esse novo personagem também faz parte da cena anterior – da mulher e do menino – produzindo, pois, um triângulo. O acréscimo de elementos à cena (o carro, o homem), tornando-a ampliada, decorre da abertura do seu olhar, do alargamento de seu campo de visão – o que sugere que o sentido que damos ao que vemos é sempre relacional, sujeito a parâmetros de localização e distância. E como a complexidade das relações nem sempre, ou quase nunca, é acessível a olho-nu, Michel decide registrar a *cena* fotograficamente:

Levantei a câmera, fingi estudar um enquadramento que não os incluía, e fiquei na espreita, certo de que enfim os apanharia no gesto revelador, a expressão que resume tudo, a vida que o movimento mede com um compasso, mas que uma imagem rígida destrói ao seccionar o tempo, se não escolhemos a imperceptível fração essencial (CORTÁZAR, 1999, p. 63-4).

Aqui temos uma ideia clara do jogo narrativo criado por Cortázar: não se trata de contar uma história sobre o casal, nem sobre um triângulo amoroso, nem mesmo sobre o aliciamento do rapaz (algo supostamente feito pela mulher) para o homem do automóvel (todos esses níveis diegéticos são imaginados pelo narrador). A

história central do conto dá-se na intersecção entre o que o narrador imagina poder criar, a partir daquilo que observa a sua volta, e aquilo que a fotografia captura, a “verdade” aprisionada como a realidade de um momento. A articulação entre contar, ver, olhar, observar e interpretar (que constitui o primeiro nível metaficcional do conto) e fotografar será responsável por uma série de dualidades e ambiguidades, advindas da relação entre movimento e fixidez, enquadramento e abertura, ordenação e caos, imaginação e realidade. Para ilustrar esse ponto, vejamos o seguinte comentário do narrador: “Fechando os olhos, se é que os fechei, pus a cena em ordem, os beijos brincalhões, a mulher rejeitando com doçura as mãos que pretendiam despi-la como nos romances (...), mas talvez tudo ocorresse de outro modo (...)” (p. 64). Ou seja, seu discurso diz e contradiz, e, ao fazê-lo, desnuda o autoritarismo de certas narrações, apresentando aquelas apenas como possibilidade.

No conto, é clara a delimitação temporal entre o momento que antecede a foto, o momento da foto, os dias que separam o seu registro, sua ampliação e a apreciação da foto. Tal delimitação é inclusive marcada graficamente no texto, através de um espaçamento maior entre as duas temporalidades. Note-se que o distanciamento temporal entre o evento, seu registro e a análise da cena através da foto também são dramatizados pela utilização do narrador em terceira pessoa, criando, assim, uma sensação de distanciamento:

O negativo era tão bom que preparou
uma ampliação; a ampliação era tão

boa que preparou outra muito maior, quase um pôster. (...) pregou a ampliação numa parede do quarto, e no primeiro dia passou um bom tempo olhando e recordando, nessa operação comparativa e melancólica da recordação frente à realidade perdida; recordação petrificada, como toda fotografia, onde não faltava nada, nem mesmo e principalmente o nada, verdadeiro fixador da cena. (CORTÁZAR, 1999, p. 66-67)

É interessante perceber que tal perspectiva – a da fotografia como ‘recordação petrificada’ – será também contradita à medida que Michel olha a foto (vista ora de frente, ora em diagonal, ora olhada para valorizar o garoto, ora a mulher) e rememora o que observara a olho-nu: gradativamente, é como se tudo na foto se movesse e ganhasse vida novamente:

De repente a ordem se invertia, eles estavam vivos, movendo-se, decidiam e eram decididos, iam rumo a seu futuro; e eu do lado de cá, prisioneiro de outro tempo, de um quarto em um quinto andar, de não saber quem eram essa mulher, e esse homem e esse menino, de ser nada mais que a lente da minha câmara, algo rígido, incapaz de intervenção. (CORTÁZAR, 1999, p. 70)

Aqui, a reflexão de Michel retoma a questão da função e da ética na prática da fotografia, mencionada

anteriormente pela mulher, quando se viu flagrada por ele, e lhe disse “que ninguém tinha o direito de tirar uma fotografia sem permissão” (p. 65). Por que, agora, o Michel fotógrafo se avalia como ‘incapaz de intervenção’? De que modo o fotógrafo pode intervir no mundo com sua atividade? Há uma ética na arte de fotografar? Considerando o contexto geral da narrativa, como o leitor avalia a avaliação de Michel?

Quando assistimos ao filme *Blow up* e analisamos a interpretação audiovisual que Antonioni realizou do conto de Cortázar, várias das questões sobre a fotografia vêm à tona. De fato, este parece ser o foco da releitura do cineasta: a foto, a imagem, o olhar, e a interpretação que fazemos daquilo que vemos, em articulação com o que não se deixa flagrar e ver. Como Antonioni apreciou e recriou a problemática do olhar, da fotografia, da relação realidade-interpretação-representação? De que modo o cineasta dialoga com Cortázar em *Blow up*, considerando uma ética da fotografia e o contexto da metaficção? Como se dá o encontro e o confronto entre os dois?

O título do filme já se coloca como emblemático da relação entre realidade e fantasia, através do caráter metaficcional que a fotografia possui no conto: a expressão “blow up” (ora verbo, ora substantivo) refere-se não apenas à revelação gradual das imagens capturadas através das fotos, mas à sua ampliação; conseqüentemente, a um modo diferente de ver, um jeito de ver melhor (de forma ampliada) ou até mesmo à impossibilidade de ver (ampliar demasiado acaba por distorcer a imagem). O título “As babas do diabo” constitui uma metonímia que condensa

metaforicamente a suposta relação perversa entre o menino e o homem do carro; no conto, temos um deslocamento simbólico do significado de cabelos, inicialmente referido aos cabelos do menino, soltos ao vento, e ele “arriscando-se no voo da maturidade” (ARRIGUCCI, 2003, p.249), para o posterior significado “teias de aranha”, e a armadilha representada pelo homem. Aqui, o título condensa parte da fabulação engendrada por Roberto-Michel, em uma estória que amalgama presa e caçador. Em Antonioni, o título coloca em primeiro plano a fotografia, a imagem ampliada, algo que se alinha, de modo substancial, com o contexto da imagem fílmica. O título também alude ao significado de surgimento, aparição e explosão (sobretudo quanto aos significados das fotos). Em termos mais gerais, embora Antonioni deixe de lado alguns aspectos do conto (as incursões metaficcionais do narrador; o triângulo amoroso, com a figura do menino), o filme também pode ser visto como uma *ampliação* (imagética, fílmica) do conto.

