

Intertextualidad literaria y artística en *Queremos tanto a Glenda* de J. Cortázar

ANTOINE VENTURA

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

Antoine.Ventura@u-bordeaux-montaigne.fr

1. Desde sus primeros cuentos, entre los más conocidos, se percibe la importancia de las referencias a realidades literarias y artísticas en la obra de Cortázar. Los personajes de Cortázar leen libros, visitan exposiciones, escuchan música. Uno de sus cuentos más famosos, "El perseguidor" (*Las armas secretas*) trata de la vida y de la música de un gran músico de jazz, Charlie Parker. En el mismo sentido, no se puede ignorar el caso del cuento "Continuidad de los parques" (*Final del juego*), con ese personaje de lector de una novela que resulta amenazado por uno de los protagonistas de la obra de ficción que va leyendo (Bernu, 1969; 23-31)¹. Los cuentos, como objetos estéticos, como obras, evocan otras obras o procesos de creación, siguiendo caminos bien diferentes como los que siguen estos dos relatos. Raúl Silva-Cáceres, quien una vez más dedica unas páginas al análisis de este tan breve y tan famoso texto, evoca cuentos en los que interviene el motivo temático de la fotografía ("Las babas del diablo", *Final del juego*, y "Apocalipsis de Solentiname", *Alguien que anda por ahí*), hasta llegar a la generalización siguiente:

Aunque la obra de Cortázar está desde siempre llena de referencias al arte pictórico [...] es en los relatos posteriores a *Rayuela* que la cosa va a adquirir este rasgo estructural: ciertos relatos están contruidos con el apoyo de verdaderos *paratextos*, que son las pinturas de artistas famosos y sobre las cuales operan los narradores y personajes creando complejos sistemas de enunciación (Silva-Cáceres, 1997 ; 137-138)².

- 1 Bernu señala una probable alusión a *El amante de Lady Chatterley* en la trama narrativa de la obra leída por el protagonista (nota al pie n°3). Y propone ver en el cuento una aplicación concreta de lo que implica ser lo que Morelli, en *Rayuela*, llama un "lector-hembra", o sea un lector pasivo que sólo busca evadirse (p. 30). Véase también Rojas Mix, 2006, p. 97-109. Rojas Mix empieza por señalar la coincidencia entre la continuidad de los parques en el cuento y en un cuadro de 1935 del surrealista René Magritte titulado *La condition humaine* (p. 93).
- 2 Raúl Silva-Cáceres empieza por señalar el papel de los cuadros del surrealista Paul Delvaux en el cuento "Siestas" publicado en *Último round* (1969).

2. Adoptar como objeto de estudio la presencia de referencias a obras literarias, a obras de artes plásticas o a obras musicales y también a géneros que integran esos tres grupos o categorías de objetos estéticos, puede quizá formularse como un fenómeno o mecanismo global y singular que sería el de la intertextualidad.

Intertextualidades

3. Desde el punto de vista etimológico, podríamos limitarnos a entender “intertextualidad” como un término para designar o referirse a las relaciones entre varios textos. La historia de la teoría literaria en el siglo XX, en su misma densidad conceptual, permite atisbar unas aproximaciones a partir del trabajo de introducción a la obra de Mijaíl Bajtín a partir de un estudio de Julia Kristeva, en el que la teórica dice que “le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte)” (Kristeva, 1978; 84). Según Bajtín y un acercamiento al fenómeno literario conocido desde entonces como el “dialogismo”

tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double³ (Kristeva, 1978; 85).

4. “Au niveau le plus élémentaire, est intertextuel *tout* rapport entre deux énoncés” explicaba por su lado, unos años más tarde, Tzvetan Todorov (1981; 95). Antes de ser un concepto válido para el estudio de corpus literarios, es un concepto que, para Bajtín, caracteriza el discurso, cualquier discurso:

Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui, qui se produit sur le chemin de l'objet (Bajtín, citado por Todorov, 1981; 98).

5. La intertextualidad literaria, tomando el adjetivo “literario” en sentido estricto, serían las relaciones entre obras precisas, o entre categorías más amplias (según criterios formales o temáticos) como géneros textuales. A este propósito, Gérard Genette propuso hablar del fenómeno general como

3 Véase también Todorov (1981), en particular el capítulo 5, p. 95-115.

transtextualidad, en la cual distingue cinco modalidades: *intertextualidad* (presencia de uno o varios textos en un texto), *paratextualidad* (relaciones de un texto con los demás textos que lo enmarcan, como títulos, epígrafos, prefacios, etc.), *metatextualidad* (la relación de comentario de un texto con otro), *architextualidad* (relación de un texto con las categorías literarias de género) e *hipertextualidad* (relación entre un *hipotexto*, la fuente, y un *hipertexto*, su derivado) (Genette, 1982; 7-8).

6. Así que, por intertextualidad literaria, en sentido lato, se podrían entender las relaciones de un texto (obra literaria) con cualquier tipo de texto escrito o transcrito (incluso de cultura oral) o cualquier género textual (como textos de canciones, por ejemplo; discursos de prensa, discursos políticos). La cuestión de la intertextualidad puede llegar a incluir la relación de un texto consigo mismo, en particular cuando el texto se auto-comenta, si se acepta considerar como tal un texto que representa a la vez una historia y el acto de narración que lo asume, o incluso el propósito de un personaje narrador, sus razones e intenciones de contar una historia. En tal caso, no parecerá del todo carente de sentido pensar que se opera un desdoblamiento del texto, cuando el texto de un cuento incluye a la vez el relato de ciertos hechos y el comentario de esos hechos y/o el de su narración.

7. Se puede considerar que las relaciones o formas de las relaciones que se establecen entre discursos corresponden a las categorías siguientes: cita, alusión, eco (Genette, 1982; 8). También se puede pensar en formas más elaboradas de imitación como la reescritura, la parodia, (incluso el plagio), o de comentario⁴. A este propósito, Todorov retoma el concepto bajtiniano de "discurso disfónico", que implica tres posibilidades: estilización, parodia, polémica (Todorov, 1981; 109 y ss). Bajtín parece también haber distinguido grados de explicitud y de fusión (o distanciamiento) en la integración del discurso del otro en el discurso del autor o enunciador principal (Todorov, 1981; 114-115). Para Bajtín, quien compara la poesía y la novela, la novela privilegia la intertextualidad e, incluso, lo que él llama también (en sentido muy amplio) dialogismo, "se vuelve uno de los aspectos más esen-

4 El estudio antes citado de Genette está enteramente dedicado a estas formas de intertextualidad, pero entre dos obras bien precisas, desde el punto de vista de la relación de hipertextualidad, véanse las p. 7-39, en particular p. 11 y 14-17. El teórico distingue un sinfín de procedimientos peculiares (pastiche, parodia y muchas otras formas de derivación). Borges parece haber inspirado bastante este estudio, y es objeto de un capítulo en el que Genette evoca la forma del resumen falso ("*pseudo-résumé*"), o sea de la referencia (y comentario) a obras inexistentes (p. 294-297).

ciales del estilo prosaico y conoce una elaboración artística específica” (Tororov, 1981; pág. 101 –trad. pers. de Bajtín, citado por Todorov)⁵. A esta teorización, sin duda se le puede reconocer una validez más amplia, aplicándola a la narrativa en general, o sea también a formas breves como el cuento.

8. ¿Cómo integrar a la cuestión de la intertextualidad prácticas y obras artísticas? Es concebible en la medida en que se suele considerar, por lo menos en términos metafóricos, que la pintura, la escultura, el cine, etc., son lenguajes artísticos y desarrollan una expresividad, que pueden transmitir mensajes⁶. En ese sentido, la pintura o la escultura son medios de expresión con sus formas, su alfabeto propio, pero que, evidentemente, pueden entrar en relaciones semánticas con el mundo de la literatura, a pesar de sus diferencias formales –aunque parezca dejar de lado la posibilidad de considerar estas categorías de objetos estéticos como “textos”, Genette termina su recorrido por las relaciones intertextuales de tipo hipertextual con casos pictóricos y musicales (Genette, 1982; 435-446)⁷. En sentido estricto, estudiar la intertextualidad artística implicaría tomar en cuenta exclusivamente las obras de arte plástico tradicional (arquitectura, pintura, escultura). En sentido lato, y porque en la cultura de Cortázar, tiene mucha importancia la música, hay que entender por “artístico” todo lo que es obra estética no literaria: por consiguiente, en el caso de nuestro autor, pintura y música en particular.

9. Para quien sintiera alguna molestia en considerar como intertextuales esas relaciones entre textos literarios y otros medios de expresión, existe la posibilidad de hablar de ellas en términos de “intermedialidad”, un concepto y un campo de investigación que conoce un gran dinamismo por lo menos desde los años 2000, sin lugar a dudas debido a la revolución digital. El punto de contacto entre intertextualidad e intermedialidad, se mani-

5 Véase también la p. 103 a propósito de Dostoievski cuyas novelas son discursos sobre discursos, estudios de las interacciones discursivas, según Bajtín.

6 Comentando *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1979), Rojas Mix, en su artículo “Cortázar y Magritte”, declara que “Cortázar utiliza el lenguaje visual, pues la imagen en ningún momento es una ilustración, siempre es un texto, y se completan el uno al otro”, (Rojas Mix, 2006; 105).

7 Genette evoca “toutes les pratiques d’art au second degré, ou hyperesthétiques” (1982; 435). Sin embargo, sólo se interesa en obras de una categoría citando a otras obras de la misma categoría (cuadros y cuadros, obras musicales citando, parodiando, derivándose de obras musicales). Sin más miramientos, Silva-Cáceres emplea la terminología de Genette, hablando claramente de “intertexto” en su análisis de “Siestas” y su relación con los cuadros de Delvaux antes evocados (1997; 138-140).

fiesta a nivel simbólico (como un emblema) por la presencia de la referencia a Julia Kristeva en los artículos que proponen síntesis teóricas al respecto⁸. Jürgen E. Müller señala la antigüedad y continuidad de la interacción entre categorías y objetos estéticos, a pesar de la tendencia en considerarlos separadamente, refiriéndose a la relación fundamental entre poesía y música desde la Antigüedad y a comentarios de Giordano Bruno, en el Renacimiento, que relacionaban creaciones de todo tipo y pensamiento (Müller, 2000; 109).

