

UDC: 821.134.2(82).09 Cortázar J.
DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2024.8.2.12>

Susana Gómez¹ 
Universidad Nacional de Córdoba
Argentina

RESPUESTA PERMANENTE AL WORK IN PROGRESS: UNA ESTÉTICA DE LA PERPLEJIDAD EN CORTÁZAR

Resumen

La atenta observación de la obra cortazariana de los años 60 echa luz sobre la *forma* y sobre la capacidad de producir eventos semióticos novedosos, pero siempre a prueba. Los textos nimios – los llamaremos así por su brevedad- de los libros miscelánicos, casi cuadernos pasados a limpio, se dejan en el papel édito como si se hubiera detenido su proceso creativo.

Trabajar sobre la forma en un suspenso de su estabilidad despierta lecturas críticas e incluso incompreensión en su lectura especializada. Además, la idea de que Cortázar ha innovado radica en que opera sobre lo descartado. Por ello, la perplejidad de los textos que observamos es el movimiento permanente de rehacer, ya no la escritura sino el objeto, aquello que es visto o pensado desde un lugar que apenas si logra detener su recorrido escriturario para dejarlo instalado, estable.

Leeremos un recorrido por algunos textos de *Último Round*, y *La vuelta al día en 80 mundos*, comprendiéndolos en un pensar perplejo que define en ello su proceso creativo.

Palabras clave: Julio Cortázar, perplejidad, estética, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último Round*.

AN ONGOING RESPONSE TO A WORK IN PROGRESS: CORTÁZAR'S AESTHETICS OF PERPLEXITY

Abstract

Cortazar's writings from the 1960s show a preoccupation with form: new semiotic events as a work in progress. His miscellaneous books composed of minor texts – “minor” because of their brevity – can pass for notebooks, being a window into Cortazar's creative process.

Working with such unstable forms requires a critical reader, even though even professional readers can experience the same perplexity. Cortázar's innovation comes from using what's been cast aside. The perplexity of the texts comes from the work in progress effect of their object rather than of the writing itself. The object is seen or thought from a place that barely puts an end to the process of writing in order to leave it in a stable place.

¹ susana.gomez@unc.edu.ar ; sunyomez@gmail.com

ORCID iD: Susana María Gómez  <https://orcid.org/0000-0001-5511-7730>



Through a series of close readings from *The Final Round* and *Around the Day in Eighty Worlds*, we will look into the effect of perplexity that defines their creative process.

Keywords: Julio Cortázar, perplexity, aesthetics, *The Final Round*, *Around the Day in Eighty Worlds*.

Hallar una cita de Jorge Luis Borges en el amplio archivo digital en que se ha constituido la literatura hoy, es un desafío que atraviesa zonas culturales, memorias y leves anotaciones que flotan sin ancla en una navegación por lo incierto. El llamado a este número de la revista, que busca sondear en las tradiciones críticas que vinculan Borges y Cortázar por un año aniversario convocante, ha llevado a recordar que ambos escritores compartían un concepto filosófico que, sin embargo, fue leído por ellos de manera diferente: la perplejidad.

Este trabajo optó por Cortázar, no sólo por ser un autor en que mis lecturas son más profundas y la vez, inquietas, sino porque de alguna manera esa tradición filosófica fue leída por el Cronopio desde los años de Sur, en que su trabajo con el género del cuento fantástico aventuraba un recorrido quizás más limitado de lo que luego fue este «Julio Cortázar» multifacético que reconocimos a partir de *Bestiario* en 1951 y luego en la explosión novelesca de *Rayuela* en 1963. La cita de Borges, cuyo rastreo fue difícil porque está en un libro raro que contiene una larga entrevista y editado en 1974, cuyo prólogo firmado por Borges dice así:

Basta con decir que si soy rico en algo, lo soy más en perplejidad que en certidumbre. Un colega declara desde su sillón que la filosofía es el entendimiento claro y preciso. Yo la definiría como la organización de las perplejidades esenciales del hombre. (Burgin 1974: 13)

Esta cita es muy recurrida, por lo general sin anotación de su fuente, ha invitado a un decurso reflexivo sobre los procedimientos creativos de Cortázar en los textos ínfimos, brevísimos que dejaron una huella en modos de escritura posteriores que aún hoy están vigentes e inclusive sostienen una zona inquieta de la literatura en habla hispana. Lejos de las polémicas que tuvieron lugar en las décadas del sesenta y setenta, especialmente en esta última, el diálogo silencioso que se dio entre Borges y Cortázar era de lecturas, en los lectores de a pie que pasaban de uno a otro autor y en la experimentación estética que ambos iban mostrando. Incluso en Borges, pensar en la escritura desde su generación suponía guardar esa llama apenas encendida de sus inicios vanguardistas, mientras Cortázar avanzaba hacia el realismo narrativo que se ofrecía como singular pero que dejaba la sospecha en el signo de la incertidumbre ante las cosas y el tiempo. Precisamente, una idea que en este trabajo no ha podido ser considerada por su



complejidad es reconocer que ser perplejo implica una consideración del tiempo frente al lenguaje que debe dar cuenta de un instante. Porque la perplejidad es el incendio brevísimo de la palabra que sabe que conoce en ese inaudito momento en que nacen las preguntas. Filosofía y literatura se dan la mano, por ello se intenta aquí abordar ese concepto desde una perspectiva semiótica; ello porque insiste en dar cuenta de cómo el vínculo entre el lenguaje y el mundo significa y se crea artísticamente, en este caso literariamente para transmitir esa perplejidad como un conocer incierto.

Lo moderno, lo breve, lo ensamblado

La creación de una visión que sature la doxa - el sentido común y el común de los sentidos, categorías debajo de las cuales ya nada hay indisociable- con la cual pensamos lo cotidiano es uno de los legados cortazarianos que seguimos pudiendo leer. La legibilidad de sus textos cortos -por algunos llamados «misceláneos»- involucra considerar a la literatura cortazariana como una figura inquieta. Es decir, habilita un dinamismo que contrasta con las obras iniciales, tanto con aquellos cuentos fantásticos tan apegados al género, o con los cuentos realistas de los años setentas -de un modo de realismo que avisa de las narrativas contemporáneas entonces por venir-. Quisiéramos observar ese planteo escritural que se reconoce poco en la crítica sobre Cortázar, acostumbrada a señalar estos textos brevísimos como parte de obras o de libros, incluso como fragmentos que quedaron sin publicar (Sorá 2017), así como incrustaciones que sólo se ven en su totalidad o en su unidad excéntrica, vanguardista (Romano 2014), oulipiana (Dávila 2001; Klein 2022), situacionista (Peris Blanes 2013 y Castro 2019) u otros intentos críticos de inclusión, ya sea genérica o al menos editorial en un conjunto. Nuestro esfuerzo por descentrar la mirada y atender a la escritura de una producción que llamaremos «brevísima», buscan una observación filosóficamente estética (Schaeffer 2004), antes que un motivo que justifique su aparición en los libros *raros* publicados en la década del 60 en Siglo XXI y en Sudamericana. Quisiéramos dejar esclarecida la posibilidad de leer estos textos en un rastreo horizontal entre libros, de los cuales hemos optado por dos de ellos como una muestra selectiva que quizás pueda proyectarse a otros textos de libros que se publicaron antes como *Historia de cronopios y de famas* (1959) y el posterior *Un tal Lucas* (1979).

