

Julio Cortázar y Carol Dunlop, *Los astronautas de la cosmopista* – La escritura de una complicidad aventurera

VICTORIA FAMIN

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2 (LCE)

Maria.famin@univ-lyon2.fr

1. Durante la primavera de 1982, Julio Cortázar y Carol Dunlop deciden al fin realizar un proyecto que habían pergeñado durante largos años, más precisamente a partir del verano de 1978, si creemos en la reseña que ellos mismos hacen de su génesis. Habían tenido la idea de realizar una expedición particular que consistía en recorrer la autopista del Sur que une París y Marsella, a bordo de una combi Volkswagen, para explorar este espacio viviendo en los diferentes paraderos del trayecto, a razón de dos por día. Esta experiencia les permitiría no solamente explorar este espacio suspendido entre dos grandes ciudades sino también documentarlo con un diario de viaje, fotografía y todo tipo de información ilustrativa para componer luego un libro que será publicado en 1983 con el título de *Los astronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*. En este sentido, se trataría de un volumen almanaque, que Sylvie Protin califica como particularmente moderno, ya que:

le projet est en lui-même multimédia (il est illustré de photographies, de dessins, et comporte de nombreuses références musicales ou radiophoniques (on y trouve de la fiction, de la chronique, du récit de voyage, etc.), instantané (comme une écriture de blog) et multilingue (le manuscrit est écrit à quatre mains avec Carol Dunlop [...] qui écrivait en français) (Protin, 2014; 58)

2. Julio Cortázar y Carol Dunlop conciben entonces la escritura de este libro no como un simple ejercicio a cuatro manos, sino que aparece como el resultado inevitable de una experiencia a la vez ligera y profunda, que es la de pasar un poco más de un mes viviendo a bordo de una furgoneta y recorriendo prácticamente de incógnito la autopista París-Marsella, aislados del mundo parisino que los solicita y al mismo tiempo los acompaña en su vida cotidiana. Es una experiencia que aparece en una primera instancia como un viaje de pareja, pero que va a cobrar un valor casi mítico por los acontecimientos trágicos que suceden a continuación del viaje, esto es la enferme-

dad y la muerte de Carol Dunlop apenas dos meses después de terminado el libro y la muerte de Julio Cortázar catorce meses después.

3. Estas circunstancias podrían sugerir la idea de un libro como una forma de despedida de la pareja y de los autores. Sin embargo nada de esto surge de la lectura de *Los astronautas*. Muy por el contrario, el optimismo predomina casi como una euforia creadora que hace de cada página una invitación al descubrimiento de un mundo insospechado y sorprendente. En una carta escrita a Laure Guille-Bataillon, fechada el 9 de agosto de 1981, Cortázar evoca el entusiasmo que le procura el proyecto:

Nuestro plan es divertirnos escribiendo un libro en colaboración, que luego cada uno traducirá al español y al francés respectivamente, y que podrá llamarse por ejemplo, *Marseille-Paris par petits parkings*. Será un almanaque más, con todo lo que se nos ocurra poner adentro, pero también será muy científico, si señora: informes sobre los parkings, fotografías documentales, algo así como una crónica de exploradores polares. [...] Bueno, ahora sí tienes permiso para réirte todo lo que quieras (Cortázar, 2012; 386).

4. Cortázar presenta el proyecto como un experimento científico-lúdico, que deberá contar con la mirada cómplice del lector, encarnado en esta instancia por su traductora. Es por eso que la lectura de este libro supone el privilegio de asistir no solamente al trabajo de escritura del volumen sino incluso a la aventura de los autores, como si el lector fuera el testigo discreto de una experiencia vivida a dos.