10. Lo que interesa al examinar y reflexionar acerca de estas referencias, es tratar de ver, no solamente los puntos en común, las dominantes, lo que llevaría a definir las tendencias intertextuales, en un libro de cuentos como *Queremos tanto a Glenda*, sino también y sobre todo, tratar de ver qué funciones desempeñan las relaciones de intertextualidad y las mismas obras citadas (de cualquier forma que sean); hasta llegar a preguntarse en qué medida Cortázar construye sus universos de ficción y también sus reflexiones existenciales en base a referencias intertextuales y qué enriquecimiento semántico resulta de ello. ¿No será que Cortázar habla de la realidad refiriéndose a obras que ya son filtros, que ya constituyen una realidad estéticamente determinada y filtrada?

Las dominantes intertextuales en *Queremos tanto a Glenda*

11. Desde los primeros cuentos del libro, llama la atención la importancia y la cantidad de referencias a la cultura artística, musical y cinematográfica (el séptimo arte). En realidad, ningún cuento está desprovisto de alguna referencia intertextual. Y, sólo con evocar y analizar las referencias explícitas, ya da mucho material que analizar. Así que vamos a dejar de lado las alusiones, a no ser que resulten particularmente significativas.

INTERTEXTUALIDAD LITERARIA: ¿UN ORDEN INTERTEXTUAL SECUNDARIO?

12. Rememorando el contenido de los cuentos, se podría pensar que los hay desprovistos de verdaderas referencias intertextuales, y no es el caso. Incluso en un texto tan claustrofóbico y auto-centrado como "Texto en una libreta", aparecen referencias a la famosa revista creada por Victoria

8 Véase Müller (2000), p. 105-134, p. 106; y Cubillo Paniagua (2014), p. 171-173.

Ocampo, que animaban Borges y Bioy Casares, *Sur* (véase 75)⁹ y al poemario de César Vallejo, *Trilce* (76). En el mismo sentido, "Anillo de Moebius" también recurre a referencias (dos veces) a una obra de la literatura erótica del siglo XVIII, *Fanny Hill (Memoirs of a Woman of Pleasure)*, John Cleland, 1749), que es la historia de la vida de una chica joven y pobre que se vuelve prostituta (167-168). En estos casos, y a primera vista, las referencias literarias parecen solo asumir un papel de "efecto de real", sin más. Puede que sea el caso para ese personaje que se obsesiona con el tráfico de viajeros en el subte de Buenos Aires y por eso describe algunos aspectos de la vida cotidiana en los corredores bajo tierra, como el de los comercios ahí instalados (una tienda de flores, otra de libros...). En el segundo caso, y como veremos más adelante, el drama central tiene una relación determinada, aunque indirecta, con el contenido del libro.

13. Parece existir alguna diferencia de procedimiento en el caso de "Historia con migalás", cuando la narradora alude a autores de cuentos fantásticos, "Charles Nodier, o Nerval" (50). Aquí aparecen también citas, en bastardillas, "*Aegri somnia*" y "*other voices other rooms*", por ejemplo, cuya identificación depende de la competencia literaria del/la lector.a, por supuesto. Aparece también mencionado un poema de Constantin Cavafis (58) y citas como "un horizonte de perros" (57). La densidad de alusiones literarias ya es mayor y tendrá que nutrir de un modo diferente la trama narrativa.
14. Habría también que mencionar la alusión a un personaje de cuento, "Walter Mitty", en "Historias que me cuento", con el que el narrador personaje establece una relación de fraternidad o analogía, por lo menos, con alguien que siempre está viviendo en su propio mundo imaginario.
15. El nivel de alusión es todavía más marcado en "Tango de vuelta" donde se menciona en cinco oportunidades (es mucho) un objeto literario que funciona como indicio de especularidad o/y de intertextualidad, una novela abierta en alguna página y abandonada en diferentes lugares de una habitación (primero "abandonada boca abajo en un sofá" (109), luego "tirada en el sofá" (110); luego en 111, 114 y 115 también, colocada en un

9 A partir de aquí, las referencias al libro de cuentos se harán entre paréntesis, con el número de página, a la edición de 2007, a pesar de que contenga más errores tipográficos que versiones anteriores como la de Alfaguara. Ha sido señalada una relación intertextual de "Texto en una libreta" con el "Informe sobre ciegos" de la novela *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato; véase Ortiz (1994), 81-82.

estante de biblioteca). Puede que adquiriera mayor sustancia semántica asociada a otros motivos y objetos, el "cuchillo malayo" y la "bola de cristal" (115) que el narrador también dispone en el decorado donde se da el melodrama (y en la misma frase en que se menciona, por última vez, la novela abandonada), como se verá a continuación.

16. Así que no es la intertextualidad literaria, como referencias explícitas a otras obras y/o autoras. es bien identificadas. os, las que parecen dominar. En los demás textos, están presentes, sea dentro de la historia contada sea en sus umbrales, en particular como dicatorias o epígrafes, referencias a obras estéticas no literarias.

INTERTEXTUALIDAD ARTÍSTICA, PLÁSTICA Y MUSICAL COMO CATEGORÍAS DE LA CREACIÓN

17. El caso más llamativo es el del cine, en "Queremos tanto a Glenda". Sólo que, en este cuento, el nombre de la actriz y los numerosos títulos de las obras cinematográficas en las que desempeñó un papel, resultan alterados, modificados o claramente inventados. Así, gracias a la coincidencia con el nombre, y también gracias al texto "Botella al mar" de *Deshoras* (1982), se ha podido establecer una relación directa entre el personaje de ficción del cuento, "Glenda Garson", y la actriz de teatro y de cine británica, muy famosa en los años 1970, Glenda Jackson¹⁰. Pero los títulos de las películas son inventados¹¹. Esto importa poco si se considera que no es la referencia exacta a una obra en particular lo que debe resultar significativo, sino el conjunto, como actividad artística, como obra, como producto cultural. Así que, en este caso, las referencias son a la vez muy numerosas y sin embargo falsas o disfrazadas.
18. Lo que sí parece dominar, por volver en varios cuentos con cierta importancia, son las referencias musicales, por un lado, y las plásticas de tipo pintura, escultura y graffiti, por el otro.
19. Ocupa un espacio fundamental en la textualidad cuentística, digamos, o a través de una presencia continua aunque implícita, la música, en cuentos como "Orientación de los gatos", "Tango de vuelta" y "Clone". La creación plástica, exceptuando el cine, aparece también de modo recurrente y

10 Véase Berg (1987), en particular 211-213. Y Barchino (1998), en particular p. 225-227.

11 Lo que revela una averiguación con cualquier buscador en Internet.

masivo en cuentos como "Orientación de los gatos", otra vez, "Recortes de prensa" y "Graffiti", por supuesto.

20. Lo que merece ser señalado es que, a pesar de su importancia, en esta categoría de referencias, se trata de algo siempre global que no refiere a creadores o a creaciones identificadas, salvo excepciones. En efecto, las obras de pintura de la muestra que va a ver la pareja de "Orientación de los gatos", no se sabe de quién son. Solo se puede establecer una relación interpretativa, eventualmente, entre la dedicatoria a Juan Soriano, que es un pintor mexicano, y la exposición. Junto a eso, el narrador cita a Rembrandt (32 y 33). Del mismo modo, las esculturas de un artista argentino que está preparando una exposición en París constituyen el punto de partida de "Recortes de prensa" (83) y a la vez no es una obra identificable porque ni siquiera se le da un nombre al escultor (en cambio él interpela a la periodista diciéndole "Noemí"). Por fin, en "Graffiti", pasa lo mismo; las creaciones callejeras, como conjunto intertextual, son lo que importa, y de manera fundamental, en concepción del cuento. No importa la identidad precisa de los artistas, y esto en coherencia con el tipo de creación del que se trata, que en gran parte juega con la dimensión anónima del acto de creación. Sin embargo, un artista de gran prestigio, cuya obra ha sido asociada con el arte callejero, es objeto de la dedicatoria, el catalán Antoni Tàpies.
21. En estos casos, se ve la importancia cuantitativa de las referencias, aunque no sean referencias claras a obras identificables o precisas, sino más bien a categorías: el cine, la escultura, la pintura, los graffiti, o sea la creación plástica considerada globalmente¹².
22. En cuanto a la música, las referencias, en cambio, son mucho más identificables, se designan compositores muy a menudo, como en "Orientación de los gatos", con Bela Bartók, Duke Ellington, Gal Costa, Keith Jarrett, Ludwig von Beethoven, Aníbal Troilo (32), todos en la misma página, lo que también puede acabar por confirmar que aquí también, y a pesar del carácter explícito e individual de las referencias, se trata de convocar la categoría de la creación musical –así como por la índole ecléctica de las referencias¹³.

¹² Esta ausencia de identificación precisa de obras plásticas puede corresponder a la desconfianza que tenían tanto Cortázar como su colaborador Julio Silva en cuanto al efecto de las relaciones demasiado evidentes entre texto e imagen, "l'image ne doit pas phagocyter le texte" o también "jamais une image ne doit coller au texte parce que les deux s'annulent", dice Julio Silva en varios momentos de su toma de palabra acerca de su trabajo con el escritor argentino, véase Silva y Manzi, 2016, citas páginas 105 y 108.

¹³ Por puros escrúpulos didácticos, se podrá precisar de pasada: representantes de la

¿Esto pasa igualmente en “Tango de vuelta”? No, ni siquiera se habla de tango a no ser en el título del cuento, y tampoco de música en general a no ser, por lo demás, en una descripción de los afiches en el cuarto de dormir de Flora, “las fotos de los rockers y de Mercedes Sosa” (112)¹⁴. Donde sí se habla muchísimo de música y donde resulta fundamental para el mismo cuento, es en “Clone”, por supuesto. Ahí sí tenemos algo muy centrado en torno a la creación y a la interpretación de obras musicales, las de Carlo Gesualdo y, luego, en la coda o epílogo, la de Juan Sebastián Bach, asociada a la de Gesualdo a través del cuento. Es un trabajo de creación literaria muy elaborado basado en obras musicales de dos grandes figuras (siglos XVI y XVIII). Pero, al mismo tiempo, en este cuento está también presente, explícitamente, la referencia al tango (véanse desde el incipit las justificaciones tangueras de Roberto en cuanto al asesinato por Gesualdo de su esposa y el amante, 121). Y se mencionan demás compositores de música culta (Britten, Webern, Monteverdi, Josquin des Prés, 127-128).

23. Así que las dominantes intertextuales corresponden a tres categorías de lenguaje estético, literarias, musicales y plásticas, con una ventaja dada claramente a lo musical y lo plástico que ocupan un espacio textual y parecen desempeñar un papel más importante que las puntuales referencias literarias (por lo menos, las explícitas y si dejamos de lado las dimensiones metatextuales de los cuentos, como las encontramos también a menudo en la obra de Cortázar y en este libro en particular, en “Recortes de prensa” con el periodismo, o también en “Historias que me cuento” y “Tango de vuelta” con la creación literaria no profesional)¹⁵.