Seleccionar estos textos breves al describirles por tener un carácter unitario en tanto texto, autónomo estéticamente, es factible porque en ellos son reconocibles los procesos creativos, así como podemos reflexionar acerca de una problemática esquivada en los estudios cortazarianos: ¿son acaso estos brevísimos relatos una expresión que desafía la comprensión de una experiencia vivencial de las cosas y de las respuestas estéticas a lo



ínfimo que causa asombro? Si éste es el inicio de un pensar filosófico, ¿se trata de reconocer una estética en que una «forma» halla su origen narrativo en la interrogación sensible de la experiencia vital que llega a ser cognoscitiva?²

Observamos que, por su brevedad, condensan operaciones semióticas y que, por su lógica enunciativa -su legibilidad deviene de ello-, actúan de manera dialéctica en una tensión estética entre la doxa que los vuelve comprensibles y la narración de una experiencia ínfima de los objetos del mundo, con sus inestabilidades epistémicas. En dicha tensión se manifiesta el desacuerdo con la visión acostumbrada en la cultura para percibir, pensar y decir esto que llamamos «lo real».

Tal interrogación e interpelación a procesos de pensamiento y de creación es una constante que podríamos describir como «lateral», en paralelo a las novelas o a los libros de cuentos. Sin embargo, las cartas de Cortázar a Orfila Reynal, el editor en ciernes, remiten a la idea de que el libro almanaque o misceláneo estaba en él incluso desde el cuaderno de bitácora de *Rayuela* (1963), como concepto de libro sin preceptos editoriales (Sorá 2017 y Dávila 2004). Es decir, creando un diseño de libro que augura una forma de creación aunada a la imagen, desafiante de la capacidad editorial del momento, especialmente en relación a Latinoamérica y España, a donde estos libros-almanaque son destinados. Luego, con *Último round* (1969) este desafío alcanza mayores logros al guillotinar las dos plantas del conjunto de páginas, llegando a un libro-objeto.

Un punto interesante de observación radica en la potencia artística que impulsa la escritura de una variedad genérica en que la integración de géneros literarios requiere también de tomar la extensión material como un elemento sobre el cual se procede, operando en la construcción de instantes y devenires rápidos del relato. Quizás, habría que investigarlo, sea una marca de época que hace eco de lo urgente, de la sopa instantánea (que tanto le gustaba), de la velocidad que la imagen móvil iba tomando, así como de los lenguajes televisivos que la década del 60 ya instala como temporalidad obligada para los massmedia. No perdemos nada si recordamos que McLuhan lo discutirá en *Comprender los medios de comunicación* de 1964, contemporáneo de estos libros almanaque, para describir la respuesta pasiva pero rápida a los medios masivos y a la producción rápida para una percepción que: «De hecho, vivimos mítica e íntegramente,

² Luego hablaremos de esta propuesta, en que la crítica dialéctica abre un horizonte posible de lectura, acompañando a Fredric Jameson (2016 [1971]) en su esfuerzo por integrar el proceso de pensar en el acto creativo en sí, pero despojándolo de un mero carácter factual o de inspiración súbita para pensarlo como un proceso de articulación -y tensiones- con lo histórico social. En Cortázar, este es el elemento que le da lugar a la observación de los actos cotidianos, sus objetos, como factores en que la cultura impone una racionalidad a la cual se disputa el sentido y el pensar mismo.



por decirlo así, pero seguimos pensando con los antiguos y fragmentados esquemas de espacio y tiempo propios de la edad preeléctrica.» (McLuhan, Fiore 1996: 26)³

Décadas después, Fredric Jameson (1992 [1991]) señala a la posmodernidad como la era del collage y del pastiche, con lo cual podríamos hacer el ejercicio -disruptivo en términos históricos, más no revisionista- de abrir el juego crítico con respecto a *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969) para establecer en ellos esta búsqueda estética que excede la escritura por la imagen y el diseño del libro, pero a la vez inscribe una escritura por estos dos lenguajes que se integran en un solo concepto de «obra». Sin embargo, no podríamos hacer incidir los cambios epocales en la percepción cultural y del arte como una repuesta causalista, sino que atendimos a las posibilidades que estos habilitan para crear nuevas materialidades artísticas, en un movimiento generativo que implica pensar cómo se llega a una operación en que es el contenido quien busca -y explora, experimenta- en la forma una expresión que exhiba estos procesos en la literatura misma. En el fondo aperceptible de lo social inquieto, en términos artísticos reconocemos a la Europa de fin de los sesenta, con el capitalismo de mercado que guía epistémicamente el pensar y la Historia, la literatura se sitúa en un nuevo enclave para definir la representación: ni mera figuración, ni simple desconcierto de estilos y posvanguardias, acude a la vista de quien atraviesa los cambios culturales en una geografía que se debate entre la tradición, lo Moderno y la aún no comprendida posguerra europea.

Cortázar viene de escribir *Rayuela* (1963) novela con la cual se atreve a cruzar la frontera artística para poner en entredicho el propio género de novela. De alguna manera es una manifestación estético-política por su compromiso frente a situaciones y a circunstancias que le ofrecen una mirada abierta a un nuevo modo de trabajo que le permite establecer una disputa por los sentidos, una consideración de la representación de la racionalidad occidental que tenía a la novela como una textualidad aún decimonónica. Tras ello, edita estos libros en que se percibe una búsqueda de integrar su enciclopedismo europeo en el almanaque, pero ya no como una mostración de singularidades (o como el armario de curiosidades) sino en tanto formato que desmitifica el modelo mismo de libro almanaque -que no por nada era un formato didáctico para las clases populares-. Junto a Julio Silva, quien comprende su aspiración por el ensamblaje, crea un lugar simbólico en el cual posicionar una escritura literaria contestataria de las taxonomías. Desplazados de sus habituales territorios, los elementos que le integran a través del diálogo de lenguajes, operan sobre lo habitual/inhabitual de las relaciones epistémicas con el saber enciclopédico, con la producción de procesos de sentido. A través de lenguajes que parecen dialogar en las páginas, se producen reenvíos de significación y

³ Dicho sea de paso, su libro *El medio es el masaje* (1967), responde a una idea similar en la elaboración de un diseño editorial del tipo «almanaque» y elabora en términos prácticos la propuesta del libro anteriormente citado.



de modos de leer, como una puerta de entrada a la innovación que esperaba su futuro editor Orfila Reynal. Estos son los libros de *lo nuevo*, concepto moderno por antonomasia.