5. El principio que domina la concepción del experimento y la escritura del libro es el del juego. Esta concepción lúdica de la escritura, que lo hace a Cortázar definirse a sí mismo como *homo ludens* (Cortázar, 1967; 21), no está solamente presente en la definición del viaje como expedición lúdica, sino que tiene que ver con una concepción profunda de la escritura como un juego en el que las reglas establecidas llevan tanto a los autores como a los lectores a ver de otra manera la realidad o, mejor dicho a descubrir una realidad que hubiera podido permanecer invisible. En sus conferencias de Berkeley Cortázar evocaba ya la importancia de la noción de juego en su literatura:

Siempre he sentido que en la literatura hay un elemento lúdico sumamente importante y que, [...] la noción del juego aplicada a la escritura, a la temática o a la manera de ver lo que se está contando, le da una dinámica, una fuerza a la expresión que la mera comunicación seria y formal [...] no alcanza a transmitir al lector, porque todo lector ha sido y es un jugador de alguna manera y entonces hay una dialéctica, un contacto y una recepción de esos valores (Cortázar, 2013; 183).

6. De este comentario de Cortázar, el elemento que vuelve a surgir en *Los aeronautas* es claramente el de lo lúdico como una actitud que determina la manera de ver lo que se está contando. Y esto no está relacionado solamente con lo que el lector descubre a medida que avanza en la lectura, sino que se sugiere incluso en las etapas liminares de la gestación de la aventura. Es justamente porque está concebido como un juego que el viaje que se proponen realizar y compartir con el lector puede ser considerado como una aventura. En una carta a Eduardo Jonquières, con fecha del 1 de junio de 1982, es decir durante la experiencia del viaje, Cortázar plantea las modalidades de la expedición en términos de reglas del juego:

no tenés idea de la notable expedición científica Paris-Marseille à petits parkings emprendida por Carol y por mí el 23 de mayo por la tarde, como realización de un plan madurado a lo largo de tres años y por fin puesto en práctica después de abrirnos un hueco en el tiempo a codazo limpio. No te voy a aburrir con una memoria académica sobre tan singular empresa (aunque tendría el mérito patafísico de anteceder al hecho mismo, apenas iniciado), pero te daré una idea de las reglas del juego para que nos creas locos, pero científicamente locos y por tanto respetables (Cortázar, 2010; 541).

7. Los juegos solitarios son realmente muy escasos, ya que lo lúdico supone la posibilidad de jugar con alguien. Julio Cortázar y Carol Dunlop imaginan el viaje como un juego con reglas precisas pero que no los opone entre ellos sino que los asocia en la complicidad casi infantil que les permite compenetrarse con el desafío de jugar la partida hasta el final. Es así que el hecho de compartir la escritura del libro representa una verdadera colaboración tanto en el aspecto escriturario como en el sustento del proyecto que lo posibilita.

8. Como todo juego concebido gracias al poder de la imaginación, el de Julio Cortázar y Carol Dunlop supone también la identificación de un contrincante al que hay que vencer, o al menos burlar para poder llegar hasta el final del recorrido. Asumiendo plenamente esta dimensión del juego, los demonios a los que se oponen los autores toman la apariencia de diferentes peligros que la concepción lúdica de la literatura permite sortear, al menos durante el período que dura la expedición.

Para no jugar solo

9. El proyecto que sustenta el libro parece surgir como una idea compartida por Julio Cortázar y Carol Dunlop, aportando cada uno propuestas que fueran precisando sus detalles. La actitud lúdica aparece desde esas primeras instancias en las que los autores deciden no solamente realizar la expedición que les permitirá describir los sesenta y cinco paraderos de la autopista París-Marsella, sino que manifiestan explícitamente la voluntad de vivirla como un juego. Es por esto que no dudan en fijar reglas claras como una situación *sine qua non* para jugar: realizar el viaje entre París y Marsella sin salir ni una sola vez de la autopista, explorar los paraderos a razón de dos por día, durmiendo siempre en el segundo, efectuar relevamientos “científicos”, inspirándose en los relatos de viaje de los grandes exploradores, y finalmente escribir un libro. Estas reglas son importantes porque entre otras cosas permiten volver a la inocencia y predisposición del niño para jugar.
10. La idea del juego está ampliamente elaborada en la obra cortazariana, iniciada principalmente en su novela *Rayuela* de 1963, en la que el título mismo parece reivindicar esa afición por el juego y su productividad en literatura. Cortázar, con la perspectiva que le dan los veinte años, reconoce en lo lúdico uno de los rasgos definitivos de su obra e incluso de su figura de autor:

Mientras volvía [...] pensé una vez más en tanto que *homo ludens*, me sentí agradecido de no haber cambiado, casi al final de la vida, en ese plano en que tantos otros sustituyen por la seriedad o las acciones al portador. Me acordé de los juegos a los ocho, a los diez años: esto se puede, esto no se puede, sin explicaciones ni reflexión (Cortázar/Dunlop, 1983; 65).
11. Las reglas entonces aparecen más o menos arbitrarias pero permiten establecer no solamente una línea de conducta para los autores expedicionarios sino también instalar en la lectura un optimismo propio de las actividades lúdicas, como terreno propicio también para el humor.
12. Concebida entonces la expedición como un juego, su carácter de aventura colectiva parece imprescindible, no necesariamente para que el jugador tenga un contrincante sino más bien para que tenga un compañero de juegos. Así entonces surge la complicidad entre los dos autores del libro, que se presentan entonces como co-autores. Pero además componen una pareja que expone delicadamente su intimidad durante un viaje que parece unirlos aún más en una suerte de complicidad amorosa. Raquel Thiercelin-Mejías

lo explica haciendo referencia a una instancia previa a la idea de la expedición:

Como todos los enamorados del mundo, Julio y Carol soñaban con retirarse del mundo para poder vivir su amor los dos solos, sin que nada ni nadie les molestara, y en los tres o cuatro días que les tomó llegar hasta París en pequeñas etapas, se les ocurrió la idea de hacer durar el viaje (Thiercelin-Mejías, 2015; 25).

13. Reflejo de esta complicidad amorosa son los sobrenombres que se atribuyen el uno al otro: el Lobo para nombrar a Cortázar, la Osita para Carol Dunlop.

14. Si bien la idea primigenia del proyecto parece ser de Julio Cortázar, el aporte de Carol Dunlop es realmente esencial tanto en el desarrollo de la expedición como en la escritura del texto. Carol aparece en el texto como el interlocutor imprescindible de Cortázar, que le permite trabajar sus ideas y poner en marcha la imaginación creadora. De hecho Cortázar y Dunlop anuncian un diálogo constante: “Los autores suelen dialogar entre ellos o aludirse recíprocamente a lo largo de este diario de viaje” (Cortázar/Dunlop, 1983; 22). Este diálogo es a veces explicitado en los diferentes textos que componen el cuaderno de bitácora, presentando entonces una variedad de interpretaciones sobre un mismo fenómeno o temática. Así entonces, cuando hacen referencia a los viajeros que eligen estacionar en la entrada de los paraderos, sin ninguna intención de explorarlos o simplemente disfrutar del espacio, los puntos de vista difieren:

Carol piensa que tal vez esa gente tiene miedo del lobo, hay atavismos que mueren difícilmente, y ya se sabe, en los bosques. Yo, menos romántico, pienso simplemente que son idiotas, y que gracias a eso nos ayudan muchísimo en nuestra valerosa expedición (Cortázar/Dunlop, 1983 ; 137).

15. El contrapunto de los dos autores permite reflejar dos sensibilidades diferentes, en las que la imaginación metafórica de Carol Dunlop alude a la figura tradicional de los cuentos infantiles y al mismo tiempo a Cortázar, sensibilidad que contrasta con el humor franco de éste último.

16. Cortázar parece conferir a Carol Dunlop un rol que la posiciona como su par, aboliendo toda posible jerarquía y mostrando que en este proyecto ambos se complementan. De hecho la actitud lúdica va a llevarlos a personalizar a la combi Volkswagen para transformarla no solamente en un personaje más sino incluso en un tercer co-autor del libro. Cortázar inicia el proceso bautizando a la combi con el nombre de Fafner, en un gesto inter-

textual que la asocia al dragón de los Nibelungos de la Ópera de Wagner. Efectivamente, Fafner será animalizado y luego personificado para aparecer entonces como un cómplice indispensable de la pareja: “[...] el dragón se ofendería si no señaláramos desde el principio el papel de tercer autor que desempeña en esta expedición” (Cortázar/Dunlop, 1983; 54). En efecto, Fafner no es solamente la nave de los astronautas. Es también el fiel compañero que ofrece el refugio a la pareja, ya que además de constituir el vehículo, es también el hogar de los expedicionarios y el tálamo de los amantes.