É importante enfatizar que Antonioni situa o filme em Londres, durante os anos 60, tendo como foco uma classe social burguesa, alienada politicamente; Londres também é a cidade do rock de vanguarda (ver sequência com *The Yardbirds*) e das drogas. Para Annateresa Fabris (2003), há uma articulação entre cidade e sujeito caracterizada pela onipresença da imagem técnica e superficialidade de relações – entre os seres e em sua relação com o mundo. Seguindo a terminologia de Hutcheon, trata-se de uma adaptação transcultural (2006, p. 196), em que mudanças de tempo e lugar acabam por produzir novas implicações

político-culturais. Thomas, o fotógrafo no filme, trabalha com moda feminina, um dado que se constitui crucial para o contexto cultural da narrativa. O estúdio, com toda a parafernália necessária à atividade fotográfica, além de figurinos, perucas, acessórios, também denota a relação distanciada e fria que Thomas mantém com as modelos, tratadas como objetos, como se fossem manequins mecânicos, meras bonecas, mulheres imbecilizadas, simulacros de humanos. O trabalho no estúdio denota tanto representação, simulação, quanto ênfase na superficialidade, na aparência, no artifício. Na verdade, é como se o estúdio e a atividade a ele atrelada – a fotografia – se sobrepusessem a qualquer indício de sensibilidade ou humanidade, algo reforçado inclusive por enquadramentos que excluem as pessoas ou as fragmentam.

No conto de Cortázar, dado o contexto verbal, a metaficção vem inicialmente atrelada ao discurso do narrador quanto à dificuldade de narrar, descrever, concatenar visão e compreensão, ou visão e interpretação, através da linguagem verbal. Posteriormente, a metaficção desloca-se para a ação de fotografar e para a interpretação da foto, através de suas ampliações. Atentemos, porém, para o fato de que toda a parte inicial da metaficção (atrelada às dificuldades do narrador quanto ao material a ser narrado e ao modo como se daria a narração) presente no conto está ausente no filme, que opta por concentrar a preocupação com a metaficção no dado imagético – agora duplamente codificado: através da fotografia e do próprio filme. Sim, o contexto fílmico acaba por criativamente acionar e ressignificar os sentidos advindos da articulação entre

realidade e imaginação; entre realidade e imagem – imagem como realidade; realidade como imagem.⁶ Assim como Thomas fotografa, o espectador sabe que uma câmara maior registra o Thomas que fotografa. Esse jogo torna-se bem visível na sequência do parque, quando ora vemos com Thomas, a partir do seu olhar, ora vemos com o narrador cinematográfico que vê Thomas e o que ele vê.

O filme, inclusive, aproveita situações aparentemente arbitrárias para adensar o contexto meta-ficcional. Três momentos são emblemáticos: em uma sequência inicial, vemos pessoas mascaradas participando de uma manifestação – máscara: fantasia, simulação; quando Thomas vai a uma loja de antiguidades, os diálogos giram em torno de fotografias e *landscapes*, o que constitui um *foreshadowing* para a cena posterior do parque, aparentemente idílico (como geralmente são *landscapes*), mas “escondendo” a violência de um crime; o terceiro exemplo concerne à comparação entre sua foto ampliada e um quadro do amigo Bill, já que ambos se parecem com borrões, expressões distantes de um mimetismo realista, em uma alusão a imagens não-representacionais, porque abstratas demais. Onde a realidade? E o que ela significa?

Em *Blow up*, diferentemente do conto, Thomas não desconfia inicialmente daquilo que vê no parque, ou faz conjecturas a respeito do casal. O interesse daquele em estar no parque é tão-somente registrar a calmaria,

6 Remetemos novamente o leitor ao texto de Annateresa Fabris, “A imagem como realidade: uma análise de *Blow up*”, constante das Referências.

o silêncio (exceto pelo sussurrar do vento), a beleza idílica. É apenas depois que a mulher corre atrás dele, para reclamar da intromissão e pedir o negativo, que Thomas desconfia ter captado mais do que a realidade vista a olho nu. Após a ampliação das fotos, ele volta ao parque, mas sem a câmera, e descobre o corpo de um homem morto, evidência resultante da imagem do revólver, captado ao acaso. De volta à casa, descobre que as fotos foram roubadas, algo que contribui para ratificar a existência do crime.

Algo que chama a atenção é o jogo criado entre o que Thomas vê a olho-nu e o que vê através das fotos (sequência anterior, do casal namorando), resultado de intervenção mecânica. Quando ele vê o corpo do homem supostamente assassinado, é noite, e não tendo a câmera, não consegue registrar o que vê (o corpo do homem morto). No dia seguinte, quando retorna ao parque, o corpo já desapareceu. Esses dois momentos são, em certo sentido, resumidos em duas falas de Thomas: “Vi um homem ser assassinado” e “Eu não sei. Eu não vi”. Na verdade, a primeira constatação refere-se à visão resultante da mediação da câmera, do registro fotográfico; acontece que tal testemunho não mais existe, e ainda que existisse, constituiria apenas um fragmento ou um borrão; a segunda refere-se à consciência de que entre o fato e o registro mecânico há um *gap* que escapa, corroborando que, de fato, Thomas não testemunhou crime algum. Além disso, sem o corpo para comprovar o indício da fotografia, sem a própria fotografia, índice daquele fragmento de realidade, tudo passa a ser imaginativo demais. A interpretação que possamos fazer das duas sequências sobre as fotos

também sofre interferência da mudança temporal – dia, noite, dia de novo – e dos registros através das diferentes lentes – uma do narrador cinematográfico, outra do narrador-fotógrafo.