Funciones de la intertextualidad en el relato cortazariano

24. Como hemos dicho, en cuanto a intertextualidad literaria, tenemos a la vez elementos bastante puntuales y elementos también, a veces, implí-

música culta (Bartók, Beethoven), del jazz (Ellington, Jarrett), de la música popular brasileña (Costa) y del tango (Troilo).

14 Representante de la canción popular argentina, tendencia neofolklorica y comprometida (véase, por ejemplo, <https://www.universalmusic.fr/artiste/1776-mercedes-sosa/bio>, consulta del 29 de abril de 2019).

15 Puede que exista una relación intertextual de “Recortes de prensa” con algún cuento del estadounidense Jack London; véase Ortiz (1994; 112); desgraciadamente, la autora no indica el título del texto de London.

tos. A primera vista, una referencia intertextual literaria o un conjunto de ellas no parecen llegar a determinar la lógica de un cuento o a constituir su materia prima. Sin embargo, textos como “Historia con migalas” o “Historias que me cuento” exigen cierto examen pormenorizado al respecto. En otros casos, de intertextualidad o “intermedialidad” musical y plástica, el peso que adquiere es evidente, como acabamos de verlo, y merece también la pena examinar qué papel desempeñan en textos como “Clone” o “Graffiti”, el primero como especie de ejercicio literario, como procedimiento que permite estimular la creatividad (a imagen y semejanza de lo que hacían los autores del O.U.L.I.P.O. como Queneau o Perec)¹⁶; el segundo más bien como soporte para construir una modalidad de lectura alegórica y un cuestionamiento sociopolítico sobre el poder de la creación (lo que también parece proponer “Recortes de prensa”). Estos dos casos parecen representativos de dos orientaciones dominantes en cuanto a funciones de la intertextualidad en sentido lato (intertextualidad estética) en el libro de cuentos *Queremos tanto a Glenda*¹⁷.

PAPEL Y VALOR IMPLÍCITO DE LA INTERTEXTUALIDAD LITERARIA

25. Del mismo modo que con “Tango de vuelta” se puede sospechar, de antemano, en base al título, que vamos a leer una historia sentimental parecida a las que evocan las letras de tango¹⁸, ciertas alusiones literarias pueden funcionar como guías, como puntos de referencia para un marco estético que, por lo demás, se mantiene implícito.

16 Véase Oulipo, *Atlas de Littérature Potentielle* (1988), por ejemplo. Se trata de una versión extendida de Oulipo, *La Littérature potentielle* (Paris, Gallimard, coll. “Idées”, 1973). Se encuentran reunidos en los dos volúmenes diversos experimentos que se deben a Raymond Queneau, Jacques Roubaud, Georges Perec, Italo Calvino o también el plastiscista Marcel Duchamp, entre otros muchos. Véanse la lista y las bibliografías de los miembros del Ouvroir en el *Atlas* (col. “Folio”, p. 408 y ss). Es de recordar que los *Exercices de style* de Queneau son de 1947 y la publicación colectiva *Exercices de littérature potentielle* en los *Dossiers du Collège de Pataphysique*, de 1961. Cortázar publicó sus *Historias de cronopios y de famas* en 1962 y *Rayuela* en 1963.

17 Acerca de la música, hemos identificado por lo menos cinco estudios de textos anteriores y un estudio general: Planells, 1975; Matamoro, 1999; Sánchez Garay, 2012; Galindo Ulloa, 2012; Rosa Ferrero, 2014; Abras Daneri, 2018. En cuanto a artes plásticas, véanse: Silva y Manzi, 2016; Martínez, 2014; Preciado Núñez, 2014; Rojas Mix, 2006; Filer, 1997. El libro de Aletto (2014) aborda las relaciones de Cortázar con artistas tales como Antoni Tàpies y Pat Andrea y, en este sentido, remite a “Graffiti” y a “Tango de vuelta”, pero no estudia la relación propiamente dicha de estos textos con las obras plásticas concernidas.

18 Respecto al tango y para una presentación sintética, véase, por ejemplo, Willenpart, 2001, en particular p. 223-224, acerca del abandono, de la traición y de la venganza.

26. En “Historia con migalás”, el aspecto muy alusivo y extraño de la enunciación, con esa voz plural que alude pero dice poco de quién, es identificativa, puede dejar llegar al final del cuento lectoras y lectores sin que se percaten de la dimensión gótica o neogótica del cuento¹⁹. El indicio en el título, que remite a las arañas, no es suficiente. Un título puede mantenerse muy enigmático. Por eso, parece que Cortázar añade más indicios. La construcción por indicios, al modo del relato de enigma o policíaco, es una construcción muy cercana a la del cuento fantástico con final de efecto, como son los cuentos de Cortázar²⁰. Hay que mantener cierto misterio pero a la vez dar o proponer algunas pistas de interpretación. La comparación con migalás de una de las dos parejas (53 y 57), la que observa a la otra, la de quien se adopta el punto de vista, podría no pasar de ser eso, una comparación, una analogía que animaliza pero sobre todo graciosa y significativa de la visión que se podría tener, desde el exterior, de esa pareja (“seguramente nos verían como dos migalás en la oscuridad” [53]). En efecto, esa comparación puede no ser suficiente para evocar en la mente de las lectoras y los lectores la película neogótica acerca de una mujer seductora que se transforma en araña gigante (*Curse of the Black Widow*, 1977)²¹. Para orientar ya en ese sentido, la referencia a dos autores famosos de cuentos fantásticos, Charles Nodier y Gérard de Nerval, funcionan como otro par de indicios. Esto, además, se confirma en el mismo párrafo en que aparecen los apellidos, en un contexto narrativo en el que la(s) narradora(s) va(n) hablando de sueños nocturnos y también de motivos de pesadilla como “larvas, amenazas inciertas y no bienvenidas” (50). A continuación, también aparece una alusión a una de las novelas de Truman Capote de ambiente bastante extraño, *Other voices, other rooms*, acerca de un niño que va a encontrarse con su padre, pero que aquí parece convocado por pura asociación de ideas entre el hecho de que las mujeres narradoras escuchan a sus vecinas británicas y el

¹⁹ Véase Mavridis (2017), en particular p. 341.

²⁰ Al respecto, véase Mora, 1985, así como los famosos artículos del autor argentino, “Algunos aspectos del cuento”, conferencia pronunciada en Cuba en 1963, in Cortázar, 2017; y “Del cuento breve y sus alrededores”, in Cortázar, 1990. Ver también Pellicer, (2002), en particular p. 142-143.

²¹ Véase la presentación de la película en <https://www.imdb.com/title/tt0075900/>, última consulta el 29 de abril de 2019; un comentario de televidente, <http://www.horreur.com/?q=nid-1854/malediction-de-la-veuve-noire-la-curse-black-widow-1976-dan-curtis>; para verla, <https://www.dailymotion.com/video/x1z28kr>, mismas fechas. El director, Dan Curtis, fue el especialista de las películas fantásticas para la televisión, en Estados Unidos, en los años 1970. El guión se debe a Robert Bles y Earl W. Wallace; este último, fue uno de los autores del guión de *Witness* (Peter Weir, 1985), famosa por el éxito, las recompensas obtenidas y la actuación de Harrison Ford.

título de la novela. La repetición de la comparación, después del título, sólo aparece más tarde (53). Las otras alusiones a la literatura fantástica vienen después, con el título de uno de los cuentos más famosos de Edgar Allan Poe, "la célebre historia de la carta robada" que ni siquiera aparece bajo la forma de título sino de glosa (53). Esta alusión funciona como una clave interpretativa del cuento, muy discreta pero cuyo significado debe de ser: lo que se necesita ocultar hay que dejarlo a la vista. La alusión al cuento de Poe funciona como un manual de uso para leer el cuento de Cortázar, y en ese sentido, hay que entender que las migalas son migalas, que no se trata de una metáfora, que no hay un sentido figurado oculto, que todo está a la vista, como la carta robada en la casa del ladrón en el cuento de Poe (del volumen *Narraciones extraordinarias*, en la traducción del mismo Cortázar, o *Histoires extraordinaires*, en la traducción de Baudelaire). Todavía aparece dos veces una misma referencia a un relato fantástico y mito, el del buque fantasma, el de la *Marie Céleste* (vacío a pesar de llevar las velas desplegadas y haber cenizas calientes en la cocina)²². En cambio, otras alusiones intertextuales son pistas falsas o sólo connotaciones puntuales, como el "horizonte de perros" (57) que es una expresión del poema de Lorca, "La casada infiel" (*Romancero gitano*) o la alusión a un poema del griego Constantin Cavafis (58). La cita del verso de Lorca implica una analogía bastante clara, aunque parcial, entre los textos. Como mínimo, está un punto en común que es el del erotismo, la fascinante e intensa evocación de la relación carnal entre la casada y el yo poético gitano, por un lado (García Lorca, 1985; 51-54), el ambiente de playa tropical y cuerpos semidesnudos, por el otro, aunque el cuento guarda cierta reserva desde este punto de vista hasta el final, cuando las mujeres se desnudan para acudir al lugar desde donde emana la voz masculina (59). En ambos casos, existe en el contexto, un elemento acuático, el río en un caso, el mar Caribe en el otro. Otra connotación que la alusión al poema de Lorca refuerza es la idea de huida (la casada huye el día de su boda en el poema), que también concierne a esas dos mujeres que huyen una vez que han consumido a sus amantes, erótica y nutritivamente –confiesan huir de algo que queda algo impreciso en su evocación, de un pasado reciente, por lo menos, en los Países Bajos, en la ciudad de "Delft" (51), algo que pasó en una granja con dos personajes con nombre pero sin apellido; también reconocen estar

²² El buque fantasma es un motivo temático presente en varias culturas, véase Gheerbrant y Chevalier, 1996; 991, artículo "Vaisseau". Según Wikipedia, sería una anécdota real, el caso de la *Mary Celeste*, se habría dado en 1872.

acostumbradas a huir (tienen pasaportes y conocimientos actualizados permanentemente en cuanto a medios de transporte internacionales [53-54]). Con Cavafis, la significación añadida es explicitada por la voz, “Es como si [...], como los dioses abandonan a Antonio en el poema...”²³ Las referencias intertextuales más eficaces para guiar la lectura fueron dadas antes, fueron las que hacen sistema entre Nodier y la referencia al buque fantasma. Todo esto contribuye en avisar que se va leyendo una historia fantástica, aunque no lo parezca; la historia de dos mujeres que son medio arañas y que practican, como ciertas migalas y ciertas viudas negras, el canibalismo sexual (que consiste en comer al macho después del coito)²⁴. En efecto, en el pasado reciente que recuerdan y acerca del cual tienen pesadillas (54), hay situaciones de caza y un léxico común a la descripción de su actitud durante su estancia en el balneario (“agazapadamente vigilantes, como la gata negra que acecha a un lagarto en la baranda” y “estamos al acecho de la voz del hombre” [52]), hay alguien caído en un hueco o trampa (“el pozo de la granja de Erik” [51]) y, al final del cuento, ellas se mueven formando una especie de unidad orgánica con ocho patas (“nos apoyamos la una en la otra para andar” [59]).