En esta dirección comprendemos pues cómo, en el armado de una idea de libro que absorbe estas obras individuales en una totalidad como en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), el primer proyecto de reunión de lo díscolo en la enciclopedia apenas pretérita y de lo que resulta de un avatar de escritura propiciado por la idea orientadora de su integración estética. Luego, *Último round* (1969) continuará con lo que ya podríamos llamar una operación metódica de ensamblaje, ya en la dirección de lo actual, de lo contemporáneo; en un diálogo con una frontera más lejana -es decir, llevando más lejos aún el diseño del libro- la separación lúdico-seria de sus dos plantas abiertas llevan a un ejercicio de manipulación del libro para, a su vez, instalar la posibilidad de elegir qué leer, cómo y cuáles atribuciones hacer entre los textos cuya articulación está generada por la autonomía de cada texto que se vuelve sobre sí mismo en su propia unidad estética. Empero, vemos que el proceso de crear textos brevísimos también es un elemento que surge del novedoso espacio -que llamaremos topológico porque en él se inscriben y dinamizan figuras, en un juego de visión/lectura- en el cual la extensión de lo escrito responde a formatos que la imagen propicia, así como deja blancos instalados para una articulación con los lenguajes visuales.

La observación de los textos que nos interesan aquí se sitúa en cada uno de estos dos libros de un modo diferente pero es idéntica en tanto da inicio a una perspectiva acerca de las actuaciones sobre el decir literario -qué dimensiones del decir son a su vez un hacer con la literatura- más allá de una representación de objetos de la vida en cuanto a incidir en la comprensión de las lógicas narrativas, en sus procedimientos de interpelación semiótica a discursos y modos de pensar habituales, que intentaremos describir en algunos de ellos. Describimos a estos textos como breves escritos, de no más de 20 líneas que se recorta en función del espacio de la ilustración o de la imagen que a ellos acompaña.⁴

Se ofrece un interrogante que nos permite salir de la unidad-libro para situarnos en cada texto y, en lo que nos atañe esta vez, en los textos brevísimos que funcionan como iluminaciones de la relación objetual, acontecimental que se expresa en esta «forma». Si tomamos el concepto que define F. Jameson a partir de una visión dialéctica que recupera de Aristóteles esta inversión de posiciones en la relación forma-contenido, la «forma» no es un reservorio sino una estructura que ha de ser construida en tanto «articulación final de la lógica del contenido» (Jameson 2016: 241). Por ello, «nuestros juicios sobre la obra

⁴ En *La vuelta al día en ochenta mundos* se mantiene una edición más tradicional, no tan recortada, pero en *Último Round* sí hay un trabajo de recorte o de encuadramiento que se articula con las imágenes. Recordemos que, en este segundo libro, se eligieron textos de «Planta Baja» a los fines de explicitar en estos pocos casos el proceder que da lugar al tema que nos hemos propuesto mostrar.



de arte individual son siempre de carácter social e histórico» (Jameson 2016: 241), así como la lógica del contenido también, necesariamente lo es.

De esta manera, podríamos pues intentar una propuesta que recupere una lectura horizontal de los textos que, sin embargo, no están reunidos en una antología de lo mínimo, sino integrados a obras / libros junto a textos más extensos, ensayos, crónicas, poemas. Buscar el recorrido de estos textos entre libros en pos de interrogar la estética que se descubre en cuanto nos detenemos a pensar cómo leemos su brevedad en función de un acto creativo, antes que simplemente lúdico, además semiótico.⁵

Diálecticas de la preplejidad: poéticas del proceder creativo

En *La Vuelta al día en ochenta mundos*, «Para una antropología de bolsillo» incluye dos breves relatos: «Todo lo que ve lo ve blando» y «Teoría del agujero pegajoso». En el primero, «que va más allá de las leyes de la óptica» (1986a: 37-38), el concepto de la antropología que enmarca ambos relatos acude a unos de los aspectos centrales de la disciplina -en la época en que de Lévi-Strauss publicaba sus libros centrales- en relación a las nuevas formas conocer lo humano, su vivencia y el entramado que se evidencia entre lo sensible y lo inteligible a partir del par conceptual formado por la visión y la mirada, comprendiéndolos como grados de profundidad en el conocimiento de los otros. Una persona, a quien llama «un sujeto» en primer lugar y luego «mi amigo» brinda la apoyatura ficcional proyectada en primer lugar, en la observación de los caracteres humanos asimilando la capacidad inusitada de un individuo que entrama su relación con su experiencia vital absorbida por la sinestesia en la mirada/ la visión que deriva en sensaciones táctiles. Y, por otro, este relato ocupa una ficción cuyo esfuerzo enunciativo y narrativo quiebra las regulaciones realistas de la representación de lo imposible, situando los agenciamientos en planos de figuración en los cuales proyectar propiedades de objetos según sean mirados o vistos. El absurdo (una figura literaria, cuya prolongación en estos escritos cortazarianos ha sido muy estudiada) cumple la función de clivaje de sentidos que se desbordan desde la manifestación de lo sensible. Con este procedimiento se crea un verosímil que toma como inquietud la capacidad humana imposible, pero ficcionada (ver blando, ver duro, mirar, dejar de mirar blando o duro). Siendo uno de los tópicos recurrentes en Cortázar, estos conceptos ofrecen valencias (disfórico y eufórico) que se vuelcan sobre la percepción del sujeto, «un sujeto» como dice

⁵ Es un elemento muy comentado en la crítica es la virtuosa articulación en los libros misceláneos de éstos a su vez con la imagen: un dibujo o un grabado, con fotografías intervenidas, reproducciones de pinturas. El trabajo de María de Lourdes Dávila, *Desembarcos en el papel*, es uno de los aportes aún vigentes para comprender esta articulación.