A última sequência do filme amplia a relação entre realidade e imaginação/fantasia. Os mesmos mascarados que aparecem no início estão de volta e encontram-se com Thomas no parque – local que deu origem às tensões entre ver e não ver; ver e ver-além; rever e interpretar; ver através da fotografia e ver a olho-nu; ver através de imagens guardadas na memória, ou seja, imaginar, lembrar. O que resulta desse encontro? Os mascarados jogam tênis através de mímicas, e, em determinado momento, a “bola” cai perto de Thomas, que a apanha e a devolve a um dos jogadores. O gesto demonstra sua participação no jogo, no faz-de-conta, no simulacro. A última tomada do filme mostra Thomas à distância, pequenino, como se diluído em meio à realidade do parque, até que ele próprio também desaparece. Mais uma referência à vulnerabilidade humana diante da realidade da vida.

A presença da máscara no início e no final do filme contribui para a criação de uma moldura que ressalta a inserção de Thomas – fotógrafo – em um mundo irreal, de aparências⁷ – produzindo uma articulação entre verdade e mentira; realidade e ficção; objetividade e subjetividade; fabulação e registro

7 Lembremo-nos que Thomas abomina seu trabalho com fotografia de moda; lembremo-nos também que ele está organizando uma mostra fotográfica de denúncia social; para tanto, fingiu ser pobre para infiltrar-se no abrigo de mendigos (cf. uma das primeiras sequências do filme); a fotografia com moda, que dá dinheiro, talvez respalde a utopia de engajamento político-social.

fotográfico/documental. O filme põe por terra (explode, como também significa “blow up”) crenças e certezas na relação entre realidade e representação da realidade – ainda mais se considerarmos que fotos fornecem um testemunho (SONTAG, 2004, p. 16) –, e convidamos a refletir sobre como a realidade pode esconder, portanto, falsear, camuflar, mentir, e como a imagem e a imaginação podem ser eloquentes em suas “verdades”.

Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin observa que “[m]uito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber *se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte*” (BENJAMIN, 1994, p. 176). Tenho a nítida impressão de que através do conto “As babas do diabo”, Cortázar contribui para a reflexão do impacto da fotografia no mundo, ao articular a questão da representação fotográfica com o contexto literário; ao demonstrar a natureza icônica, fotográfica, da literatura e o caráter simbólico da fotografia. Antonioni, por sua vez, ao reler Cortázar, percebe todo o potencial imagético do conto e torna-o ainda mais visível, dado o contexto densamente visual do cinema. Deste modo, o cineasta torna ainda mais complexa a relação entre a literatura e as linguagens icônicas – fotografia, *landscapes*, pintura, cinema – no que diz respeito à articulação metaficcional entre arte, representação e interpretação.

Referências

ARRIGUCCI Jr, Davi. A destruição visada. In: _____. *O escorpião encalacrado* (a poética de destruição em Julio Cortázar). São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 249-287.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

CHATMAN, Seymour. *Michelangelo Antonioni: filmografia completa*. (ed. Paul Duncan). Colonia/Germany: Taschen, 2008.

CORTÁZAR, Julio. As babas do diabo. In: _____. *As armas secretas*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p 56-71.

_____. *Clases de literatura*: Berkeley, 1980. Buenos Aires: Aguilar/Alfaguara, 2013.

FABRIS, Annateresa. A imagem como realidade: uma análise de *Blow up*. In: FABRIS, Mariarosaria e outros (orgs.). *III Estudos de Cinema SOCINE*. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 69-75.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York and London: Routledge, 2006.

_____. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MELLO e SOUZA, Gilda de. Variações sobre Michelangelo Antonioni. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 399-410.

SONTAG, Susan. Na caverna de Platão. In: _____.
Sobre fotografia. Tradução Rubens Figueiredo. São
Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 11-35.

STEVICK, Philip (ed.). *Anti-story: an anthology of
experimental fiction*. New York: The Free Press,
1971.

WAUGH, Patricia. *Metafiction. The theory and
practice of self-conscious fiction*. London and New
York: Routledge, 1984.

FLUIDOS NO IMPROVISO DO JAZZ REGANDO A NARRATIVA CORTAZARIANA EM ‘BIX BEIDERBECKE’

*José Eider Madeiros**

Compassos introdutórios

O jazz se posiciona como intersecção evidente na obra de Cortázar, apresentando inúmeros desfrutes deste ritmo musical em consonância com um universo fluido permeado de narrativas em que a proposição literária do autor quebra moldes e paradigmas classistas.

A temática notória do jazz se mostra na liberdade e nos traços de improvisação com grande amplitude na produção cortazariana, em destaque para o poema ‘Jazz’ contido no primeiro ‘Presencia’¹ (CORTÁZAR, 1938), para ‘O Perseguidor’ contido em ‘As armas secretas’ (CORTÁZAR, [1959] 1994a), assim como para as alusões ficcionais vistas por todo o corpo de ‘O jogo da amarelinha’ (CORTÁZAR, [1963] 1994b), e ainda para as menções cotidianas em ‘A volta ao dia em 80 mundos’ (CORTÁZAR, [1967] 2009), entre outros.

* Graduando em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, UFPB, e especialista MBA em Gestão de Pessoas pela Universidade Potiguar.

1 Escrita sob o pseudônimo de Julio Denis.

Não apenas de maneira sequenciada, mas amplamente mencionada e registrada (GONZÁLEZ BERMEJO, 2002, p. 9), o jazz é das referências culturais mais constantes, como inspiração para Cortázar, e consensualmente notadas por qualquer leitor que se debruça sobre as obras do escritor argentino.

Em 'Bix Beiderbecke' (CORTÁZAR, [c. 1984] 2003, 2009, 2014), publicado postumamente, esta fixação ganha novo patamar. Isto, pois, neste conto, a narrativa mergulha em uma relação de proximidade e afeto que transforma ela mesma em uma obra inacabada circunstancialmente similar aos traços musicais do jazzista que propriamente a intitula.

Se por um lado as personagens de Cortázar são ouvintes de jazz e tomam esse ritmo como referência, no conto aqui analisado a intimidade com ele se apresenta no estilo, no cenário e no relacionamento enveredado pela protagonista com Bix Beiderbecke. Essa distinção entre a escuta (ouvir jazzistas) e a sentimentalidade (conviver com um jazzista) se dissolve quando mais adiante trata-se-rá do que uma certa poética do jazz, sobretudo diante de sua característica motriz da improvisação e a relação que esta estabelece com um certo ideário cortazariano de escrever.