27. En “Historias que me cuento”, lo esencial consiste en dos menciones de un héroe de ficción narrativa estadounidense de los años 1930, Walter Mitty (se trata de un cuento de James Thurber de 1939, “La vida secreta de Walter Mitty”)²⁵, una primera mención en el íncipit, la otra poco después (151). El narrador menciona al personaje por analogía con él, en cuanto al hecho de ponerse a sí mismo en el papel de protagonista en cualquier ensoñación que implique aventuras o hazañas. O sea que se trata de una forma de auto-ironía, el narrador se burla de sí mismo para evitar la autocomplacencia total al contar las historias que imagina para dormirse, a menudo eróticas, además. Esta analogía es una especie de pista falsa ya que el cuento concluye en una tonalidad mucho más tensa y seria. Desemboca, en efecto, en una revelación y decepción a la vez: el protagonista se revela

23 En la traducción francesa, el poema se titula “Antoine abandonné de Dieu”, in Cavafis, pág. 58. La “gemelidad” que sugieren los grupos de dos mujeres, que podrían ser parejas, no deja de entrar en resonancia con la referencia a citas de dos grandes poetas identificados como homosexuales.

24 Véase, por ejemplo, <https://www.larousse.fr/encyclopedie/vie-sauvage/mygale/184032>, última consulta el 29 de abril de 2019, así como <https://www.zoonaute.net/2018/08/08/reproduction-mortelle-chef-la-veuve-noire/>.

25 Véase <https://www.babelio.com/auteur/James-Thurber/19772>, última consulta el 29 de abril de 2019.

enamorado de Dilia y a la vez defraudado por su reacción insensible. En este sentido, este cuento no sigue la fórmula de la esfera que Cortázar admira.

28. A fin de cuentas, la intertextualidad literaria, cuando no se trate de metatextualidad, resulta ser una forma de hacer eco, de establecer vínculos analógicos con la trama narrativa de un cuento y, en los casos más elaborados como "Historia con migalas", contribuye en la construcción indiciaria de la lectura, como verdadero sistema de guía para la interpretación global de la historia contada.
29. Como lo decíamos, la dimensión artística, musical y pictórica, parece tener más importancia.

LA INTERTEXTUALIDAD ARTÍSTICA: LO LÚDICO Y LO ÉTICO

30. A través de dos ejemplos muy elaborados, se puede observar lo que Cortázar intentó hacer, a la vez desde un punto de vista de pura estética (literaria) y a lo que también pretendió llegar, a nivel ético, a partir de problemáticas o temáticas relacionadas con la creatividad.
31. En "Graffiti" como en "Clone" está presente el motivo del juego, que se suele considerar como un motivo fundamental en la obra del autor argentino²⁶. Sin embargo, no adquiere la misma dimensión en ambos casos. En "Graffiti", es un punto de partida dentro de la ficción, para los personajes, que pretenden divertirse haciendo dibujos (143). Cuando en "Clone", aparece como un proyecto autorial, una vez que se lee el epílogo donde esa voz autorial explica cómo ha sido concebido y armado el cuento. En un caso, estamos dentro de la ficción, en el otro en un nivel de ficción que mucho se parece a un discurso factual, aunque integrado en el conjunto de cuentos

26 Por lo menos en parte se puede deducir esta importancia del vínculo del autor argentino con el Surrealismo francés. Es de recordar que Raymond Queneau, fundador del OUVROIR de Littérature POTentielle, fue miembro del grupo surrealista. Y lo que trajo Queneau con Perec y los demás del grupo a la literatura francesa, es esa tendencia experimental que consiste en crear adoptando reglas y aplicándolas hasta el absurdo, como lo hizo en *Exercices de style*, contando la misma anécdota pero cambiando el tiempo verbal y demás aspectos morfosintácticos. Una vez, el cuento viene contado con pretéritos imperfectos y perfectos. Luego, sólo con imperfectos, después sólo con perfectos, etc., lo que da lugar a una serie de extrañezas y sinsentidos que, sin embargo, constituyen una forma de reflexión implícita sobre la lengua y la narración. Es conocido el caso de la novela de Perec escrita sin la letra E, *La disparition* (1969). Por lo demás, a modo de síntesis sobre el tema, véase Puleo, 1990; 29-31.

(en este sentido, se le puede reconocer un doble estatuto, híbrido, o indecible como dice la filosofía analítica).

32. En "Graffiti", desde el íncipit, la voz que tutea dice del personaje que sus dibujos en la calle los hace por divertirse y no por razones políticas. Para jugar con el riesgo de ser detenido, por placer también, el mismo placer de crear y de encontrar un público, es decir la gente que va por la calle. Explícitamente, el propósito del personaje, tal como lo describe la voz que tutea, es un propósito que pretende ser *juego* (la voz recurre a este término [143]) y también, implícitamente, se puede entender que es una forma de desahogo, en un ambiente sociopolítico en el que existen pocas libertades y en el que el mismo hecho de dibujar en las paredes está prohibido. En varios momentos, además, esa creación callejera está asociada a la infancia y a la inocencia (144 y 147). Al lado de estas afirmaciones aparecen denegaciones en cuanto a eventuales intenciones políticas, de denuncia del "estado de cosas" (como se dice en el íncipit). Así que el cuento, que acaba por constituir una especie de himno a la creación y a la libertad, debido al discurso de la voz que describe el ambiente de represión y los desafíos del dibujante, y esta misma actitud del dibujante, adquiere (el cuento) un valor figurado, acaba por sugerir una lectura alegórica según la cual una parte de lo que se nos dice se tiene que leer de forma invertida: los dibujos no son pero también son denuncias políticas; su hermosura, en sí, constituye una puesta en tela de juicio de la represión; el dibujante quizá no exista pero sí la voz que tutea, que es ella misma la voz de una dibujante ("Ya sé, ya sé, ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte? [...] así como había imaginado tu vida, imaginando que hacías otros dibujos" [148]). Además, aparece como una injusticia el hecho de sojuzgar la creatividad de los dibujantes, y todavía más de perseguirlos. Aunque no hubiera más que intención lúdica, aunque sólo se trate de dibujos, acaban por constituir una forma de lucha política, más allá de las intenciones de los personajes. La fuerza del discurso sociopolítico de Cortázar, en este cuento, estriba en el valor de inocencia, en la ausencia de intención política atribuidos a los dibujos y sus dibujantes, que hacen resaltar todavía más el carácter injusto de la situación, por la desigualdad del enfrentamiento (en cuanto a medios e intenciones) entre fuerzas de represión y dibujantes.

33. En "Clone", tenemos ese proyecto complejo que consiste en inventar una forma literaria (el propio cuento) a partir de una forma musical (la *Ofrenda musical* de Bach), estableciendo equivalencias entre la obra musi-

cal y el cuento en base a una correspondencia entre personajes del cuento e instrumentos de la obra (140-141)²⁷. Esto funciona a las mil maravillas y lectoras y lectores se percatan intuitivamente de ello, por lo menos pensando en que los varios grupos de personajes que se forman a lo largo del cuento, con sus temas de conversación, aparecen como una serie de modulaciones. Estas modulaciones, antes de que llegue el epílogo y el dato según el cual tienen que ver con una imitación o transposición de una obra de Bach, hacen sospechar una imitación de varios madrigales de Gesualdo, el compositor en torno al que, explícitamente, gira el cuento. En el caso de este texto, y según nos enteramos al leer el epílogo, o sea lo que dice esa voz autorial, se entiende que la música ha servido la creatividad literaria como un “hándicap”, como una forma o un ejercicio impuesto, una regla que hace pensar en los *Exercices de style* de Queneau o en o las reglas de Perec quien se lanzó a escribir una novela completa evitando completamente palabras que contuvieran la letra E (*La disparition*). El resultado es un cuento muy logrado, estructurado según una forma mixta, a la vez la de Bach pero conservando los criterios cortazarianos del cuento (relato de enigma, sorpresa final) y llegando a conformar una triple fusión de dos obras musicales, la de Gesualdo en cuanto a la trama narrativa y la de Bach, en cuanto a la estructura del relato, y una forma textual literaria, el cuento. También se podría ver en este ejercicio de virtuosismo un desafío lanzado al Bajtín comentador y teórico de la obra de Dostoievski, a partir de la cual el ruso forjó su concepto de “novela polifónica”, a pesar de haber afirmado que la expresión tenía un valor puramente metafórico y que no había que buscar relaciones entre música y escritura novelesca²⁸.

34. Aquí, la intertextualidad musical lleva, por derivación y síntesis a la vez, a una forma literaria.

27 El cuento ha sido objeto de un estudio específico de Castillo-Berchenko, 2001; 263-272.

28 Véase Bajtín (2005); 39: “Los materiales de la música y la novela son demasiado diferentes para que el discurso llegue a ser algo más que una imagen analógica, que una simple metáfora. Esta metáfora la convertimos en el término ‘novela polifónica’ puesto que no hemos hallado una denominación más adecuada. Pero no hay que olvidarse del origen metafórico de nuestro término.” Lo que no deja de sorprender cuando se lee, unas páginas después, la referencia al análisis de un estudioso, Grossman, la cita de una carta del propio Dostoievski acerca de una de sus obras, y el comentario de ella por Bajtín, quien va explicando lo que es la técnica del contrapunto: “Según Grossman, en la base de cada novela de Dostoievski está el principio de ‘dos o varias narraciones que se encuentran’, que se complementan por contraste y se relacionan según el principio musical de polifonía [...] La novela se estructura con base en el contrapunto artístico. [...] Son varias voces que cantan de manera diferente un mismo tema” (p. 69-70).