17. Si se sitúa este texto en la obra cortazariana, se podría pensar que Carol Dunlop encarna a la figura del lector cómplice que tanto solicita un texto como *Rayuela* (Cortázar, 1963; 423). Ella parece disponer naturalmente de la capacidad de extrañar su propia mirada para compartir entonces las observaciones lúdicas de Cortázar. Pero aún más, como compañera de juego, Carol Dunlop pone constantemente en marcha el motor de la imaginación para interpretar cada detalle de los paraderos consignados en las notas de exploración. Con su participación, ella aporta también su ojo fotográfico –recordemos que es fotógrafa profesional– lo que permite no solamente documentar la expedición, sino brindar al lector elementos que le permiten casi compartir con los aventureros algunas etapas del viaje. Por otra parte, la puesta en común de los aportes de Julio Cortázar y de Carol Dunlop permite confirmar el carácter heteróclito de los materiales que constituyen este diario de viaje, concebido como un collage semiológico.

18. El hecho de que Carol Dunlop falleció antes de que el libro estuviera listo para su publicación podría poner en tela de juicio el grado de autoría que se le puede atribuir. Esto genera interrogantes que Raquel Thiercelin-Mejías subraya:

Frente a este doble libro, que quiso ser escrito en común y que fue finalizado por uno solo de los dos autores, se plantean varias preguntas: ¿cómo determinar lo escrito por cada uno de los protagonistas? ¿Cómo determinar lo que es de Dunlop y lo que es de Cortázar en cada una de las dos ediciones? (Thiercelin-Mejías, 2015; 31)

19. Cortázar tuvo que asumir la preparación final del manuscrito para la edición después de la muerte de Carol Dunlop. Pero fiel a las reglas del juego según las cuales ambos aparecían como solidarios en la empresa, Cortázar confirma el rol primero de Carol Dunlop mediante comentarios metatextuales que se refieren a las instancias de organización de los materiales y de corrección de los manuscritos:

Este texto de Carol parece haberse truncado aquí, o acaso se perdió una página; Julio no hizo más que corregir alguna falta menor, dejándole toda su libertad y hasta alguna palabrota, que Carol emplea con la soltura de todo extranjero cuando maneja una lengua que no es la suya (y cuando no es un puritano estúpido (Cortázar/Dunlop, 1983; 107).

20. Cortázar adopta una actitud de total transparencia con respecto al rol de co-autora de Carol Dunlop, y manifiesta incluso un agradecimiento a cada una de las personas que colaboraron para que la expedición fuera posible. Hay hasta una suerte de reivindicación de la idea de un trabajo colectivo que se manifiesta por ejemplo en la inclusión de los croquis de los paraderos realizados por Stéphane Hebert, el hijo adolescente de Carol Dunlop. La complicidad en la etapa de producción de la obra excede el marco de la pareja para integrar a un número importante de colaboradores, lo que se completa en el nivel de la recepción prevista, con la habitual solici-tación cortazariana del lector activo.

Jugar para burlarse de los demonios

21. Esta aventura, como todo juego, supone desafíos. El principal quizás en la expedición de Julio Cortázar y Carol Dunlop sea burlarse de los demonios. Con esta denominación se cita una gran variedad de contrariedades que, en diferentes instancias, ponen en peligro la continuidad de la expedición. Los aventureros libran entonces combates con enemigos inesperados, y estos enfrentamientos se tornan muchas veces humorísticos. Es por ejemplo lo que ocurre cuando se dan cuenta de que Fafner ha sido invadido por una colonia de hormigas:

Ignoro si Carol profirió un grito entre angustiado y rabioso que es de rigor en estos casos, y si yo lo subentendí con una de esas puteadas que han hecho mi fama desde tiempos ya venerables; sé que comprendimos instantáneamente el peligro, que procedimos a un número coreográfico frente al cual la mejor secuencia de Fred Astaire hubiera parecido un inane pataleo, y que en pocos minutos le bajamos la cresta a gran parte de los malvados atacantes (Cortázar/Dunlop, 1983; 165).