el texto, por parte de los demás y de sí. Estas valencias se pliegan una sobre otra hasta suplantarse en la incomodidad, gracias a un recorrido narrativo que intersecta el yo que narra con el yo que percibe y a su vez, en el camino del sujeto de quien no sabemos más que aquello que es narrado. Era capaz de mirar «y el que mira ve dos veces, lo que está viendo y además es lo que está viendo o por lo menos podría serlo o querría serlo, todas ellas maneras sumamente filosóficas y existenciales de situarse y de situar el mundo» (Cortázar 1986a: 37). Los planos de figuración imponen un juego abductivo en el cual observamos elementos que quedan como una huella de algo que reside oculto o situado detrás de las inferencias más directas con respecto a los objetos. Por ello, asumimos que lo blando o lo duro no está en los objetos sino en esa capacidad de verlos o mirarlos como tales, para, con ello ser/ situarse.⁶ Pensemos en ese elemento incidental que marca los momentos del cuento brevísimo, en el cambio de paradigma que implica el paso de mirar a ver, despojando de esa posibilidad de abordar las cosas en profundidad de observación y conocimiento en «las últimas veces que había querido mirar de frente al mundo», herido (tajeado por la visión). El sujeto se pliega sobre sí, lo inefable acaece y la cultura -la norma, lo esperable y corroborable por la otredad narradora. Entonces, asumimos con el narrador la escucha de la anécdota que pone al descubierto esa topología de la que hablamos: a través del concepto de «situación» que la ubicuidad ya no pertenece al sujeto sino la mirada y el ver disimula aquella condición de la otredad que sólo era posible al verla pero que luego, en el devenir que el sujeto decide hacer para sí (para no herirse) se produce el traspaso: es el otro quien siente que lo ven. Lo pondríamos en palabras de Deleuze, hablando sobre el fantasma en Klosowski:

El razonamiento es la operación del lenguaje, pero la pantomima es la operación del cuerpo. [...] El cuerpo cubre o encubre un lenguaje escondido; el lenguaje forma un cuerpo glorioso. La argumentación más abstracta es una mímica; pero la pantomima de los cuerpos es un encadenamiento de silogismos. Ya no se sabe si es la pantomima quien razona o el razonamiento quien gesticula. (Deleuze 1989: 279).

La orientación de la mirada genera una dirección inversa, una operación abductiva que encuentra en «el otro lado», el punto enunciativo como eje en la imaginación de la sinestesia que se describe como consecuencia y proyección en la dialéctica entre yo-otro. De alguna manera el estudio caracterológico aparece como un fondo que casi olvidamos

⁶ Peirce (1970) y Samaja (1995) dejan claros estos conceptos, entre los tipos de inferencias, que son resultantes también de procesos cognoscitivos y epistémicos guiados por la razón instrumental, occidental y moderna.



que está: descripción de personajes y relato de personajes no tanto por lo que hacen, sino por como el relato los da a percibir. Juego de reflejos del yo-la otredad.⁷

Este procedimiento creativo ofrece una lectura que desenfoca regularidades, desmonta matrices enunciativas e imaginativas y da espacio narrativo a una actuación sobre los signos de las cosas que constituye su material (Bajtín 1991). Además, desestabiliza la forma, entendida como un intento (no sé si una intención voluntaria) de abarcar, junto al objeto, al acontecimiento que descoloca la racionalidad porque, además, incluye lo excluido por el *savoir faire* letrado y las legitimidades que el humor serio se toma porque no le son dadas por las tradiciones y modelos literarios. El proceso semiótico que activa una manera disruptiva de volver a ver y verse, siempre que mirar es mirar a otro e incomoda, deriva en esta escritura que supone o invita a una comprensión no sólo estética sino también ética, situada en una historicidad de amplia duración (el Gran Tiempo bajtiniano), con la cual se interviene en la experiencia mundana proyectada hacia el lector en una dación de la capacidad renovada para ver /volver a ver, verse en su cotidianeidad.

En «Teoría del agujero pegajoso», el juego de ver y ser mirado se desplaza a una condición imposible -fantástica pero risueña- del ser un agujero: «Lo que la gente ve y lo que él mismo ve de él» (Cortázar 1986a: 37-38). El eje del relato es el trayecto vital de un sujeto -un joven con nombre propio esta vez-, en la autopercepción *in extremis* de sí, como un vacío. El agujero, que veremos ocupa la materialidad del sujeto, se transforma en pegajoso como una pompa de jabón. Ya no es literal la atribución de su condición en un sujeto, sino que el sujeto deviene un agujero-pompa de jabón que todo lo traga. El procedimiento acumulativo del consumo capitalista crea un relato de un devenir identitario a través de los objetos que adquiere para «ser» Ramón-agujero pegajoso, cuerpo dócil y fútil, en su conciencia vacía. El relato, progresivo, sitúa al lector en el borde de lo fantástico como quiebre paraxial de los datos de la realidad imaginada y conocida por los esquemas aprendidos. Tal como indicara Josemary Jackson en *Fantasy, literatura y subversión* (1981) el eje de lo real distribuye la percepción de los objetos en la línea de la paraxis en que lo fantástico, no visible, situado en otro orden con respecto a este que llamamos *real*. En un punto fuera de la refracción en el espejo en el cual necesariamente situamos los objetos y donde sus signos se acomodan al reconocimiento, los haces de luz de la zona paraxial dejan distinguir los objetos (lo real) de la imagen (lo irreal) que, de todas maneras se figuran en la mente, pero también, diremos, en la cultura (Jackson 1981:

⁷ Un cuadro de Antonio Seguí, de 1969 (apenas posterior, manifiesta algo que recuerda estos juegos topológicos de la microficción que leemos. Se titula «Nuve» y muestra dos sujetos -en el estilo de figura humana que luego veremos en sus hombrecitos- dos «sujetos» de cuya mirada se proyectan nubes. Por motivos de derechos no puedo reproducirlo, invito a buscarlo en la nota en Arte On line: https://www.arte-online.net/Notas/Antonio_Segui_Una_Exposicion_Restrospectiva_1966-2010



17-18). El agujero-individuo aparece en ese otro espacio de la refracción (recordamos, una vez más a Bajtin, a quien Jackson a su vez nombra) como una posibilidad imaginaria e interpretamos el recorrido de un Ramón alienado con respecto a los modos de producción, de subsistencia y alejado de todo aquello que hace de un cuerpo un sujeto: lenguaje, socialidad, historia de vida. Es decir, las atribuciones el agujero desplazan su condición de individuo, pero a la vez -en una operatoria lógica y semiótica fuertemente dialéctica- le dotan de la voluntad y de la elección, mostrando un devenir identitario del individuo que vive la aporía del capitalismo consumista que los años sesenta muestran en el auge de las publicidades como la de la colonia Old Spice que ilustra el cuento. El consumo se sitúa en el eje que conforma ese «lo real», además de serlo en el plano topológico como aquello que trae -absorbe, imanta- el agujero en que Ramón ha devenido y que, contradictoriamente sumerge su imagen casi onírica para imaginar, en una quietud o pasividad que, sin embargo, nunca se detiene en su voracidad. Recuperar la instancia fantástica que implica el recorrido narrativo avanza sobre una ruptura artística con una descripción literalizada del orden acostumbrado del vivir de las clases medias además de que, por el contrario, se la necesita para acceder a las capas del relato en su paulatino desprendimiento de los atributos humanos de un cuerpo orgánico para ser sólo una voluntad de consumir. La voz narrativa, sin embargo, concreta un relato de lo corriente, de algo que puede estar en el orden de lo narrable y pensable. Pero eso mismo es resultante de lo fantástico, como señala R. Jackson: «El fantástico toma lo real y lo quiebra [...] El fantástico se re-combina e invierte lo real, pero no escapa a su esfera: existe en una relación simbiótica y parásita con lo real.» (Jackson 1981: 18) La fuera irreal del agujero expone con crudeza no sólo al sujeto -sin cabeza, más no sin una mente que piensa, compra y consigue ser exquisito en sus gustos de consumo- sino a una incredulidad interrogadora, perpleja. La escritura cortazariana adopta estos juegos cómico-serios en el contraste entre sensibilidades (marcas, aromas, sensaciones de la piel) y el reconocimiento de sí para sostener una disputa de sentidos sólo aparentemente intrascendente: «Entonces alguna mañana al despertarse el agujero tuvo, cosa rara ciertamente, una especie de entrevisión de sí mismo, se cayó en sí mismo» (Cortázar 1986a: 38). El interrogante de la credulidad es una pregunta por el sí-mismo, como un yo frente a los otros.