35. Con estos dos ejemplos, se percibe una mayor coherencia, un mayor peso en el uso por parte de Cortázar de la intertextualidad artística, como ya es el caso en el cuento que abre el libro, "Orientación de los gatos", con ambas categorías estéticas, la musical y la plástica convocadas masivamente como universos de referencia.
36. En "Clone", lo lúdico interviene desde fuera del universo de ficción –la pretensión de la voz autorial en borrar los límites remitiendo al personaje de Mario para la interpretación del cuento, en las últimas líneas de la coda, no parece suficiente para confundir del todo los dos niveles enunciativos y semánticos–, como intención, como objetivo de escritura de lo que podría ser, a lo más una figura ficcional de autor. En cambio, en "Graffiti", lo lúdico está omnipresente en la trama narrativa, en el mundo de la ficción que también tiene dos niveles pero no tan separados como en "Clone": el dibujante, que quizá la (dibujante) enunciativa "imagina" (148), juega al gato y al ratón con la policía (provoca), juega con los colores, las formas y las superficies (crea), juega con lenguajes plástico y verbal (crea y comunica), juega al amor y al azar (título de una obra teatral de Marivaux) con la enunciativa y la enunciativa con él.
37. Esta mayor complejidad existencial de un cuento técnicamente más sencillo explica, sin duda, la atracción que ejerce "Graffiti" en las lectoras y los lectores. No se ha tratado de un puro proyecto esteticista –en este rubro, "Clone" logra alcanzar una sofisticación que suscita la admiración–, sino de hablar, aunque de modo enunciativamente enrevesado, de experiencias relativamente frecuentes en los años 1970 en el Cono Sur.

La intertextualidad como filtración de la realidad

38. Semejante papel asumido por la intertextualidad, en particular las intertextualidades de orden artístico, puede llevar a preguntarnos si, en el mundo literario de Cortázar, la realidad no resultará filtrada por las formas estéticas, por las obras, sea cual sea su tipo de lenguaje, sus códigos. En efecto, muchas experiencias vitales, experiencias existenciales de los personajes, son experiencias estéticas.
39. Claro, tenemos que recordar que, precisamente, la etimología de estética, *aisthesis* (αἴσθησις), en griego antiguo, significa facultad de percepción mediante los sentidos, o sensación. Pero, fuera de esta consideración eti-

mológica, el hecho merece ser analizado. En el conjunto de cuentos que vamos analizando, se adoptan formas de enunciación narrativa que implican una *mise en abyme* de la propia narración, o se convocan universos artísticos con cuya confrontación se configuran las experiencias de los personajes. O sea metatextualidad *versus* intertextualidad.

LAS EXPERIENCIAS DE VIDA QUE DEPENDEN DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

40. Una parte importante de los cuentos evoca experiencias de vida que dependen de una experiencia estética. Es el caso, como lo hemos dicho, y doblemente, en "Orientación de los gatos". Es también el caso en el cuento que da su título a la colección, "Queremos tanto a Glenda". Es claramente el caso en "Clone", desde el mismo punto de vista de los personajes (dejemos de lado, de momento, el caso de la voz autorial del epílogo). Es también el caso, como lo hemos también evocado, en "Graffiti". En todos estos casos, incluso la cuestión amorosa, las problemáticas que se puedan plantear a nivel de relación amorosa, vienen mediatizadas por una o varias experiencias estéticas.
41. La historia de "Graffiti" es también la que cuenta una voz de mujer, probablemente dibujante callejera, que se enamora de otro dibujante y, por lo menos, imagina que él se enamora de ella ("le hablaste, le dijiste todo lo que te venía a la boca como otro dibujo sonoro [...], la imaginaste morena y silenciosa, le elegiste labios y senos, la quisiste un poco" [145]). Los dibujos en la calle resultan serlo todo: su lugar de encuentro, su modo de comunicación y hasta el sentido de su existencia, como lo sugiere la voz acerca del dibujante al que se dirige, hacia el final, cuando dice que él no pudo quedarse mucho tiempo sin hacer nada después del arresto de ella por la policía (147). Y también cuando le anima a seguir, en las últimas frases del cuento ("De alguna manera tenía que decirte adiós y a la vez pedirte que siguieras" [148]). También, y más globalmente, el mensaje implícito que parece desprenderse de la historia es que vivir es crear, es dibujar; y que la inacción es la muerte y la aceptación de la opresión política.
42. En "Orientación de los gatos", las experiencias estéticas son especies de trampas concebidas por el amante para atrapar al ser amado, para acceder a su ser más profundo provocando reacciones frente a obras musicales y plásticas:

Detrás de esos ojos azules hay más, en el fondo de las palabras y los gemidos y los silencios alienta otro reino, respira otra Alana. [...] Hubo un tiempo en que la música me pareció el camino que me llevaría de verdad a Alana [...] la música la desnudaba de una manera diferente, la volvía cada vez más Alana [...] llegó el día en que frente a un grabado de Rembrandt la vi cambiar todavía más (32).

43. La experiencia estética aparece en su función de revelación existencial e, incluso, esencial. En efecto, la perspectiva del narrador personaje parece postular, retomando la dicotomía de la filosofía existencialista, que Alana, su pareja, tiene una esencia, que no le es del todo asequible a él, y que la confrontación con obras estéticas provoca la manifestación existencial. La esencia precedería la existencia. En esta búsqueda de mediación artística y musical, el amante fracasa. El misterio se mantiene, incluso se acentúa, la relación esencial entre Alana y el gato (la mascota de la pareja) se afirma sorpresivamente y de modo sobrenatural, a lo que parece, al final, como si el amante mistagogo (el que inicia o explica los misterios de la religión en la Antigüedad) fuera vencido por el Dios del más allá, Osiris (nombre del gato): “ella había ido al cuadro pero no estaba de vuelta, seguía del lado del gato mirando más allá de la ventana donde nadie podía ver lo que ellos veían” (35). Como lo señala Silva-Cáceres, vuelve este dispositivo narrativo en un cuento de *Deshoras* (1982), “Fin de etapa” (Silva-Cáceres, 1997; 146-150)²⁹. La mediación operada por la exposición de pintura se hace en beneficio del propio y único protagonista, Diana (“miró los cuadros, en el primer momento pensó que eran fotografías y le llamó la atención el tamaño” [Cortázar, *Deshoras*, 1982; 26-27]), quien parece acceder a lo que busca, la nada, gracias a la exposición y a un cuadro en particular: “de las pinturas emanaba una soledad [...] también el color estaba lleno de silencios, los fondos profundamente negros, la brutalidad de los contrastes que daba a las sombras una calidad de paños fúnebres, de lentas colgaduras de catafalco” (Cortázar, 1982; 27-28). Cuadro y exposición se encuentran en una relación de impregnación recíproca con la realidad, al punto de que los límites entre realidad y mundo representado se borran –como se borran entre Alana, sus metamorfosis, por un lado, el gato, su aparición final, por el otro, y los cuadros. Paseándose Diana por el pueblo, se topa con la casa que parece estar representada en los lienzos de la exposición: “Sin creerlo y a la vez sin negarlo Diana entrevió en la penumbra una galería idéntica a la

²⁹ Silva-Cáceres proporciona algunos datos acerca de la intertextualidad del cuento, pregonada desde la doble dedicatoria que remite al novelista gótico Sheridan Le Fanu y al artista plástico Antoni Taulé. Véase también el comentario del cuento por Alazraki (1985; 30-32).

de uno de los cuadros del museo" (Cortázar, 1982; 30), idéntica como es "idéntico" el gato del último cuadro, idéntico a la mascota de la pareja que forman Alana y el narrador. Y esta búsqueda de aniquilamiento por parte de Diana también tiene que ver con una cuestión amorosa, la pérdida de Orlando ("Diana no tenía hambre y pensar en Orlando le dolía cada vez menos" [Cortázar, 1982; 30]). O sea que tenemos una variación en torno a esta temática, con una búsqueda de fusión total en "Orientación de los gatos", y una de separación completa, a través de la muerte, en "Fin de etapa", en ambos casos a través de una experiencia estética de orden plástico, que fracasa en el primer caso y no en el otro –Diana viene a instalarse en la mesa de la habitación representada en la exposición con una mujer muerta apoyada en una mesa.

44. En "Queremos tanto a Glenda", la mediación se opera a través del cine y de la cristalización amorosa o (por lo menos) fascinación por una actriz, que conduce a un grupo de personas a tener una existencia fuera de serie. Primero, y como lo pregonaba el título, hay ese sentimiento que llena a los adeptos de una forma de amor (algo que puede también aparecer como fetichismo, obsesión afectiva), aunque no sea correspondido y tenga una forma colectiva. Luego, esto los lleva a cumplir verdaderas hazañas tecnológicas (del orden de la ciencia ficción), como recuperar y reinterpretar todas las escenas que les parecen indignas de su objeto de veneración (40-41). Por fin, dicha obsesión colectiva los lleva a pretender alcanzar objetivos estéticos, a participar en una búsqueda de perfección. Dicha búsqueda los lleva hasta programar el asesinato de su propio objeto de veneración. Ellos se transforman en demiurgos (reconstruyen la realidad a su antojo al reformar las películas). La experiencia estética del cine mediante su cristalización en la actriz lleva al grupo a esas diversas experiencias existenciales, no sólo la del amor sino también la de una experiencia de acción colectiva, la de la creación (con las escenas sustituidas) y, por consiguiente, la de demiurgo que decide cómo armonizar el mundo hasta sacándole la vida a alguien (a Glenda Garson, para el caso). Se puede leer el cuento como una forma de alegoría de lo que se puede experimentar como público a través de la adhesión a una figura, a un actor del ámbito de la creación, por lo menos imaginativamente. Aquí, lo sobrenatural interviene y hace que ese dinamismo de la imaginación producido por la creación estética se hace acción concreta en la realidad. Es decir que el círculo se completa, entre recepción de la creación estética y acción en la realidad bajo la influencia de esa creación (o de

la adhesión a esa creación). Es como si Cortázar propusiera imaginar una situación en la que el público pudiera intervenir en las obras estéticas para modificarlas en base a su adhesión, a su cristalización primera. Su lectura resulta más bien pesimista: la posibilidad de intervenir daría nacimiento a una forma de tiranía sectaria y sangrienta.

45. En "Clone", la mediación es musical, es más bien todo un universo en el que están inmersos los intérpretes de los madrigales de Gesualdo y que los hace existir como un todo, como un "clone" dice Roberto (125-126), o sea como un ser colectivo e interdependiente cuyas partes se relacionan con toda libertad (amorosa y sexual [122-123]). Hasta que algo falla, hasta que la pareja modelo (Mario-Franca: "la única pareja estable y que merecía ese nombre era la de Franca y Mario" [122-123]) se descompone, hasta que el único par de componentes que no participan en esa libertad amorosa y sexual se fragiliza ("Franca poco a poco ascendiendo en un cielo sonoro, sus ojos verdes atentos a las entradas, a las apenas perceptibles indicaciones rítmicas, alterando sin saberlo, dislocando sin quererlo la cohesión del *clone*" [128]). O sea que la experiencia estética de ellos en torno a su fascinación e interpretación de las obras de Gesualdo ("Casi una manía, Gesualdo. Porque lo amaban, claro" [126]) constituye el cimiento de sus vidas, pero también es lo que va a destruir esa armonía y la misma experiencia estética, a través de Mario que, como marido engañado, y a imagen y semejanza de Gesualdo, se venga en su esposa ("Porque si la venganza es un arte, sus formas buscarán necesariamente las circunvoluciones que la vuelvan más sutilmente bella" [132]). Lo que quizá, en la historia de Gesualdo, haya dado lugar a su inmensa sutileza y lirismo es también, siglos más tarde, lo que acaba con la experiencia estética del grupo dedicado a su obra. Aquí también, Cortázar le da una forma de círculo a la trama narrativa, en cierta medida.