22. Los procedimientos de personalización de animales y de objetos descubiertos en los paraderos, así como la construcción hiperbólica de la narración son frecuentemente combinados para introducir el humor sin por ello minimizar el impacto de lo narrado en la realización de la expedición.

23. La pareja identifica también al enemigo en la figura de supuestos espías que, vigilándolos constantemente, encarnan la amenaza de la expulsión de la autopista, en la que, recordemos, no se puede permanecer por más de cuarenta y ocho horas. En estos casos, la fotografía aparece como un lenguaje que permite dar rienda suelta a la imaginación y así ver en simples tachos de basura, ciertamente bastante imponentes, agentes de espionaje disfrazados. Esta sospecha, que aparece evocada con algunas fotografías, recuerda intertextualmente el episodio de los molinos de viento del *Quijote*. Por el efecto de la analogía, la paranoia confirma entonces su carácter humorístico.
24. Demonios menos peligrosos pero muy irritantes son Polanco y Calanc, estos dos personajes cortazarianos que habían aparecido por primera vez en *62 modelo para armar*. En *Los astronautas* vuelven a aparecer para irrumpir en la vida de la pareja, poner en duda la viabilidad de la expedición y sobre todo comerse las provisiones de los expedicionarios. Estos personajes de ficción, tratados por medio de la intratextualidad, parecen oponerse a otros personajes como Jean Thiercelin, esta vez real, que figura como uno de los mayores benefactores de los expedicionarios.
25. Todo este abanico de enemigos que parecen acechar a cada instante a los aventureros es ínfimo al lado de los verdaderos demonios que la pareja Dunlop/Cortázar debe vencer. Se trata de los problemas de salud que los debilitaron e incluso los habían puesto en peligro de muerte, recordándoles así la fragilidad de la vida:
- De alguna manera, probar que podíamos llevar a cabo ese viaje era probarnos que teníamos armas contra lo tenebroso, no solo en sus grandes manifestaciones como la que acababa de dejarnos tan frágiles, sino también en sus expresiones más solapadas, la banalidad de las obligaciones cotidianas, esos compromisos que no significan nada en sí mismos pero que en conjunto alejan cada vez las de ese centro donde cada uno espera vivir su vida (Cortázar/Dunlop, 1983; 43).
26. Estos demonios a los que Carol Dunlop hace referencia no tienen nada de humorístico, se vuelven más bien graves y son mencionados con la imagen de lo tenebroso. Si bien raras veces se hace referencia a los problemas de salud, el tono serio que Cortázar adopta da cuenta de una gravedad innegable y sobre todo de una angustia difícilmente reductible. Para el lector, que conoce los eventos trágicos que se produjeron unos meses después de finalizado el viaje, estos demonios cobran un carácter más amenazador,

aunque esto no aparezca ni siguiera sospechado en los textos de los expedicionarios, quienes piensan haberlos vencido definitivamente.

El juego como una forma de creación colectiva

27. Decididamente alegre y optimista, *Los aeronautas de la cosmopista* es un libro en el que los autores ponen de manifiesto su voluntad de conservar una actitud irreverente frente a los pilares culturales de la sociedad. El lector percibe esto desde las primeras páginas, en las que los autores parodian los textos de los grandes exploradores occidentales, desde Marco Polo hasta Jean-Baptiste Charcot, pasando por Colón y Magallanes, e incluyendo a algunos exploradores literarios como el Phileas Fogg de Verne. Se trata para Cortázar y Dunlop no solamente de equiparar su expedición con la de los grandes exploradores, sino también adivinar los detalles prácticos que pudieron fastidiar a estos aventureros, para desacralizarlos y ponerlos a todos en una situación de igualdad. Entonces, para justificar el retraso de la expedición, los autores evocan la experiencia de Colón y de Magallanes:

¿Cuánto tardó Colón en zarpar? ¿Y Magallanes? Pero piense el lector en los resultados finales de sus viajes: un nuevo continente en vez de las Indias, y una inmensa bola en vez de una tabla rasa. Valía la pena esperar ante tales frutos del tesón y de la paciencia. Nosotros esperamos cuatro años (Cortázar/Dunlop, 1983; 40).