Por ora, reforça-se o teor de relevância que o jazz ganha mais profundamente nas trajetórias ficcionais de Cortázar, conforme Goialde Palacios (2010, p. 484, grifos do autor) exemplifica:

Entre los personajes aficionados al jazz de sus relatos recordamos a Raimundo Velloz de "Mudanza"; al

protagonista de *Carta a una señorita en París*; a Mauricio de *Relato con un fondo de agua*; a Javier de *Las caras de la medalla*; a Mauricio y Vera de *Vientos alisios*; al narrador de *Silvia* y al de *Orientación de los gatos*. Entre los personajes de sus novelas, sin entrar en *Rayuela*, el protagonista del *Diario de Andrés Fava* escucha jazz clásico [...]; Andrés, en el *Libro de Manuel*, manifiesta su eclecticismo al mezclar la escucha de Jelly Roll Morton con Stockhausen [...]. En su obra teatral y poética también encontramos referencias a la música de jazz: en la acotación que precede al texto radiofónico *Adiós, Robinson*, el autor sugiere al realizador que el motivo musical podría ser “Solitude”, de Duke Ellington; en *Salvo el crepúsculo* se mencionan entre otros a Big Bill Broonzy [...], Satchmo [...], Baden Powell [...], Gerry Mulligan [...], Thelonious Monk [...], Max Roach [...] y Benny Goodman [...]

Acerca de ‘Bix Beiderbecke’ cabe introducir como principais qualidades, mais principalmente quanto ao estilo narrativo, a circunstancialidade e a incompletude do conto, as quais abrem espaço para a interligação das linguagens do jazz, seja tema, seja música, seja método criativo, com a linguagem literária emanante da vida, porquanto poesia ecológica, a qual propunha Cortázar na reverberação de suas obras.

Bix, pacto ficcional e liberdade, e do convite ao improviso

[...] porque dessa maneira posso escrever sem que me importe que leiam ou não, que ao final queime isto com o último fósforo do último cigarro, ou que o deixe abandonado na rua, ou que dê para qualquer um, para que faça o que der na telha.

Bix Beiderbecke, personagem fundo do conto de título homônimo é considerado como um dos grandes nomes entre os musicistas de jazz dos anos 1920. Dominava piano e corneta e possui uma vasta lista de composições. Sua biografia resume bastante a personalidade de um jazzista prodígio e autodidata que desde criança lidava bem com a música e não se afeiçoava bem com a rotina da vida reservada a ele pelos seus rígidos pais. A relação com a música, e mais especificamente com o jazz, fez com que o musicista tivesse uma vida bastante próxima da boêmia, emergindo e imergindo de uma série de desafios para se estabelecer em grupos e orquestras musicais do circuito comercial da época. Esta inconstância entre a produtividade para fins de criação de repertório e sua latente habilidade como músico que demonstrava vontade de ser livre musicalmente, para muitos biógrafos, relacionada à sua contratação por uma grande orquestra e a sua controversa persistência em fazer algo que unisse seu prestígio a sua criatividade, pode ter ocasionado o vício no álcool e, por etapas, sua morte prematura aos 28 anos. Esse breve trajeto

de altos e baixos dentro da música e do jazz rendeu notáveis trabalhos, sobretudo pela intempestividade de refrões e conjuntos de suas notas, e a criação de uma imagem lendária de um talentoso jazzista que se estabeleceu como influente e icônico, mesmo sendo branco entre tantos inovadores músicos de um ritmo e período pioneiramente negro do jazz (YANOW, 2002).

Já o conto retrata a vida amorosa de uma panamenha, amante e testemunha dessa desora que fora a vida de Bix durante os anos 1920. Uma narrativa curta, mas bastante cativante, tendo em vista que a protagonista é uma mulher intensa e livre, caracteriza o referido conto, no qual se encontra uma pulsão ritmada, desnuda de figuras literárias de uma prosa amarrada a noções espaço-temporais rígidas, que apresenta ora como um diário, ora como uma narração direta, ora indireta, ora como uma digressão, ora sempre como dotada de um suingue, como o cenário entremeado de amores não categorizados, de dores e de relações musicais-afetivas que fazem da protagonista mesma uma figura representativa de uma mulher autêntica.

Essa imagem feminina e forte coaduna-se com o que Cortázar tratou de lançar através de seus escritos: uma realidade literária que tornasse absoluta a ruptura com os ditames da escrita, e privilegiasse a expressão individual que esta proporciona como um ato de liberdade frente às proibições e postulados que transversalmente obstruíam concretude e discurso literários.

A presença da panamenha, no conto, como protagonista que lida e questiona seus sentimentos

e sua importância na vida tão conturbada de Bix, portanto, é coerente, pois:

Como ocurre en la mayor parte de los textos cortazarianos, los protagonistas no son personajes monolíticos, de una pieza, sino que acumulan contradicciones y por momentos el lector se sorprende de las múltiples caras que pueden presentar (GOIALDE PALACIOS, 2010, p. 489).

Deste modo, pode-se cogitar que há um pacto ficcional do escritor que intenciona a visão de dialogar com o ritmo jazzístico, do qual se espera fluidez adequada para que não se perca entre o autor e o leitor esse compromisso de enxergar a narrativa pelo prisma da liberdade imaginativa (REYES, 2010).

Ademais, ao citar nomes das canções que trilham sonoramente a narrativa, já que a protagonista também é ávida ouvinte além de enamorada de um jazzista, Cortázar sugere um convite ao improviso criativo por parte também do leitor, em uma interlocução sonora em que este também se permita a *escuchar la deshora*.

Tempo e processo de escrita fluidos pela poética do jazz

[...] escrever é como dançar música lenta com Bix no Phoenix, ser parte de, ser parte de quê, ser parte disso que nos une a todos, sem que ninguém saiba que está junto e que somente esta noite estará com as outras partes.

É de se entender que Cortázar venera a improvisação do jazz. Segundo o próprio, é desta criação que não se submete a nenhum discurso lógico e pré-estabelecido “uma vez que nasce das profundezas” (GONZÁLEZ BERMEJO, 2002, p. 105) que a improvisação do jazz faz-se ideal. De forma prática, todo intérprete de jazz é conhecido da máxima de que é na improvisação que se depreende uma momentaneidade que não se repetirá, contudo esta se alcança com um aprendizado prévio, em que o instrumentista estuda as harmonias, as passagens, as bases rítmicas, outras execuções de outros intérpretes e até mesmo vícios de execução que podem ser reinventados.