46. Así que, en todos estos casos, la experiencia estética es una forma extrema, intensa y radical de experiencia vital, que se articula con la vida amorosa y a la vez desemboca, la mayor parte del tiempo, en un fracaso, a veces en la muerte. O sea que la experiencia estética aparece a la vez como fundamental y como algo que no protege de nada, que no ampara, viene tratada con la misma ambivalencia que cualquier otro aspecto de la realidad pudiera serlo. La filtración o más bien la mediación estética no es una clave mágica para abrir puertas en la realidad.

47. En casos como "Anillo de Moebius" e "Historia con migalás", los criterios para seguir el mismo tipo de análisis son menos relevantes. Aunque se pueda decir que, precisamente, en el caso de Janet, su lectura iniciadora de la novela erótica *Fanny Hill* no tuvo ninguna eficacia para prepararla a enfrentar una realidad como la del encuentro con un desconocido desprovisto de capacidades para expresarse que permitieran evitar la tragedia.

LAS EXPERIENCIAS QUE SE TRADUCEN POR ACTOS DE CREACIÓN LITERARIA

48. Los últimos casos que se pueden analizar desde el punto de vista de la intertextualidad nos llevan hacia la forma particular de la metatextualidad, es decir cuando un texto incluye otro texto o alude a otro o describe su propia elaboración. Esto se puede considerar que pasa cada vez que el dispositivo enunciativo de un cuento implica un acto de escritura o remite a actos de escritura por parte de los narradores y/o personajes. Son frecuentes los casos en la obra de Cortázar en general³⁰, y en *Queremos tanto a Glenda* en particular: "Tango de vuelta", "Clone" (desde el punto de vista de la voz autorial), "Texto en una libreta", "Recortes de prensa", "Historias que me cuento".
49. En estos casos, ya no se trata de una filtración o mediación de la experiencia a través de objetos estéticos, sino de una filtración o mediación de la experiencia mediante la escritura.
50. Por lo menos, es lo que podemos decir que pasa en "Tango de vuelta", cuento en el que un narrador y personaje muy secundario del drama que implicó a Matilde y Emilio rompe a escribir al respecto para formular y completar una historia que él mismo dice que conoce mal, sólo a través de lo que pudo decirle la niñera y criada Flora ("Flora entonces, todo lo que me fue contando de a poco cuando nos juntamos" [101]). Lo que lo mueve a escribir parecen ser dos motores, el placer de la escritura, de la escritura de historias, y el deseo que él declara muy común de rellenar los huecos, es decir lo que se desconoce de un acontecimiento, como para mejor asimilarlo: "A mí me gusta escribir para mí [...] es como cuando uno se va dejando resbalar de lado después del goce" (102); "[...] lo que ella y yo habíamos ido agregando porque los dos, cada uno a su manera, necesitábamos como todo el mundo que aquello se completara, que el último agujero

³⁰ Ha sido señalado acerca de las dos últimas colecciones, *Queremos tanto a Glenda y Deshoras*, por Poulet 1986, p. 134 y ss.

recibiera al fin su pieza" (102-103). Así que, en un cuento a primera vista algo cursi, lo que se formula, en cierta medida, es una meditación existencial sobre el conocimiento y la confrontación con la experiencia ajena, incluso sobre el testimonio (aunque el personaje diga que no da a leer a nadie lo que él escribe). A la vez, es una meditación sobre la escritura, sobre lo que es también, la creación literaria, encontrar "pedacitos ajustables a los otros pedacitos" (102) de un rompecabezas, el de la realidad que se nos escapa.

51. Parece ser más o menos la misma problemática que aborda "Historias que me cuento", aunque la base sean ensoñaciones, sueños despiertos y dirigidos ("Me cuento historias cuando duermo solo" [149]) y que no debían llegar a concretarse en texto ("La sola idea de escribir las historias que me cuento antes de dormirme me parece inconcebible por la mañana" [150]). Salvo excepción, la que se va leyendo y que se debe a una especie de trauma afectivo para el narrador personaje que podemos imaginar haya necesitado escribir para representarse más claramente lo que le pasó: haber coincidido en su sueño despierto erótico con una experiencia concreta vivida por Dilia (la noche de amor con el camionero, 151 y ss), haberse sentido atraído por ella fuera de la experiencia imaginaria, y haber sufrido su incomprensión y su rechazo implícito (160-161).
52. En ambos casos, los narradores personajes escriben para comprender y/o para aplicarse un bálsamo, como si se tratara de una dulce terapia.
53. La búsqueda de comprensión de la realidad circundante, también es lo que mueve a escribir a los protagonistas de dos textos de tema político como "Texto en una libreta" y "Recortes de prensa". En el primer caso, lo que leemos es el informe de alguien que pretende resolver un misterio, la desaparición de gente en el subte porteño; en el otro, es algo más personal, el relato de una experiencia inexplicable vivida por la periodista, Noemí, al salir de casa del escultor. A lo cual se asocian textos de prensa, uno real y completo. Por lo menos dos son formas testimoniales, como lo es también el informe del personaje que investiga en el subte. En efecto, son testimonios porque no pretenden sólo llegar a comprender sino también dar a conocer, hacer saber, hacer que los lectores de los textos se enteren de hechos inquietantes y/o inaceptables. Pero también son cuentos algo ambiguos, cuya significación política final no resulta tan límpida como en "Graffiti". Son textos que conservan parte de su dimensión enigmática, de su

significación plural. Si no quedan dudas acerca de lo que pretende ser el primer recorte de prensa, una denuncia del no respeto de los derechos humanos en Argentina durante la dictadura, el relato de la periodista para la exposición del escultor resulta bastante ambiguo, en la medida en que cuenta actos de sado-masochismo, que también son formas de tortura, de una pareja, y la propia participación de la periodista en ello. En cuanto al informe del investigador anónimo del subte, si se entiende que tendrá de ser un relato alegórico que alude a las desapariciones en Argentina durante la dictadura, resulta difícil entender quiénes son las víctimas y quiénes los victimarios.

54. Es de notar esta intransitividad relativa de la significación en los textos de dimensión política, si comparamos con las historias de orden más bien privado de los demás cuentos, así como de "Clone" que, para el caso, es el cuento que da lugar a un verdadero auto-comentario sumamente detallado por parte del autor, aunque a la vez juega con los niveles de ficción, Cortázar, al remitir a Mario, el personaje, para quien quiera enterarse del significado de cierto aspecto de la historia contada. Aquí, tenemos el caso de un cuento del que se nos describe toda la genealogía, la cual tiene que ver con una convergencia entre los gustos musicales del autor y sus tareas de escritor. Como con el jazz y la música de Charlie Parker, que dieron lugar a la invención de "El perseguidor", en este libro, los madrigales de Gesualdo y la *Ofrenda musical* de Bach originaron este cuento. El autor pone al alcance del lector el juego armado y las reglas que aplicó para armarlo. Es el ejemplo más directo que nos da Cortázar, en el libro de cuentos, de texto creado en base a una intertextualidad artística, en base a un encuentro sorprendente entre escritura cuentística y música culta, menos extraño sin embargo que el del paraguas y de la máquina de coser de Lautréamont.

55. "Tango de vuelta" merece ser considerado desde otro punto de vista, respecto al leitmotiv de la novela abandonada, porque en este relato Cortázar juega con muchos códigos a la vez, más allá de la *mise en abyme* del acto de creación, pero de una forma muchísimo más alusiva que en "Clone". Esa novela abandonada con cierta despreocupación podrá sugerir que Matilde, la mujer infiel que abandonó a su esposo e incluso lo mató simbólicamente (consiguiendo un documento falso donde se declara el óbito) para poder casarse con Germán, y entrar a formar parte, de este modo, de la buena sociedad porteña, podrá sugerir dicha novela, decíamos, que para Matilde, la lectura no es una actividad esencial y que, por consiguiente, lo

que ella lee, su contenido, tampoco merece la pena ser considerado con más miramientos que el mismo objeto, el libro. Dada la tonalidad melodramática general del cuento, dada la misma alusión intertextual del título a letras de canciones de tango, por contaminación se podría llegar a pensar que Matilde iba leyendo alguna novela sentimental o, por lo menos, popular. Sería coherente con su propia historia de mujer traidora y con la actitud de Emilio-Simón que viene a vengarse. Es lo que se puede deducir también del comentario añadido cuando el narrador menciona esa "novela abandonada": "algo ya escrito y que ni siquiera era necesario leer porque ya estaba cumplido antes de la lectura, ya había ocurrido antes de que ocurriera en la lectura" (109) que suena a definición de obra mala o de obra de género popular (de tema policial, sentimental, etc.) cuyo propósito no es innovar sino reiterar unos códigos de los que gozan lectoras y lectores. También sería coherente con la presencia del "cuchillo malayo" en un estante de su habitación y que le sirve para matar a Emilio ("el cuchillo en el pecho de Simón boca arriba" [117]). Cuchillo malayo y bola de cristal adornan la biblioteca del cuarto de la pareja Matilde-Germán. Alguien, quizá dos instancias (el autor y el narrador), a través de estos motivos temáticos, van aludiendo a historias contadas en las novelas de aventuras, esas que mezclan lo fantástico, lo exótico, la aventura y el romance. El puñal malayo, por su procedencia, podría hacer pensar en las novelas populares *Los piratas de Malasia* (1896) y *Los tigres de Mompracem* (1900) de Emilio Salgari, en las que el protagonista es el pirata malayo, hermoso, fogoso y romántico Sandokán³¹. No será una casualidad (porque para Cortázar, nada es casual) el que el marido traicionado, en el cuento, tenga el mismo nombre que el autor italiano, sino otro indicio que corrobora la línea interpretativa de estos motivos alusivos. A la vez, estos motivos llevan a construir una red intertextual de guiños a lectoras y lectores que compartan esta cultura para proponerles participar en el juego interpretativo y compartir también la distancia irónica del autor, no la del narrador a quien, como escritor no profesional, habrá que atribuir la orientación melodramática de su relato reconstructivo de un *fait divers* (caso, suceso criminal) del que sólo fue un testigo de tercera mano³². La novela parece ser interpretada por el propio narrador,

³¹ Ver :

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/salgari.htm>

y :

<http://www.lecturalia.com/autor/3849/emilio-salgari>, últimas consultas el 6 de mayo de 2019.