28. Prometiendo descubrimientos de la envergadura de los logrados por estos exploradores, los autores intentan no solamente legitimar la suya sino incluso proponer la idea de que una expedición literaria puede aportar tanto como una real e histórica. Siguiendo la dinámica de la analogía, Cortázar cita el diario del capitán Cook, para poner de relieve los aspectos más prácticos y terrestres de la experiencia:

Decidido a darle a la expedición el carácter más científico posible el Lobo tomo a su cargo consultar eminentes libros de viaje a fin de equipar a Fafner con las provisiones adecuadas. El diario del capitán Cook –cuyo apellido era ya toda una promesa– le proporcionó las interesantes informaciones que siguen (Cortázar/Dunlop, 1983; 47).

29. Los autores deciden inspirarse en lo que Cook había cargado en su barco para presentar a Fafner como su depósito de provisiones. Estos procedimientos de parodia toman diferentes formas: el léxico, los títulos de capítulos, comparaciones, etc. Esto funciona como un gesto que parodia las

crónicas de viajeros y que renueva al mismo tiempo el modelo literario para hacer entrar *Los astronautas* en una tradición actualizada. Son guiños al lector que podrá así escapar a la solemnidad del canon para leer activamente esta nueva crónica. Al respecto Jaime Alazraki afirma:

Todas sus páginas están marcadas por una voluntad de crear puentes con su lector, de comunicación, de diálogo vivo, que se establece no desde la solemnidad –que es una forma de enajenación–, sino desde el juego que es una forma de participación (Alazraki, 1994; 295).

30. El lector avezado podrá entonces compartir con los autores esta mirada irreverente con la que se aborda la tradición literaria.

31. La gran fuerza del texto de Julio Cortázar y Carol Dunlop reside en la propuesta de descubrir otra realidad, escondida detrás de esa que se ofrece a nuestros ojos y que cotidianamente miramos sin realmente ver. La práctica del extrañamiento voluntario de la mirada es uno de los ejes principales de la expedición y constituye el interés mayor de los exploradores. Una ilustración precisa de este procedimiento es el comentario que Cortázar hace acerca de las posibilidades que sus reposeras, llamadas aquí los “horrores floridos” en honor a la belleza de las lonas de los sillones, brindan en materia de exploración:

El Horror Florido tiene una palanca que permite echarse hacia atrás con fines de siesta; así, ahora, veo el árbol directamente de abajo, la mirada puede subir de plano en plano, un poco como la libélula, desplazándose en la luz verde que tiembla levemente. Basta ese abandono, esa salida de sí mismo hacia un estado inalcanzable en la posición vertical, para ser un poco el árbol, vivir el árbol y dejar de verlo como de costumbre, eso-árbol, eso-roble o plátano o castaño; basta ser-en-el-árbol para saberlo de otra manera, si saber quiere decir todavía algo (Cortázar/Dunlop, 1983; 121).

32. Si la literaturidad definida por los formalistas rusos consistía entre otras cosas en el extrañamiento de la percepción por medio de la escritura (Chklovski, 1965; 84), Julio Cortázar y Carol Dunlop reivindican plenamente este gesto como una actitud consciente y decidida. Haciendo referencia a Julio Cortázar y a su capacidad de desautomatizar la mirada, Saúl Yurkievich afirma:

Cortázar busca un contacto directo, sin prevención, sin premeditación con lo informe, lo ignoto, lo absurdo y lo aleatorio, que le permita salir del mundo lógico para entrar en el mundo analógico y recuperar así la omnipotencia asociativa original del niño, del primitivo o del loco. Se deja llevar por el gozo lúdico o hipotético de subvertir, revertir, descalabrar el universo admitido, de remodelarlo en modo más concorde con nuestras exigencias íntimas, de modo que

concilie el requerimiento subjetivo con la resistencia de lo objetivo (Yurkievich, 1994; 266).

33. La búsqueda de una realidad diferente que en *Rayuela* se hacía por medio del budismo Zen, en *Los astronautas* se logra por la exploración física y científica de la naturaleza de los paraderos. De hecho la autopista pasa a ser una mera excusa para poder estudiar estos espacios que podrían parecer en un principio marginales pero que el ojo de los exploradores vuelve central.