Cuando leemos *Último round* (1969) observamos que ese procedimiento articulador que pone en vínculo dialéctico a lo cotidiano/subjetivo con los objetos del mundo en tanto experiencia que adviene a la vida, no sólo se sostiene, sino que se profundiza en el detalle de la relación con las cosas en movimiento y dinamismo inexorables. Ya quizás impregnado de la narratividad evidente en *Historia de cronopios y de famas* (1962), cuya organización compleja de partes implica a su vez una arquitectura diferente en la secuenciación que agrupa temáticamente estos breves escritos, es el humor serio cuya entonación señala este trabajo con la forma. En cierto modo, accedemos a la comprensión de lo narrado a partir de un relato que deja al desnudo las implicancias una observación



estética de las cosas, del contacto cercano con las aristas de los acontecimientos, que podríamos caracterizar como *heurístico*. Al respecto, Joaquín Manzi, la considera en relación a la composición del libro en su dualidad de lenguajes. Dice:

Las imágenes ejercen un humor oblicuo, capaz de trastocar y descolocar los textos adyacentes. Con el correr de las páginas deforman y desarticulan la fijeza de lo que advino alrededor y fuera del libro hasta hacer girar su materia sobre sí misma, una y otra vez como si el seis fuera el nueve y al revés. (Manzi 2016: 11)

El libro se constituye en una invitación al lector a entrar en la comunicación estética entendida como un vínculo que se ofrece en un espacio versátil a las relaciones elegidas para su lectura. Sin embargo, el trabajo compositivo del diseño -hecho a dos manos y a dos juegos imaginativos con Julio Silva- asimila de manera tensa la imagen fragmentaria con las unidades en las cuales su totalidad se ve disuelta -es un ejercicio y una exploración con la cual se logra el collage- en la composición de las páginas. La escritura funciona como amalgama del collage en unidades que coexisten en el tiempo de lectura instalando así el «texto híbrido» del que hablara Dávila (2001: 20). De este modo, interrumpe la tradición del ilustrador que traduce o interpreta para complementar ambigüedades o para dar a conocer visualmente una imagen, en tiempos donde el acceso a los medios de ilustración y de arte era escaso, así como su lectura e interpretación requería un entrenamiento del ojo, un aprender a reconocer en la iconicidad los objetos del mundo.

Tanto *La vuelta al día* -cuyas referencias a Verne reenvían al Siglo XIX cuando el auge del periódico coloca a las clases populares frente a la mediación de un acceso a la imagen visual como contraparte simbólica ante la carencia de alfabetización-, como *Último round*, considerado un paso más adelante en la apuesta de hibridez editorial y de lenguajes, operan sobre su proyección eclosionante en la cultura de los años sesenta: Un modelo de mundo permeado por la publicidad, por las revistas ilustradas o los periódicos en color con suplementos, y ante el avasallante crecimiento de la televisión que reduplica imágenes y estilos, que rompe el status de la imagen que se consideraba bella, instala en estos libros la tarea de recolección del pasado a través de las cosas que la cotidianidad dejó afuera de la Historia. Con ello, además, se desarticulan los géneros y los formatos literarios: pastiche, collage e hibridez se corresponden con lo que Dávila sintetiza así: «Ruptura, ensamblaje, umbral, saltos lingüísticos» (2001: 150).

Por ello, atender a los textos verbales implica ver qué de estos procedimientos articula este juego del diseño del libro, creando textos que resultan de una situación ficcional pero que se desplaza a los procesos cognitivos, artísticos en la recepción cocreadora. Ingresar en ellos para recuperar el proceso creativo implica tomar una posición crítica que logre ver las tensiones y las antinomias expresadas a través de las estrategias ficcionales, en el caso de ser relatos, y en todos los textos brevísimos, de un

orden de escritura que exhibe -no sin cierta confrontación apenas insinuada con los imaginarios y las lógicas de la doxa- la desarticulación entre las representaciones de objetos y la palabra como lenguaje que memora un uso social e histórico al mismo tiempo -en el mismo instante- que produce su extrañamiento.

El brevísimo texto titulado «Elecciones insólitas» (Cortázar 2010a: 148, abajo), la tercera persona acude a narrar en el encuadre discursivo que Barthes llamara «escritura del suceso» (1994: 189) la circunstancia de un individuo que no logra decidirse. El argumento es extremadamente simplista y quizá en ello resida su efecto humorístico, pero lo que aquí nos interesa es la consideración de esta situación *in crescendo* que deriva en una prospectiva aunada a que la tercera persona del plural se vuelve impersonal: «Se tiene la intención de estudiar nuevamente el caso» (Cortázar 2010a: 149). Comenzando por el final, el planeamiento de un sujeto observado, intimado a definir una elección frente a los poderes sociales (el estado, las fuerzas de seguridad y la religión surgen como referencias de lo aceptable y de la norma), y de la sociedad en sí. La disolución del sujeto implica, lo sabemos y el propio texto lo indica, la reducción de su voluntad por el ejercicio de la violencia sobre él, incide en el proseguir del relato que deja en el contraste de sombra aquello se oblitera para dar verosimilitud a la tarea de acosar al individuo. Dice el relato: «Desconfían de él, es natural.» (Cortázar 2010a: 149) El lugar de la alteridad es también dejado en un blanco, puesto que la opinión «hubiera sido mucho más tranquilizador...» (Cortázar 2010a: 149) ya no crea atribuciones, sino que establece en la arbitrariedad de las opciones un vacío de sentido. El detalle estalla y ocupa todo el espacio figural de la ficción, insta un tiempo que se descubre en potencia y frustración de la respuesta social; en la interpretación manifiesta por la extrañeza, por la disociación entre expectativas no narradas -ese fondo aperceptible de la normatividad o de la aceptabilidad burguesas- una respuesta esperable convierte al crescendo en el soporte de la carga valorativa de esa isotopía que implica la convicción. Las opciones vuelcan la valencia de los objetos en el acto de elegir, antes que en el individuo sobre el cual recaen las acciones, por lo que el lector habilita las posibilidades de activar los sentidos del acto de decidir en sí y no de aquello que implica elegir. El cuerpo, del individuo no es nombrado, sólo su acto decisivo capta -en el juego, esta vez sin divertimento- la inversión de valencias disfóricas o eufóricas entre él y los otros por una parte y, por otro lado, entre el concepto mismo de sujeto -social e individuo- y la acción de elegir. El «caso» se inmiscuye otra vez en relación a una racionalidad que es puesta en tela de juicio, en ese procedimiento -al que Cortázar estaba acostumbrando en sus lectores- que consiste crear la ilusión de afirmación y positividad allí donde el vacío y la ambigüedad están funcionando como operadores sémicos. Una escritura «en negativo», siguiendo la imagen de las películas fotográficas de la época; mostrando con esta operación figurativa una representación silente de los síntomas de lo que se supo llamar «clima de época»: las clases medias obligadas a elegir el consumo y los poderes creando el «sujeto-sujetado» del que nos hablara Foucault en *La*