Em suma, a inspiração, o resfolegar que proporciona ao músico se destacar nas águas do improviso, precisa ser matizada, apresentar cores quando se deixar irrigar e se banhar de novas luzes.

A condição de apresentar esta linguagem musical sempre e mais inventiva, salvaguardado de um arcaibouço prévio de preparação, é um conceito bem tradicional do improviso no jazz que parece não saciar bem a premissa cortazariana da liberdade absoluta da criatividade (GOIALDE PALACIOS, 2010). Contudo, até aqui, o conto ‘Bix Beiderbecke’ sinaliza uma persistência quando aparelhada com o que se esperaria de uma apresentação de jazz em comparação com uma leitura cortazariana.

Ora, o conto apresenta rompimentos do molde cronológico tradicional, deixando fissuras, tornando a narrativa um acontecimento único, momentâneo, dando ao leitor a oportunidade de usufruir de uma liberdade escrita durante seu instante de leitura e enquanto reflete com esses espaços-tempos vagos.

Assim, paralelo ao que se enxerga como uma composição narrativa, o conto, como uma execução de jazz, se destaca quando consegue explorar nuances criadas durante sua própria materialidade. Esta deixa ganhar validade com a busca pelo algo distinto, não descartável, que vaga entre certo anárquico sentir improvisado, entre a qualidade idealizada por essa busca ao absoluto, mesmo que este esteja no meio de um estado efêmero de contemplação musical.

Em resumo, constata-se alguns intuitos da relação narrativa deste conto com a criação literária geral de Cortázar. Arrisca-se afirmar que o autor representou uma vanguarda no fazer literário e uma revolução nos moldes de escrever, conforme compor um *free jazz*, e o que o conto 'Bix Beiderbecke', assim como outros, tem de substancial são: o envolvimento do momento, o dimensionar entre sincronia e intuição, o sentir o tempo, o equilíbrio entre imaginação e rigor individual sem comprometer a liberdade criativa.

Referências

CORTÁZAR, Julio. *A volta ao dia em 80 mundos*. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2009.

_____. *As armas secretas*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1994a.

_____. Bix Beiderbecke. In: _____. *Obras completas I, cuentos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2003. p. 165-172.

_____. Bix Beiderbecke. In: FEINSTEIN, Sascha; RIFE, David (Orgs.). *The jazz fiction anthology*.

Bloomington-IN, USA: Indiana University Press, 2009, p. 107-114.

_____. Bix Beiderbecke. Trad. Cassiano Viana. *CULT*, São Paulo, ano 17, n. 193, p. 59-62, ago. 2014.

_____. *O jogo da amarelinha*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1994b.

_____. *Presencia*. Buenos Aires: El Bibliófilo, 1938. (pseudônimo Julio Denis).

GOIALDE PALACIOS, Patricio. Palavras con swing: la música de jazz en la obra de Julio Cortázar. *Musiker*, San Sebastián, Espanha, n. 17, p. 483-496, 2010. Disponível em: <<http://www.eusko-ikaskuntza.org/es/musiker>>. Acesso em: 23 out. 2014.

GONZÁLES BERMEJO, Ernesto. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

MAIRE, José Luis. *El jazz en la obra de Cortázar*. Madrid: Fundación Juan March, 2013.

REYES, Jaime Román Brenes. *Improvisation and writing: Julio Cortázar's 'El Perseguidor' and the pursuit for freedom*. 2010. Disponível: <http://www.academia.edu/4022376/Improvisation_and_Writing_Julio_Cort%C3%A1zars_El_Perseguidor_and_the_Pursuit_for_Freedom>. Acesso em: 23 out. 2014.

YANOW, Scott. Bix Beiderbecke. In: BOGDANOV, Vladimir; WOODSTRA, Chris; ERLEWINE, Stephen Thomas. *All music guide to jazz: the definitive guide*. 4. ed. San Francisco-CA, USA: Backbeat Books, 2002. p. 86-87.

ENTRE VIUDAS Y FOTOGRAMAS

*Eduardo Montes-Bradley**

Una vez más Cortázar. La sombra del belga y la fiebre beatificadora no dan sosiego. Se multiplican los actos, el homenaje, las conferencias y consagraciones. Pienso que mientras haya viuda habrá santo, incluso es posible en llegar a pensar en la idea de un Cortázar sin albacea, un espectro huérfano que se sostenga más allá de la fabricación. Digo viuda y recuerdo haber pensado, quizá con motivo de este encuentro, que mientras que en los Estados Unidos la labor del artista es preservada por fundaciones integradas por miembros de la comunidad, en nuestros países el esfuerzo es gestión familiar, cosa de viudas y herederos. También se les dice viudas por extensión a quienes llegan a ocupar el lugar por puro afán. Cortázar tuvo varias viudas extramatrimoniales, y cada tanto aparece alguna nueva apuntalando la labor de preservación. De alguna manera, esta práctica o costumbre puede llegar a atentar contra la obra que se busca preservar. Las fundaciones al estilo norteamericano propician un manejo menos caprichoso del legado mediante la consulta a consejos asesores y una dirección ajena a los caprichos de la sangre.

Esta peculiaridad del escritor-muerto latinoamericano en manos de viudas, sobrinos, amigos,

* Escritor e diretor de cinema estadounidense.

viudas de amigos, hijos, nueras y yernos de amigos y vecinos suele propiciar la codicia editorial abocada a la *fabricación* de obras que habrán de surgir –ineludiblemente– del hallazgo y acopiado de prólogos, cartas, apuntes, fotos, estampillas, corbatas y borradores. De ahora en más, y como en el Hard Rock de las pasiones literarias, el escritor-muerto latinoamericano habrá de exhibirse en todo aquello que fuera rentable y funcional mito-creador. Son las reliquias del santo: la combi Volkswagen con el que se lanzó a la autopista, la trompeta con la que fuera fotografiado en su departamento de París o la cámara con la que el difunto no fotografió a su gato darán lugar a nuevos filmes, libros y artículos en suplementos culturales. Con el tiempo, la lectura de las reliquias del autor acabará reemplazando la lectura de sus obras en una operación que termina consagrando tales reliquias a la vida mundana, pública y pintoresca, en tanto la obra se vuelve objeto de estudio académico en planes de estudio diseñados para la interpretación y no necesariamente para la lectura por su valor en sí. *Cortázar sin barba*, la biografía parcial y caprichosa sobre el autor de *Rayuela* que escribí con la complicidad de David Gálvez Casellas y Carles Álvarez Garriga se ubica en algún lugar en medio de aquella transición purificadora entre lo textual y el fetiche.