³² Evocando el proyecto de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), Joaquín Manzi cita

o por Matilde en focalización interna, como un símbolo de fatalidad: “[...] estaba escrita hasta la palabra fin, [que] no podía [Matilde] alterar nada, la leyera o no, aunque la quemara o la hundiera en el fondo de la biblioteca de Germán” (110); “se preparaba lo que tenía que suceder, lo que estaba ya ahí como en la novela abierta sobre el sofá” (111). Una opción que sugiere, otra vez, que la vida de Matilde sigue el sesgo novelesco de una novela barata y que dicha obra no deja opciones, es una especie de mecánica literaria como lo pueden ser ciertos relatos policiales o fantásticos, y demás obras de la categoría antes referida como las de Salgari. ¿Será que lo fantástico del cuento acaba por consistir en interpretar la anécdota como la historia de una (¿anti?) Madame Bovary argentina de finales del siglo XX quien imagina más bien lo que acaba por pasarle, y eso, por supuesto, en base a sus lecturas y más, a lo que nutre sus ensoñaciones en los programas de televisión? En efecto, es de señalar que Matilde forma parte de los escasos personajes de Cortázar a quienes se les atribuye como pasatiempo ver televisión (105 y 108). Ahora bien, en 1976, las novelas de Salgari antes citadas fueron objeto de una adaptación para la televisión (coproducción franco-italo-alemana), bajo el título de *Sandokán* (varios episodios) que tuvieron mucho éxito³³. ¿Otra casualidad, para un cuento y un libro de cuentos publicado en 1980, cuya escritura se habrá desarrollado por esos mismos años, ya que la colección anterior, *Alguien que anda por ahí*, se había publicado en 1977? Sintetizando, en “Tango de vuelta” un *fait-divers* inspira una historia cursi, melodramática³⁴, que parece derivar de letras de tango y a la vez

una carta de Cortázar al editor mexicano Francisco Porrúa, en la que manifiesta un estado de ánimo que coincide bastante bien con lo que íbamos diciendo acerca de “Tango de vuelta”: “Hace mucho tiempo que tengo ganas de divertirme un poco, hace un par de meses que vengo escribiendo una especie de viaje alrededor de mi biblioteca [...] Siempre he pensado que en los malos libros y en los más olvidables de los relatos policiales o fantásticos hay por allí, una frase, un momento admirable. Mostrar esa chispa y sobre todo mezclar las alusiones y las referencias de la manera más heterodoxa posible puede resultar entretenido para el autor y para el lector.” (Silva y Manzi, 2006; 107).

33 *Sandokan. Le “tigre de Malaisie”*, de Sergio Sollima, Roma, RAI Trade, 1976; L.C.J. Éditions, 2010 (4 DVD).

34 Es de recordar, de pasada, el significado de este concepto literario. Se ha tratado de un subgénero teatral que pretendía dirigirse, en la época del drama romántico, a las clases humildes, inspirándose en hechos vinculados con asuntos judiciales y sacando a escena a personajes afligidos por la miseria y las persecuciones. Bernard Mouralis habla de “faits divers empruntés aux annales judiciaires”, y de “personnages que leur condition modeste condamne à la misère et aux machinations de leurs persécuteurs” (1975; 45). El otro gran subgénero popular aparecido en el siglo XIX fue la novela popular (“roman populaire”), por entregas o folletinesca (“roman feuilleton”) que conoció un éxito y una difusión muy superior a la del melodrama y presentó una plasticidad estética también superior. A propósito de los *Mystères de Paris* de Eugène Sue et de *La Porteuse de pain* de Xavier de

de novelas/telefilmes de aventuras exóticas; su protagonista, Matilde, aparece como una Madame Bovary porteña (lectora holgazana o demasiado exigente de novelas populares y *teledependiente* pero que eligió su destino conyugal, a diferencia de la heroína de Flaubert), que percibe la vuelta de su primer esposo como la de un fantasma (architextualidad: lo gótico); el relato es el resultado de la recreación literaria de un escritor no profesional (enfermero o médico de ambulancia) en base al testimonio (metatextualidad) de un personaje secundario (Flora) que vino a ser su pareja. Toda esta dimensión intertextual (en sentido lato) del cuento, se puede considerar que es lo que permite llegar a algo muy elaborado y logrado, gracias a esta mezcla de códigos literarios de índole diversa pero preferentemente popular de los que se beneficia el cuento para mantener el interés de la lectura y proponer caminos de interpretación que nunca desembocan del todo (otra relación architextual frecuente en Cortázar: el relato de enigma y el relato policial) y sin embargo renuevan los temas de la traición y venganza amorosas. ¿Una demostración implícita acerca de cómo hacer buenos cuentos con temas pésimos? La dimensión metatextual del cuento impone conservar una distancia respecto a la historia contada y puede sugerir que se atribuya al narrador esa convocación de motivos temáticos y alusiones intertextuales como su propia forma de construir lo que logra elaborar y por lo cual pide disculpas, reconociendo de antemano ser "muy convencional" como escritor (103).

56. Más allá del desafío o del juego con los códigos, el tenor existencial del cuento parece estribar en la cuestión del acceso a la significación o a la comprensión, una vez más. La problemática viene tratada de modo especular o reflexivo, reflejada y desdoblada varias veces: Matilde nunca tiene la certeza de haber reconocido a Emilio, Flora sólo conoce una parte de la historia, el narrador sólo tiene acceso a esta historia privada gracias a Flora y confiesa reconstruir/inventar las piezas que faltan en el rompecabezas (melo)dramático; y a las lectoras y lectores, les pasa lo mismo. Así que este (melo)drama en particular, a diferencia del subgénero de inspiración judicial aparecido en el siglo XIX, no se resuelve. Al contrario, a través de él, y con algunas pizcas de fantástico, Cortázar insiste en la índole insondable y huidiza de la realidad, una vez más, sacando a escena a un escritor de lo real (que trabajó con material que son los testimonios de Flora), el narrador impersonal, el

Montépin, se podría hablar de "roman populaire-mélodrame social", según dice Couégnas (1992; 71).

que va inventando en parte lo que no sabe. El placer del relato (placer de este personaje narrador) es un placer en decir lo real que acaba por ser placer de la invención, porque la aprensión de lo real resulta insuficiente, a pesar de la situación privilegiada (relación íntima con el testigo principal del caso, Flora, e incluso el propio narrador en su función de personal médico que interviene después del enfrentamiento fatal). En este sentido, los estereotipos sociales que aparecen (el compadrito, etc.)³⁵ también son elementos que permiten interrogar los mismos fundamentos de la literatura de lo real, los fundamentos de una literatura que pretendería ser reportaje. Para eso, Cortázar juega irónicamente con los códigos, los de la literatura popular, para desviar y trastocar sus tendencias resolutivas, para parodiarlas mediante alusiones como el leitmotiv de la novela abandonada y el motivo del cuchillo malayo.

57. El libro de cuentos *Queremos tanto a Glenda* deja aparecer una cantidad importante de vínculos con otros textos y otros lenguajes artísticos (intermedialidad). En sentido lato, la intertextualidad que se manifiesta es rica. Pero, no domina de manera clara una intertextualidad específicamente literaria, si no se toman en cuenta los casos de metatextualidad. El libro dedica un espacio consecuente a la música y a las artes plásticas, lo que no es de sorprender dado lo que se conoce de la obra anterior de Julio Cortázar. Lo que nos ha parecido plantear como interrogante esta comprobación es la de las funciones de estas referencias y si tantas referencias no traducirían una forma de filtración de la realidad. Son varias, en realidad, las funciones de esta intertextualidad general. Pueden asumir las referencias literarias puros efectos de real como pueden también guiar al lector de modo implícito en su interpretación de algún cuento, como en "Historia con migalas". En el caso de la intertextualidad musical y plástica, muchos textos se fundamentan en una materia prima que es una obra cinematográfica ("Queremos tanto a Glenda"), musical ("Clone"), o una categoría de obras pictóricas ("Graffiti"). A veces, varias categorías de objetos estéticos son el cimiento de una historia contada ("Orientación de los gatos"). Tanta importancia dada a obras estéticas deja sospechar que la experiencia estética sirve de filtro para entrar en contacto con la realidad. Es verdad que las historias de amor vienen filtradas o mediatizadas por experiencias estéticas, pero no aparecen como soluciones existenciales, sólo como caminos que, como otros, no suscitan mayores éxitos en la confrontación con la realidad. A no

35 Véase el estudio de González (2019), p. 41-55.

ser en algunos de los casos en que experiencias de vida son vertidas en relatos personales que parecen servir de bálsamo y de medio para meditar sobre una experiencia ("Tango de vuelta", "Historias que me cuento").

58. El tratamiento de este tema permite poner de relieve cuánta importancia conservó lo estético en la obra de Cortázar, incluso en una época de su carrera de cuentista en la que la fase más humanista y luego, la política, se habían estrenado desde hacía bastante tiempo³⁶. Es una dimensión estética que se mostró claramente, y muy abierta a los objetos musicales y plásticos, desde los libros almanaques de finales de los años 1960, con *Último round* así como *La vuelta al día en ochenta mundos* donde se pueden encontrar fotografías, reproducciones de pinturas, de grabados, de dibujos, del propio autor y más frecuentemente de otros que él admiraba. Silva-Cáceres, quien dedica un análisis pormenorizado a "Siestas", evoca

la manera extraordinariamente rica y compleja con la cual Cortázar inaugura, en el relato fantástico, los motivos de la pintura, como agentes referenciales de una intertextualidad fantástica, creando un simbolismo de la transformación de los actantes, que incluye a la pintura como misterio del arte y a la espiritualidad de los hombres en cuanto su agente principal (Silva-Cáceres, 1997; 143-144).

59. Esta síntesis acerca de ese cuento de finales de los 1960, corresponde perfectamente a lo que se desprende de un texto posterior como el que abre *Queremos tanto a Glenda*, "Orientación de los gatos". Ya no son los cuadros de Delvaux los que inspiran/generan la escritura del cuento, o el de Jacobo Borges, *Reunión con un círculo rojo o rueda de locos* el cuento con un título parecido incluido en *Alguien que anda por ahí*, sino uno de Juan Soriano que representa un gato en equilibrio en la baranda de una ventana vista desde el interior (Silva-Cáceres, 1997, páginas del apéndice, 245-258, donde Silva-Cáceres propone reproducciones de los cuadros evocados).