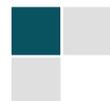


microfísica del poder, de 1978. La acción resistente del individuo -precario, insolvente, excéntrico por su accionar- deja oír las disputas que luego del Mayo Francés se instalaran en el sistema burgués e incomodando -como a los coetáneos que no pueden dormir por la indecisión-, en el conformismo generalizado. Un acontecimiento banal -decidir entre una cosa y otra- vuelve estructura que ordena, dispensa sentidos y crea atribuciones que exceden y derraman la situación narrada en la microficción hacia otras zonas de su legibilidad: el mundo es el afuera del cubo que ilustra el texto, su sujeto conminado encerrado en él e intentando salir. ¿Pueden los lectores con esta mirada estética cuya axiomática también desborda el procedimiento unitario para incluirse en una poética de la perplejidad?

Cuando la palabra cede al fracaso de su relatividad al reconocer ese detalle, la lógica concede la posibilidad de una visión que deja sobre las páginas un inacabamiento perceptible por el lector, quien toma el guante y asume la misma perplejidad. Aventuramos a señalar una permanencia del estado en *work in progress*, de proceso detenido, de representación que se ha difuminado en los movimientos de la mente lógica -esa que mandata a no dejar un pensamiento inconcluso- para asumir dicha perplejidad y volverla literatura.

Uno de esos casos, «Se dibuja una estrellita», en *Último round* (Cortázar 2010b: 78) es casi topológico. El proceso de lo que al comienzo evocamos como una cirugía arranca en un relato del movimiento de la mano que traza una línea en una piel que respira el tiempo («amarrado, anestesiado»: ¿la cultura, el presente?), con lo cual ya observamos que se acude al espacio como categoría para apoyar en ella la alegoría de la escritura. Junto a ello, «lo alto de la página» y «el campo operatorio» no sólo signan ese espacio en que el lector se ve invitado a imaginar -una piel, luego una página, sino que también intersecan el interrogante dialéctico de pensar el sueño/la vigilia y el cirujano/el sacerdote como lugares o topoï de la cultura occidental. El saber anatómico se desliza en el espacio ritual, religioso, pero culmina en el erotismo que supone la escritura. El saber occidental positivista y moderno (la anatomía como cuerpo de saber sobre los cuerpos orgánicos humanos: «la blanca piel que va a hendir el cirujano») se conjuga con el rito que también traza movimientos en ese espacio dado por lo corporal («esa blanca epidermis inviolada»). Sin embargo, quedan supuestos instalados en un recorrido que guía una mano que hace cosas, ¿quién es ese sujeto, casi obliterado al haberse signado como un espacio (blanco, la página, el cuerpo que respira el tiempo) y vuelto objeto sobre el cual se actúa desde el poder? Es víctima, pero su victimario también resulta serlo, atado a su significante del dolor y de la sangre derramada. Escribir es goce, lo que quiebra el principio del placer y lo condena.

Los amarres, la tensiones, las inversiones de la doxa («lo de abajo toma el lugar de lo de arriba y lo mima») estallan en el sema ingenuo del diminutivo. La pregunta de la



perplejidad acude urgente otra vez en el concepto del sujeto: ¿quién escribe «rabioso» sobre la piel de la raza, sobre la página que debe ser anatomizada y luego incidida en el descubrimiento de estar frente a «la esplendorosa ilusión de libertad»? La heurística que se formula en la pregunta es el derrotero inconcluso de este breve texto casi poema en prosa, cuya dimensión de relato hace mella en la posibilidad de reconocer siquiera un proceso encadenado. La alegoría está dispuesta en esa topología (en el uso de la observación sobre cómo las figuras usan el espacio y lo dimensionan, este caso una piel-página) que nos deja con el interrogante abierto ante un esfuerzo semiótico por instalar la superposición dimensional de categorías: espacio, tiempo, acto e incluso aquellas que son necesarias para comprender desde la vinculación entre percepción y razonamiento. En este microcuento se revelan atribuibles a los objetos mencionados -bisturí, piel, página, respiración- cuya existencia es invertida con respecto al orden de lo que definimos como real y/o pensable: situar las categorías en la espacialidad del relato, desplegándolas en el recorrido narrativo prolonga la alegoría, le otorga una apoyatura sémica -que sabemos, proviene de la cultura y de los saberes normativizados-. Este despliegue que se va notando conforme se avanza en la lectura e incluso colocando un tamiz erótico -más no pasional, observamos- a la entonación general del texto. Con ello se deja paulatinamente instalada una red categorial conformada por espacio, tiempo, acto, junto a causalidad, en un sintagma mostrando por la posibilidad e imposibilidad anudadas a la tensa relación entre lo que se narra y lo que es factible de imaginar. Antes que un deslumbramiento, vemos un recorrido ético que genera como efecto de lectura esa experiencia que apenas está sostenida por esa distancia -un tópico decimonónico, pero también surrealista- entre el sueño y la vigilia como salida dialéctica de estas intersecciones figurales: la que dibuja el cirujano, la que traza en sus ritos el sacerdote y el derrotero del escritor situados en planos incómodamente móviles (como en el sueño). De allí el interrogante incisivo que sostiene lo incidental de este texto: «¿Pero ¿quién cumple realmente la tarea?» (Cortázar 2010b: 78) Es curioso reconocer aquí un aspecto transversal en la obra de Cortázar que aparece frecuentemente en relación a la interpelación de los órdenes culturales de la modernidad frente a otros saberes y circunstancias históricas que se manifiestan como el fondo aperceptible de la Historia. Está claro en la pregunta final, que anotamos entre paréntesis:

¿No hay nadie que le diga (*al sacerdote, a lo religioso como racionalidad*) que también él está amarrado por las bandas de la oscura momia (*un vestigio de lo humano*), por la sangre podrida de la raza que se obstina en destilar su fuera en esas heridas, en esas palabras que él escribe (*el escritor se subsume en la figura sacerdotal por el ritual instituyente de la escritura*) bajo la esplendorosa ilusión de libertad? (Cortázar 2010b: 79)



Con ello, asumimos un cuidado en señalar cómo esa escritura de los textos brevísimos crea nuevas fronteras donde situar lo literario. Cortázar marca el trazo de fenómenos culturales epocales, por lo cual algunas atribuciones de lugar o de influencias se leen a partir de nociones críticas que devienen de esos experimentos literarios que desplazan los horizontes posibles de la legibilidad.⁸ La pregunta que surge ante ello adviene ante la lectura de estos escritos que marcan un recorrido atañe pues a lo siguiente: ¿Es acaso la forma la que muestra su capacidad de producir eventos semióticos en los cuales las cosas pasan a ser signo de una incredulidad, que ocupa su espacio de comprensión y de referencia, ante lo cual no hay un cierre creativo, sino que se ven abiertos a una nueva legibilidad? Por ello, asumimos el desafío de encontrar en estos textos brevísimos, una situación en que se narra una perplejidad. Al ser irresolubles los interrogantes que inquietan la lógica doxática –por Cortázar llamada «La Gran Costumbre» (1986b: 57)⁹ nos preguntamos: ¿en qué consiste la tensión entre antinomias - existenciales, representacionales, la sorpresa en tanto sospecha- que deviene de una mirada atenta a los objetos con los cuales la doxa se ve interrumpida para dar a leer otra forma de vivir la experiencia mundana?

La experiencia de sí: el creador perplejo

Estas preguntas, envían a recordar a un planteo filosófico: aquel que hace de la *perplejidad* un concepto central de la estética en un Kant idealista que intenta responder a la distancia crítica que se observa entre el sentimiento de lo Bello y el sentimiento de lo Sublime (2004). Luego, andando la historia de la filosofía, se produce, un planteo fenomenológico a partir de la idea de la resultante de un incidente cotidiano, en el espacio de los objetos habituales del mundo, que inquieta al sujeto ante la imposibilidad de responder la pregunta surgida de ello. que se manifiesta como necesaria e imposible de evitar. De ello hemos estado hablando en los textos que elegimos para mostrar cómo el acto creativo implica reconocer la perplejidad, manifestarla y sostener en los procedimientos el diálogo entre el reflexionar imposible y una imaginación que se despliega en el relato. Elegir la imaginación para dar cuenta de la perplejidad, circunvalarla radica la escritura como potencia ante lo irresoluble. De eso se trata el «contenido», cuyo par armónico ya no es la forma sino el material que, veremos ya no

⁸ Trabajos como la tesis doctoral de Paula Klein sobre la relación entre Cortázar y Perec, con el Oulipo (Klein 2022) o referencias al situacionismo han abordado estas influencias o, para decirlo de otro modo, un aprovechamiento de las prácticas de escritura y de desbordes retóricos.

⁹ En el poema titulado: «Aumenta la criminalidad en los estados Unidos», describe ese concepto que luego usa en numerosas ocasiones. Citamos *La vuelta al día en ochenta mundos*.



puede tampoco hacerse cargo de las circunstancias que rodean -e imantan- esa pregunta que no puede ni logra ser respondida. La creación de ficciones que trabaje sobre ese sistema creativo de desmantelamiento y desterritorialización de los objetos de sus entramados culturales o literarios modernos puede, en la breve extensión como estos casos, actuar como un principio artístico que encare las preguntas de la perplejidad, pero no pueden concluirse porque el interrogante queda de manera perenne, abierto.

En Kant, este concepto de perplejidad se sitúa a la par de «asombro», «desconcierto» e inclusive en relación a los sentidos físicos del cuerpo, en tanto el orden sensorial reestablece un vínculo del sujeto con relación a un ser de las cosas cuyo conocimiento deviene de esta perplejidad, ya que ante ello no es posible decir nada. Más que hablar de un sujeto en tanto individuo, recordamos que Kant asume una categoría transindividual para indicar un pensar: alguien piensa, no importa quién, una «inteligencia pura, no determinable en su existencia según el tiempo» (2003: 147) para la figura del *noumeno* en el cual se despierta admiración, estremecimiento o desconcierto. De este modo, la diferencia entre conocimiento sensible y cognoscitivo o del entendimiento se ven integrados en la perplejidad como instancia del conocer y no tanto como mera percepción o respuesta afectiva ante lo inaudito. El proceso de la crítica implica buscar no ceder ante la perplejidad, pero evidentemente el interrogante se establece tanto por aquello que la provoca como, en otro plano, en cómo el sujeto logra hallar los límites de su propio pensar ante esa experiencia que podríamos llamar «asombrosa». No sería, pues es el objeto lo que causa una perplejidad, sino que es el pensar lo que implica ver las cosas desconcertadamente.¹⁰

Por ello, nos interesa ver de qué manera estos textos brevísimos de Cortázar pueden ser leídos como algo más que una ocurrencia; la perplejidad es la motivación creativa que da cuenta de una experiencia de sí que intenta reconocerla y que, lejos de intentar solucionarla, la rodea, la lee, la observa. Su respuesta radica en imaginar lo incidental -siempre sorpresivo a partir del detalle que estalla ante la experiencia de lo ínfimo-, operando sobre la propia razón - práctica, diríamos según este Kant que leemos- en el argumento de las microficciones.

Jean-Marie Schaeffer en *La experiencia estética* (2004) resume su hipótesis que inflexiona la atribución de ser estéticas a estas caracterizaciones, en relación a sus casos de estudio entre los cuales se hallan las ficciones literarias. Lo resume así:

La creación artística y la experiencia estética son dos intentos de controlar una situación de conocimiento incompleto o bien toda una familia de situaciones de ese tipo, que por lo

¹⁰ El término que se utiliza es *Verlegenheit*, indica una situación de extrañeza e incomodidad, pero, como indicamos, no es el individuo sino el pensamiento quien procede desde ello. Sería recomendable interiorizarse en algunas lecturas sobre Kant, ya que no es nuestro oficio y nos excede una explicación filosófica.



tanto se refieren a interrogantes que a la vez importan de manera crucial a los humanos y que sin embargo es imposible de aprehender mediante nuestras estrategias cognitivas canónicas, seleccionadas por la evolución biológica y cultivadas sistemáticamente en el transcurso de la evolución cultural (Schaeffer 2004: 228).