San Cortázar, el hermano menor de Guevara

En alguna oportunidad, cenando en su departamento de la Pl. du Général Beuret, Aurora argumentó que de haber vivido lo suficiente, Cortázar habría llegado a renegar del evangelio que empezaba a derrumbarse en Cuba y Nicaragua. El encuentro tuvo lugar en aquel minúsculo espacio habitado por la silueta Polaroid de un Julio trompetista. El argumento llegó acompañado de un pastel de papas delicioso y una copa de vino: “Era un hombre políticamente ingenuo y risueño. Pero tarde o temprano hubiera terminado por sumarse a las voces discordantes porque eso también era parte de su naturaleza”. Es posible que siendo un hombre de su tiempo, Cortázar en algún momento hubiera renegado del mismo modo que había renegado de su vocación “gorila” en tiempos de la Revolución Libertadora.

Cortázar fue un intelectual-individualista dispuesto a enfrentar los riesgos que supone la adopción de una postura política. En términos de época podría decirse que era un sujeto dialéctico. Sin embargo la canonización anula toda posibilidad de conversión y el mito que conservamos será eternamente socialista como el porvenir del sandinismo en el romancero revolucionario.

Pienso que Aurora Bernárdez pudo equivocarse al suponer que Cortázar hubiera podido revisar sus compromisos ideológicos, pero también hay ejemplos que avalan su argumento. El 12 de septiembre de 2001, apenas un día después del atentado a las torres de New York, visité a Ernesto Cardenal en Managua con el objeto de obtener algunas de sus impresiones para el

film *Cortázar: apuntes para un documental*. En aquella ocasión el hombre que había acompañado a Julio en su primer viaje a Nicaragua me dijo que por lo menos le quedaba el consuelo de saber que Cortázar hubiera muerto antes de la debacle, antes de que la revolución se viniera abajo, “y no por la intervención de la 7ª Flota, sino por las incompetencias y la corrupción de los dirigentes a los que los que Julio consideraba sus compañeritos.”

Sigo tratando de pensar fuera de los límites que me propone el tema. Escuché atentamente la disertación de Eduardo Romano que me precedió, presto atención a las preguntas de todos ustedes durante estos últimos días, y no puedo sino seguir pensando que Cortázar importa más allá de las lecturas de sus textos; que la pregunta que deberíamos estar haciéndonos no es precisamente si *Rayuela* o *Bestiario* siguen o no teniendo vigencia, sino si acaso el argumento que conocemos con el nombre de *Cortázar* no sigue siendo una extraordinaria premisa para seguir respirando y pensando el siglo que se nos va, el tiempo que se nos viene encima. Cuando el mito se vuelve humano, cuando disimula aquello que lo consagra como herramienta en la interpretación de la realidad, insistir en la lectura de las obras del autor resulta tan frívolo como suponer que todo lo que nos queda es el mito y la tradición: aquel Cortázar hermano de Guevara, el guerrillero que no fusiló a nadie y que ahora podemos llevar en la solapa como alternativa al asesino minorista de Sierra Maestra. Como decíamos antes, todo cambia, y la manera de percibir la frescura adolescente también cambia. La estudiantina que acudía a clase con la imagen que había

resultado de la manipulación de un negativo de Alberto Korda y que terminaba de conformar el estencil perfecto del héroe ante-vegetariano, terminó por convertirse en un exquisito-violento. Y así como la izquierda europea, aterrorizadora de burguesías emergentes, empezaba a aglutinarse tras lo verde y ambiental, las burguesías latinoamericanas comenzaban a sustituir una barba por otra, a Guevara por el Morrison-Cortazariano del pop hispanoamericano. En algún sentido deberíamos pensar que el último, más que hermano menor del primero es el hijo-light y heredero de la tradición revolucionaria.

Es curioso, pero resulta que las biografías de Morrison, que comparte con el belga la idea de un destino final en París, no parecieran estar desterrando sus grabaciones del modo en que los textos que surgen del revival cortazariano parecieran están desalojando al autor de su propia estantería relegándolo al sitial de los académicos iberoamericanos. Porque tampoco nos engañemos, por razones que desconocemos Cortázar jamás entró en el canon de estudio de letras hispanoamericanas en las universidades norteamericanas donde en definitiva se cuece el guiso que habremos de almorzar la semana que viene, nos guste o no. En ese panteón descansan los restos de muchos de sus compañeros de ruta, vivos y muertos, desde Cabrera Infante a Claribel Alegría, Ernesto Cardenal, Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes y hasta el propio Marechal. ¿Por qué Cortázar, fundador del canon merced a los favores de la casualidad templada en *Los Nuestrós* por Luis Harss quedó fuera del evangelio testamentario? La verdad es que no tengo respuesta,

pero puedo pergeñar al menos algunos rasgos. Tal vez aquella entrevista en *Life* tenga algo que ver con el distanciamiento, con la separación y purga, tal vez otros artículos o simplemente el hecho de que la apropiación del mito empezaba ya entonces a atentar contra cualquier esfuerzo familiar por preservar la obra. Cortázar desaparece, se desvanece, se va. Pero queda otro Cortázar.