34. Este extrañamiento de la mirada constituye uno de los pilares del proyecto, lo que se evidencia en el título del libro:

Cosmonautas de la autopista, a la manera de los viajeros interplanetarios que observan de lejos el rápido envejecimiento de aquellos que siguen sometidos a las leyes del tiempo terrestre. [...] Astronautas de la cosmopista, dice Julio. El otro camino, que sin embargo es el mismo (Cortázar/Dunlop, 1983; 56).

35. La suerte de anagrama que constituye el título supone la posibilidad de alterar el orden aparente del mundo para permitir que emerja esa realidad diferente que se esconde en la primera. Es en este movimiento de creación de una alternativa constante a lo que nos rodea en lo cotidiano que se construye el libro. Y un proyecto tan ambicioso exige que la complicidad entre los autores sea inquebrantable, para que emerja entonces ese camino que lleva al descubrimiento de un mundo diferente.

36. En una carta escrita a José Antonio Sánchez, desde un paradero de la autopista, y fechada el 31 de mayo de 1982, Cortázar presenta la dinámica de trabajo colaborativo que supone la observación y la producción del material que servirá para la constitución del manuscrito final:

Hay sol, temperatura tibia, los parkings son hasta ahora muy acogedores y bonitos, leemos mucho, escribimos nuestro libro sobre la expedición (o sea que cada uno escribe cualquier cosa, y al final haremos la compulsión, la crítica, el collage, y saldrá lo que saldrá porque así es como tienen que salir los libros divertidos) (Cortázar, 2012; 482).

37. La escritura colaborativa supone no solamente una complicidad en cuanto al proyecto, sino también un respeto y una confianza mutua frente a las producciones de ambos. Raquel Thiercelin-Mejías recuerda que esta idea de escritura a cuatro manos estuvo en el origen mismo de la relación de Cortázar con Carol Dunlop (Thiercelin-Mejías, 2015; 36). La participación activa de Carol Dunlop tanto en la expedición como compañera de

viaje, en la observación de la realidad con su mirada extrañada, en la producción de fotografías que hacen de este libro un verdadero viaje “atemporal”, no hacen más que confirmar la estrecha colaboración de los autores. Cortázar necesitaba la presencia de Carol Dunlop como interlocutora ideal tanto en la reflexión como en la escritura de este texto lúdico, humorístico, irreverente. En este sentido Jaime Alazraki afirma: “Es como si Julio y Carol se hubieran embarcado en esa aventura como una última prueba de esa fe lúdica que cabrillea en toda su obra y a lo largo de su vida.” (Alazraki, 1998; 292). Esta escritura colaborativa que realizan Julio Cortázar y Carol Dunlop funciona así en la historia de la pareja como una confirmación final de la complicidad que los unió hasta la muerte y que ofreció y sigue ofreciendo a los lectores atemporales un libro almanaque que libera de la Gran Costumbre.

Bibliographie

ALAZRAKI Jaime, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, « Contemporáneos. Literatura y teoría literaria », 1994.

CORTÁZAR Julio, *Rayuela*, Barcelona, Alfaguara, 1963.

_____, CORTÁZAR Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1965.

_____, CORTÁZAR Julio, *Clases de literatura. Berkeley*, 1980, Barcelona, De Bolsillo, 2016.

_____, CORTÁZAR Julio et DUNLOP Carol, *Los aeronautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella*, Barcelona, Alfaguara, 2016.

_____, CORTÁZAR Julio, *Cartas a los Jonquières*, edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Madrid, Alfaguara, 2010.

_____, *Cartas 1977-1984*, edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Buenos Aires, Alfaguara, 2012.

V. FAMIN, « Julio Cortázar y Carol Dunlop, *Los astronautas* »

PROTIN Sylvie, « Notre Cortázar », in *Europe*, n° 1020/2014, Paris, p. 57-67.

THIERCELIN-MEJÍAS Raquel, « *Los astronautas de la cosmopista : composición y voces narrativas* », in *Les ateliers du SAL* 6 (2015), p. 22-40.

TODOROV Tzvetan, (éd), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1966.

YURKIEVICH Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Barcelona/Buenos Aires, Edhasa, 1994.