60. De vez en cuando, en lo que precede, se ha usado el término de analogía para caracterizar o designar la puesta en relación de dos objetos estéticos, de un cuento y de alguna otra obra a la que remitía. Con este término se designaba, de alguna forma, explícita o no, el acercamiento entre aspectos semánticos de un texto analizado y el más allá transtextual. Es de recordar, con Alicia Puleo, la importancia del pensamiento analógico en Cortázar, sus

³⁶ Vamos aludiendo a la forma que empleó el autor argentino para definir diferentes fases en su trayectoria, véase Luis Harss, "Julio Cortázar ou la gifle" in Harss y Dohmann, 1970; 240.

orígenes en la niñez, su desarrollo mediante orientaciones literarias como el romanticismo y el surrealismo³⁷. La búsqueda de relaciones entre las cosas más allá de las apariencias, más allá de la ciencia y de la conciencia que caracterizan la obra del autor argentino, en su manera de postular, de manera general, la realidad³⁸, también se manifiestan, como hemos podido verlo, en su uso de la intertextualidad literaria y, más significativamente, artística, como en “Apocalipsis de Solentiname” (*Alguien que anda por ahí*), un cuento en el que la descripción de las obras *naïves*, de *art brut* de la población amerindia adquiere múltiples funciones semánticas, a la vez sociales, culturales, antropológicas, políticas y fantásticas, ya que esos trabajos plásticos organizados, entre otras cosas, por Ernesto Cardenal, de descripción de la vida bucólica de la comunidad, acaban por transformarse en una especie de reportaje sobre la violencia denunciada en esos años, la más cruda ejercida por las autoridades militares, policiales y demás milicias, en varios lugares de América Latina.

Bibliographie

Atlas de Littérature Potentielle (1981), Paris, Gallimard, col. “Folio Essais”, 1988.

ABRAS DANERI Araceli, “El jazz y Cortázar”, *Álabe*, n°18, 2018, en línea : <http://revistaalabe.com/index/alabe/issue/view/20/showToc>, consulta del 30 de abril de 2019.

ALAZRAKI Jaime, “Los últimos cuentos de Julio Cortázar”, *Revista iberoamericana*, vol. LI, n° 130-131, 1985, págs 30-32.

37 Puleo, 1990, pá. 15-17 y 23-29: “Dado que el universo es concebido como conjunto de relaciones misteriosas, cualquiera de sus partes puede ser símbolo de otra. Tal es el principio del pensamiento analógico del que [...] Umberto Eco hiciera una caricatura y sátira con su libro *El péndulo de Foucault*.” (26) Puleo remite a las declaraciones del autor argentino durante sus entrevistas con Omar Prego (1985; versión francesa: 1986). Véase también Yurkievich, 1996; el estudioso y amigo habla del “reino de la analogía surreal –o sea de la correspondencia omnimoda– donde todo se liga con todo y con el todo coincide” (57); y Preciado Núñez, 2014; 387-395.

38 Véase al respecto, el estudio detallado de Castro-Klarén, 1975, p. 218-236, en base a los dos libros almanaques y a *Rayuela*. Hacia el final del artículo, después de haberse referido mucho a Breton y a Jarry, insiste en el vínculo entre Cortázar y Duchamp, p. 229 y ss.

A. VENTURA, "Intertextualidad literaria y artística..."

ALETTO CARLOS Daniel, *Julio Cortázar. Diálogo para una poética*, Buenos Aires: Punto de Encuentro, 2014.

BAJTÍN Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

BARCHINO Matías, "Mecanismos de autoficción en los últimos relatos de Julio Cortázar", in María Elena Legaz (ed), *Un tal Julio (Cortázar, otras lecturas)*, Córdoba (Argentina), Alción, 1998, p. 213-233.

BERG Mary G., "Obsesionado con Glenda: Cortázar, Quiroga, Poe", in Fernando Burgos (ed), *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*, Madrid, Edi-6, 1987, p. 211-219.

BERNU Michèle, "Essai d'interprétation d'un conte de Julio Cortázar: Continuidad de los Parques", *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°13, 1969.

CASTILLO-BERCHENKO Adriana, "L'ambiguïté narrative dans "Clone" de Julio Cortázar", *Cahiers de narratologie*, vol. X, n° 1, 2001, p. 263-272.

CASTRO-KLARÉN Sara, "Cortázar, Surrealism, and 'Pataphysics'", *Comparative Literature*, vol. XXVII, n°3, 1975, p. 218-236.

CAVAFIS Constantin, *En attendant les barbares (et autres poèmes)*, Paris, NRF, col. "Poésie/Gallimard".

CORTÁZAR Julio, *Queremos tanto a Glenda*, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral Narrativa, 2007.

CORTÁZAR Julio, *Obra crítica*, Madrid, Debolsillo, 2017 (1era edición 1994), p. 473-493.

_____, "Del cuento breve y sus alrededores", in *Último round*, tomo I, México, Siglo XXI, 1990 (1era edición 1969), p. 59-82.

_____, *Deshoras*, Madrid, Alfaguara, 1982.

COUÉGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992.

CUBILLO PANIAGUA Ruth, “La intermedialidad en el siglo XXI”, *Diálogos. Revista electrónica de Historia*, vol. 14, n° 2, 2014, p. 171-179. disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=43928825006>, consulta: 19 de abril de 2019.

FILER Malva, “‘Reunión con un círculo rojo’: el relato fantástico y la pintura de Jacobo Borges”, *América. Cahiers du CRICCAL*, vol. XXXVII, n°1, 1997, p. 87-94.

GALINDO ULLOA Javier, “El tiempo, el sueño y la música en ‘El perseguidor’”, in Popovic Garic y Chávez Pérez (coord.), *Julio Cortázar, perspectivas críticas, Ensayos inéditos*, México, Porrúa/Instituto Tecnológico de Monterrey, 2012, p. 317-344.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, col. “Poétique”, 1982.

GHEERBRANT Alain y CHEVALIER Jean, *Dictionnaire des symboles* (1969), París, Robert Laffont, col. “Bouquins”, 18° reimpresión, 1996.

HARSS Luis, “Julio Cortázar ou la gifle”, in Luis Harss y Barbara Dohmann, *Portraits et propos*, París, NRF-Gallimard, 1970.

KRISTEVA Julia, *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse* (1969), París, Seuil, col. “Points”, 1978.

GARCÍA LORCA Federico, *Romancero gitano – Poema del cante jondo*, Madrid, Espasa Calpe, col. “Selecciones Austral”, 1985.

GONZÁLEZ Cecilia, “Avatares de la cultura popular en los cuentos de Julio Cortázar: de ‘Las puertas del cielo’ a ‘Tango de vuelta’”, in *Les Langues néo-latines*, “Territorios cortazarianos. De *Rayuela* a *Queremos tanto a Glenda*”, Raúl Caplán y Olga Lobo (coords.), p. 41-55; en línea: <https://neolatines.com/slnl/?p=3894>, última consulta el 6 de mayo de 2019.

MARTÍNEZ Noemí, *Las artes visuales en la obra de Cortázar*, Madrid, Del Centro Editores, 2014.

A. VENTURA, "Intertextualidad literaria y artística..."

MATAMORO Blas, "Julio Cortázar y Thomas Mann, Johnny Carter y Adrian Leverkuhn, la música y la letra", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. XXVIII, n°2, 1999, p. 945-958.

MAVRIDIS Spyridon, "La poética de Julio Cortázar. El universo neogótico en sus cuentos", *Brumal*, vol. V, n°1, 2017, p. 331-351.

MORA Gabriela, *En torno al cuento: de la teoría y de la práctica en Hispanoamérica*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1985.

MOURALIS Bernard, *Les contre-littératures*, Paris, PUF, 1975.

MÜLLER Jürgen E., "L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision", *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, vol. X, n°2-3, 2000.

ORTIZ Carmen, *Julio Cortázar, una estética de la búsqueda*, Buenos Aires, Almagesto, 1994, p. 81-82.

PELLICER Rosa, "Julio Cortázar y el género policíaco", in Joaquín Manzi (ed), *Cortázar de tous les côtés. La Licorne*, n° 60, Poitiers, MSHA, 2002, p. 135-151.

PLANELLS Antonio, "Narración y música en 'Las ménades' de Julio Cortázar", *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°1, 1975, p. 31-37.

POULET Jacques, *Julio Cortázar*, Montpellier, CERS, 1986.

PRECIADO NÚÑEZ María Cristina, *Figura: una poética de la imagen en la escritura de Julio Cortázar*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2014.

PREGO Omar, *Julio Cortázar, La fascinación de las palabras*, Barcelona, Muchnik, 1985.

_____, *Entretiens avec Omar Prego*, Paris, Gallimard, col. "Folio essais", 1986.

PULEO Alicia H., *Cómo leer a Julio Cortázar*, Madrid, Júcar, 1990.

A. VENTURA, “Intertextualidad literaria y artística...”

ROJAS MIX Miguel, “Cortázar y Magritte. Viaje de la fantasía en torno a la mesa de lo real”, in Dulce María Zúñiga (coord.), *El Mundo Cortázar*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2006, p. 97-109.

ROSA FERRERO Sergio, “Literatura y música, vanguardia y revolución. Libro de Manuel de Julio Cortázar”, *Kamchakta* n°3, 2014, p. 261-286.

SÁNCHEZ GARAY Elilsabeth, “Formas jazzísticas en la narrativa de Cortázar”, in Pol Popovic Garic y Fidel Chávez Pérez (coord.), *Julio Cortázar: perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, México, Porrúa/Instituto Tecnológico de Monterrey, 2012, p. 49-74.

SILVA Julio y MANZI Joaquín, “Cortázar et l’image”, in Rencontres de Fontevraud, *Pour Cortázar*, Saint-Nazaire, MEET/La Marelle, 2016, p. 98-121.

SILVA-CÁCERES Raúl, *El Árbol de las Figuras. Estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1997 (1era edición 1996), p. 137-138.

TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, col. “Poétique”, 1981.

WILLENPART Lucía, “El tango: tema y motivos”, *Verba Hispanica*, vol. X, n°1, 2001, p. 219-230; en línea: <https://revije.ff.uni-lj.si/VerbaHispanica/article/download/.../7436/>, consultado el 5 de mayo de 2019.

YURKIEVICH Saúl, “La múltiple y multiforme imaginación de Julio Cortázar”, in VV.AA., *Conversaciones de famas y cronopios. Encuentros con Julio Cortázar*, Murcia, Campobell, 1996, p. 57-68.