El lenguaje se funda

En conversaciones con Luis Harss, conversaciones que se iniciaron hace un año aproximadamente y que espero se continúen en sucesivos encuentros, el mentor de la idea que dio origen al *Boom Latinoamericano* dijo que sospechaba que el lenguaje tilingo que surge del discurso kirchnerista es irremediablemente consecuencia de la irrupción del lenguaje cortazariano, de la noción de lo que el lenguaje cortazariano supone en primera instancia. Harss vive removido de la discusión cotidiana en torno a estos asuntos. Podría decirse que tras haber inventado el canon de la literatura latinoamericana, supo recluirse a distancia profiláctica como el que tira la piedra y esconde la mano. Pero Harss conoce bien el lenguaje y el estilo, y la distancia le permite ganar perspectiva sobre lo que sucede. Harss nos recuerda que Cortázar sostenía que el discurso revolucionario *tenía que ser como el idioma espontáneo del humor, del juego, del amor, cotidiano, vernáculo, inventivo, transgresor y no como la retórica rimbombante de la política oficialista. Perón todavía era himno y bandera. Los militares de la última dictadura*

hablaban de “vosotros” y decían grandilocuencias. Hoy muchos comerciantes siguen diciendo “aguarde” y “pase por empaque” y “abone por caja”. Es el idioma porteño fascista y prepotente. En cambio los kirchneristas son cancheros, sueltos de cuerpo. Ellos le hablan de “vos” en las reuniones a los empresarios, incorporan el lunfardo de tango y el lenguaje de Twitter, y cuando se engrandecen inventan palabras como “malvinización”. Es una caricatura de lo que imaginaba Cortázar.¹

Las sospechas de Harss parecerían estar avalladas por el modo en que el aparato cultural (por llamarlo de alguna manera) del kirchnerismo de los últimos diez años se ha esforzado por apropiarse de la imagen del gorila devenido *cumpa*, del burgués redimido en la presunta nostalgia de una literatura que los desconoce pero de la cual no pueden sustraerse en los términos frívolos de la caracterización teatral. Para los kirchneristas los cronopios y famas de hoy son los compañeros y los contreras de entonces. Cortázar pertenece al espacio generado para sustentar el tuteo abusivo de los kirchneristas, los cánticos en casa de gobierno, las bermudas permanentes, el infantilismo cretino que abusa de confianza y estrecha lazos hasta asfixiar. Cortázar es el Frente para la Victoria, los demás somos Ocampo; a ellos les pertenece el juego, lo lúdico, lo simple, lo accesible, lo cotidiano. Todos los demás somos Borges y Sarmiento. Cortázar traza el plan de un complot simplista que llega para instalarse en el poder, llega para desmentir la idea de que el peronismo es un

1 Harss, Luis. En diálogo con el autor. Mercersburg, Pensilvania, diciembre de 2014.

fenómeno ajeno a la cultura, desprovisto de nombres vinculados a la cultura, tan en pelotas como Adán en Buenos Aires. Ese Cortázar, el que promocionan las secretarías de cultura en soporíferos congresos de cotillón y lecturas para abuelas complacientes, proyecta lectores que en el terreno de la lectura simbólica reconocen en Cristina Kirchner como legítima heredera de un *estilo cronopio*. Por eso no entendemos, por eso el desconcierto ante la adulación de la ignorancia.

Sin embargo, resulta indispensable dejar en claro que esta idea de degradación de la lectura de un presunto ideal cortazariano es tan ajena para uno como lo hubiera sido también para Cortázar. Creo, como sostenía Aurora Bernárdez, que Cortázar no hubiera llevado el juego hasta el final del juego, ni que hubiera simpatizado con el reduccionismo pseudocientífico que caracteriza la idea de pensamiento nacional que enarbola su estencil junto al de Jaureche. Ese Cortázar poco y nada tiene que ver con el enciclopedista atento que se llevó París por delante tratando de huir de la cultura de masas. Cortázar no siempre es Cortázar. Lo que sucede es que su literatura, como diría Ismael Viñas, ofrece escasos requerimientos. En alguna oportunidad Ismael me dijo que la adhesión de Cortázar a la revolución cubana tenía la misma impronta. Para Viñas adherir al castrismo conllevaba escasos requerimientos. Bastaba con querer que todos supiéramos leer y escribir, que podamos ir al médico y fumar habanos en el malecón. Por lo demás había un solo enemigo y eso facilitaba las cosas. La adhesión el 'Khmer Rouge seguramente presentaba otros obstáculos. Con la literatura cortazariana sucede

tres cuartos de lo mismo. Su aceptación no requiere demasiados entendidos, y hasta un Jorge Coscia (sustituto del insigne Ivanissevich en el anecdotario epistolar cortazariano) puede llegar a emocionarse y suscribir a la causa a pesar de su infinita ignorancia.

La película de Cortázar

En múltiples destinos del infinito laberinto de lo que se conoce como medios sociales aparecen algunos cortometrajes, o segmentos de películas extraídos de mi *Cortázar: apuntes para un documental*. El film fue en su momento una afrenta a la dignidad de quienes creyeron ver en aquella película un intento por desenmascarar a Cortázar. Nada tan lejos de mis intenciones. Pero así son los creyentes.... Aquellos segmentos que comenzaban a repicarse como el chisme habían surgido del armado que yo mismo había hecho de las películas caseras rodadas por Cortázar en algunos de sus viajes y en encuentros familiares. Esas películas ya procesadas de 8mm me fueron cedidas por Aurora en alguna de mis visitas a París en las que también me permitió escanear centenares de fotografías que sirvieron para darle sentido y sustento a *Cortázar sin barba*. Con el tiempo Aurora se arrepentiría de haberme concedido acceso y permiso, quizá con justa razón. Esa multiplicación de viñetas de video en las que Cortázar no parece poder dejar de bailar como un autómatas junto a Octavio Paz, en los Jardines de la Embajada de México en Nueva Delhi, son imágenes que distraen. Comparto esta idea con Aurora pero quizá por distintas razones. Aurora suponía que todo aquello que distrajera al lector de

su tarea atentaba contra la obra de Cortázar. Cortázar está para ser leído, no para ser observado. Sin embargo encuentro que existen muchas otras maneras de leer a un autor, y verlo bailando en los jardines de la Embajada de México en Nueva Delhi junto a Octavio Paz mientras Aurora Bernárdez saca fotos, es otra manera de leerlo. Y digo que Aurora sacaba fotos para que quede claro que mientras Julio bailaba ella se encargaba de imprimir para la posteridad, la imagen que presupone ajena al interés del lector. Hay gente que no da puntada sin hilo. *No hay inocentes* decía Severino Di Giovanni, y conste que no soy anarquista ni mucho menos. Entre aquellas películas había otras en las que aparecía Carol Dunlop en topless tan poco interesante como desprovisto de atractivo (volumen y curvas) alguno; Julio y Carol en París; un interminable viaje por África en el que la cámara se pierde en obviedades. En todas estas imágenes se ha buscado destacar el espíritu lúdico, la creatividad del sujeto detrás de cámara, la relación del hombre con el exilio, y algunas otras particularidades poco interesantes. Sin embargo nada se dice respecto del hecho de que estas imágenes coinciden con la matanza de Tlatelolco en la que fueron asesinados 68 estudiantes mexicanos y sobre la que Cortázar prefirió permanecer en silencio como lo hizo respecto de la muerte de tantos argelinos a manos de la fuerzas de seguridad francesa mientras el belga se desayunaba una croissant con cafe au lait comme il faut a la vuelta de la rue.