El incidente disparador de los relatos inicia la vivencia de la perplejidad, asumida y asimilada por la escritura, proyectada en las claves de la legibilidad gracias a las ficciones -su lectura factible- ejercidas a través de los procedimientos del absurdo, de la brevedad, del *fantasy* y de la alegoría, entre otros tantos, muestra cómo se explora la experiencia frente a interrogantes abruptos, sin respuesta en la racionalidad moderna. Su lógica fingidamente causal y una observancia de las formas realistas de narrarlo, son a su vez el instrumento que revela en la lectura una elección estética con que trabaja eligiendo como tópicos elementos minúsculos que exceden los estándares del arte, no sólo la literatura sino a ésta entre los lenguajes artísticos con los cuales dialoga en los libros: la imagen, la fotografía.

Nos ayuda leer a Nicolas Bourriaud, quien define a la *exforma* a partir del contexto del arte realista contemporáneo. Se trataría de reconocer en el arte esta nueva manera de incluir lo excluido, de hacer de ello una operatoria deseada y expresada en los lenguajes artísticos que ya no pretendían mostrar perfecciones sino acudir a los objetos y a las figuras que quedaban fuera del Ideal estético. En los textos que elegimos como casos en este estudio, la invención de los incidentes con los cuales se construyen sus ficciones y las basuritas inatendidas en los discursos epocales -huellas de procesos de sentido ya consumidos o despreciados- le integra a una obra de arte unitaria como respuesta a la perplejidad.

Esta experiencia de los objetos del mundo trastocada por la pregunta que desvía de los parámetros de lo pensable e imaginable encuentra en los procedimientos narrativos y lógicos una articulación -por cierto, política- en relación a la relatividad del concepto de representación, en la medida en que sería la capacidad de reconocimiento en correlato con sus objetos o cuerpos fijados por la imaginación simbólica aceptable o legible lo que le da lugar sino la potencia de un hacer en perpetuo *work in progress* ya que no están establecidos, sino que se sitúan en fronteras de lo pensable y del asombro que se constituye en la valencia de lo móvil de sus significaciones. La estabilidad de lo literario como lenguaje ha sido cuestionada, convive con otros textos en que su regularidad es cumplida, pero con otros destinos de comprensión literaria. Sin embargo, este aspecto que señala Bourriaud podría ser una clave para describir una situación de lectura crítica que permita recoger de otra manera la producción cortazariana, atravesando los límites de los libros en pos de esta estrategia estética entendida como sigue: «El término *exforma* designará a la forma atrapada en un procedimiento de exclusión o de inclusión. Es decir,



a todo signo transitando entre el centro y la periferia, flotando entre la disidencia y el poder» (Bourriaud 2015: 11).

Ante ello, los textos brevísimos que describimos asumen una *forma* en suspenso de su estabilidad, que ya no espera instalar los límites de un horizonte legible, sino que muestran la experimentación estética con que Cortázar juega, en una especie de no resolución lógica que exhibe a su vez una irresolución semiótica de un hacer y devenir dóxicos sostenidos en la imaginación entendida como objeto de la experiencia de la forma inacabada. La perplejidad es aquello que *dona una forma*. Por la perplejidad, es imposible cerrar los textos, ya que ese estado -en un sentimiento del asombro y la estupefacción- se manifiesta como interminable ya que la capacidad ficcional de crear perplejidades literarias ha sido instalada en la brevedad de lo nimio, que desestabiliza los signos de su tiempo que, sin embargo, son una huella epistémica de un proceso histórico en el cual la *ratio* moderna es cuestionada.

BIBLIOGRAFÍA

- Badiou, Alain. *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial, 2007. Impreso.
- Bajtin, Mijail. «El contenido, el material y la forma». *Teoría y estética de la novela*. 1924. Trad. Elena Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1991. 13-65. Impreso.
- Barthes, Roland. «La escritura del suceso.» *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Buenos Aires: Paidós, 1994. 198-195. Impreso.
- Bourriaud, Nicolas. *La exforma*. Trad Eduardo Berti. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015. Impreso.
- Castro, María Virginia. «Julio Cortázar, escritor situacionista.» *Julio Cortázar. Celebración del gesto crítico*. Silvana López (coord.). Buenos Aires: NJ editor, 2019. 139-150. Impreso.
- Cortázar, Julio. «Para una antropología de bolsillo.» *La vuelta al día en ochenta mundos*. 1967. México: Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1986a. 37-38. Impreso.
- . «Aumenta la criminalidad en los estados Unidos.» *La vuelta al día en ochenta mundos*. 1967. México: Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1986b. 57. Impreso.
- . «Elecciones insólitas.» *Último Round*. 1969. Barcelona: México: RM, 2010a. 148-149. Impreso.
- . «Se dibuja una estrellita.» *Último Round*. 1969. Barcelona: México: RM, 2010b. 78-79. Impreso.
- Dávila, María de Lourdes. *Desembarcos en el papel: La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós, 1989. Impreso.



- Jackson, Rosemary. *Fantasy, literatura y subversión*. Trad. Cecilia Absatz. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1981. Impreso.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. 1991. Trad. Pardo Torio. Buenos Aires: Paidós, 1992. Impreso.
- . «Capítulo cinco. Hacia una crítica dialéctica». *Marxismo y forma. Teorías dialécticas de la literatura en el Siglo XX*. 1971. Trad. Cristina Piña Aldao. Tres Cantos, España: Akal, 2016. 225-302. Impreso.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la Razón pura*. 1781. Trad. J. Rovira Armengol. Buenos Aires: Losada, 2003. Impreso.
- . *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. 1764. Edición bilingüe. Trad. Dulce María Granja. México: UNAM, 2004. Impreso.
- Klein, Paula. «Pequeñas memorias de lo cotidiano: un diálogo entre Julio Cortázar y Georges Perec». *Orbis Tertius* 27.36 (2022): s. p. Web. 20 de mayo 2024.
- McLuhan, Marshall, y Quentin Fiore. *El medio es el mensaje*. 1967. Buenos Aires: Paidós, 1994. Impreso.
- Manzi, Joaquín. «Cortar, pegar, montar el 69 de Cortázar». *Cuadernos LIRICO* 15 (2016): s. p. Web. 30 de abril 2024.
- Peirce, Charles S. *Deducción, Inducción e Hipótesis*. Trad. Juan Martín Ruiz-Werner. Buenos Aires: Aguilar, 1970. Impreso.
- Peris Blanes, Jaume. «El happening y la creación de situaciones en dos novelas de Julio Cortázar: espacios de liberación y metáfora de la escritura.» *Mitologías hoy* 8 (2013): 23-40. Web. 25 de mayo 2024.
- Samaja, Juan. «¡La bolsa o la especie! (Para volver a pensar en el puesto de la abducción en el sistema de inferencias.)» *Arte e Investigación* 1.1 (1996): 21-35. Impreso.
- Schaeffer, Jean-Marie. *La experiencia estética*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: La Marca Editora, 2004. Impreso.
- Sorá, Gustavo. *Editar desde la izquierda en América Latina. La agitada historia del Fondo de Cultura Económica y de S XXI*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2017. Impreso.

Fecha de recepción: 11 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2024