Toda imagen revela una idea; el concepto de revelado no termina con el fijador sobre el celuloide y no hay peor sordo que el que no quiera oír. Con esto

no quiero decir que Cortázar fuera un reaccionario ni mucho menos, sino que su aproximación o interés frente a los movimientos sociales que consumen al mundo en el que le tocó vivir están estrechamente vinculados a sus relaciones personales y no a los hechos en sí mismos.

Aquel año, 1968, es también el año en que el asesinato de Martin Luther King Jr. pasó tan desapercibida ante la mirada latinoamericanista de Cortázar como el homicidio de Edson Luis de Lima Souto en Río de Janeiro. El francocentrismo de Cortázar se limita a lamentar las muertes en Vietnam y celebrar las barricadas del Mayo Francés. Pero detrás de esa otra película hay otra: ¿A quién le importa lo que Cortázar mira cuando Cortázar mira? ¿Por qué nos interesa? Esta curiosidad pareciera ser rigurosamente argentina, o intrínsecamente cortazariana a partir del momento en que el autor cede espacio al objeto de culto, pero de un culto que carece de espacio. Digo: Kafka tiene Praga, Madrid contiene a Quevedo y a Lope de Vega, Virginia Wolf está acorralada en Londres, Borges sigue preso en un Buenos Aires que ya no existe pero que todavía podemos reconocer, mientras Fernando Pessoa sigue siendo un destino ineludible en Lisboa.

Dónde vive Cortázar: en el París en el que es posible encontrarse con Sartre, Camus e incluso con la intifada americana de en plena *fiesta* de la mano de Hemingway. Por momentos resulta inexplicable su presencia porque esa presencia está en nosotros, no en París; está en las imágenes a las que me refería antes, en esas películas de 8mm, en algunos pasajes de *Rayuela* que, si bien no hacen más que describir

París, no consiguen nunca apropiarse de una sola esquina, ni de un puente, ni de la mesa de un café. El único lugar de París que reconoce a Cortázar, no como escritor, es el cementerio de Montparnasse donde lo esperaba César Vallejo y donde ahora también lo acompaña Carlos Fuentes y Aurora Bernárdez. Por momentos se me ocurre que algún día tendrán que reordenar Montparnasse para dar lugar a un espacio latinoamericano, algo así como el Chinatown de San Francisco o La pequeña Habana de Miami, en el cual coincidan las celebridades sudamericanas que estuvieron dispuestas a entregar el rosquete por un pedazo de gloria parisina. Mientras tanto, en Buenos Aires, ya se organizarán visitas guiadas para turistas que después de visitar villas de emergencia y la Plaza de Mayo todavía tengan ganas de enterarse quién era Cortázar de la mano de un cronopio-voluntario.

Todavía conservo aquellos films de Cortázar, celosamente guardadas junto a tantas otras latas de tantos otros y, de vez en cuando, muy de vez en cuando, me pregunto si no habrá entre aquellas imágenes una historia que todavía pueda contarse a expensas del noble escritor. Fine.

La fábula del compromiso social

Pocas cosas resultan menos interesantes en Cortázar que la idea del compromiso social. Pero Eduardo Romano se refirió al tema y no quiero dejar pasar por alto la idea de precariedad que supone el argumento. Digo esto con sincera admiración por Romano, pero en esto no coincidimos. Y aquí sucede

lo mismo que con la idea peregrina de que el realismo mágico empieza con García Márquez y no con las leyendas gallegas o las sagas escandinavas, o con la Biblia por si acaso donde hay quien camina sobre el agua y no faltan muertos que resucitan. Y también podríamos pensar en Shakespeare, en Goethe, en Nathaniel Hawthorne... Con el compromiso político presuntamente inaugurado por Cortázar sucede lo mismo y bastaría con pedirle a la profesora Pilar Roca, aquí presente, que nos recuerde algunos ribetes de la crítica social en Cervantes como para despabilarnos un poco y empezar a pensar en temas de desarrollo cultural y continuidad. Eso de andar buscando quién fue el que tiró la primera piedra es una mala costumbre que deberíamos desterrar por completo, particularmente en el terreno de la crítica literaria.

El mayor compromiso de Cortázar es para consigo mismo y me parece cojonudo. Después de todo, esta conferencia no es sobre Cortázar aunque así lo hubieran entendido algunos, sino sobre la idea que surge del evangelio cortazariano. Después de todo, el título de este congreso habla de *profesar a Cortázar*, es decir de actuar en función de Cortázar, intervenir. Creo que durante la última media hora he estado haciendo precisamente eso y espero no tener que volver a ocuparme del tema en treinta años más.

Para hablar de Cortázar están sus viudas que, como sabemos, aún quedan muchas vivitas y coleando.

U

Este livro foi diagramado pela Editora da UFPB em 2016,
utilizando a fonte Cambria.

Em 2014, celebrou-se, na Universidade Federal da Paraíba, o centenário do nascimento do escritor argentino Julio Cortázar, com o intuito de incentivar a colaboração entre docentes do ensino médio e superior, principalmente entre professores de literatura, e alunos do curso de Letras que atuam no ensino médio e fundamental promovendo debates que apresentassem as conexões existentes entre língua, literatura, política e sociedade. *Trinta anos professando Cortázar* é a coletânea de palestras e diálogos cruzados que surgiram durante os três dias de celebração do congresso do mesmo nome.

