



Pontificia Universidad Católica Argentina
Santa María de los Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Letras

Tesis de Licenciatura en Letras:

Entre la literatura y la vida:

Los aeronautas de la cosmopista,
una poética discursiva.

Alumno: Daiana López De Vincenzi

N° de registro: 06-130018-3

Directora: Dra. María José Punte

Noviembre 2023

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	4
1.1	LOS AUTONAUTAS DE LA COSMOPISTA Y SU ORIGINAL TRANSGRESIÓN	5
1.2	SOBRE EL ESTADO DE LA CUESTIÓN	9
1.3	EN TORNO DEL GÉNERO TEXTUAL	12
1.4	DOS MANERAS DE ABORDAR EL VIAJE	15
1.5	METODOLOGÍA	19
2	JULIO CORTÁZAR, UN ESCRITOR EN EXPANSIÓN.....	22
2.1	PRINCIPIO DEL JUEGO.....	22
2.2	VIAJE COMO <i>PASAJE</i>	26
2.3	LA <i>TEORÍA DEL TÚNEL</i> : DESTRUIR PARA RECONSTRUIR.....	32
2.4	NOVELÍSTICA CORTAZARIANA.....	35
2.4.1	Los premios	37
2.4.2	Rayuela.....	37
2.4.3	62/Modelo para armar	40
2.4.4	Libro de Manuel	40
2.4.5	Los astronautas de la cosmopista	41
2.5	NOVELAS INVENTIVAS.....	42
3	ANÁLISIS DEL DISCURSO DE UN RELATO DE VIAJES	44
3.1	LAS FUENTES: MARCO POLO Y JULIO VERNE	44
3.2	APLICACIÓN DEL MÉTODO.....	48
3.2.1	Descripción y narración.....	48
3.2.2	Funcionalidad del desenlace.....	53
3.2.3	Prácticas descriptivas: historias, fotografías	55
3.2.4	Isotopías, lector pretendido, núcleos de clímax	61
3.2.5	Recursos literarios: parodia	67
3.3	CONCLUSIONES	71
4	VIVIR ES ESCRIBIR. ESCRIBIR ES VIVIR.....	72
4.1	Surrealismo y existencialismo.....	73
4.2	ACCIÓN SURREALISTA	74

4.3	ACCIÓN EXISTENCIALISTA.....	80
4.4	DOS POSIBILIDADES DE LECTURA	85
5	CONCLUSIONES	87
6	BIBLIOGRAFÍA	89

1 INTRODUCCIÓN

*Es preciso hacer el lenguaje para cada situación,
y no desde el lenguaje mismo.*
— Julio Cortázar, 1947

Nos proponemos abordar, en la presente Tesis de Licenciatura, una cuestión inherente desde siempre a la literatura: la frontera entre realidad e imaginación. ¿De qué manera se vinculan los elementos ficcionales y los reales en una obra? ¿Qué función desempeñan respectivamente en la construcción de significado? ¿A qué género se atribuye la fusión entre ficción y no ficción? ¿Es posible que un libro no pertenezca a ningún género? Estas son algunas de las interrogantes que surgieron durante mi lectura de *Los astronautas de la cosmopista* (1983) de Julio Cortázar y Carol Dunlop.

La combinación original de estilos literarios, junto con la inserción natural de elementos ficticios en un relato que pretende ser real, me supuso un desafío en términos de categorización que no pude ignorar: ¿a qué género podía pertenecer un libro tan autobiográfico e íntimo, como lo son los diarios de un viajero, pero con un tono lúdico e imaginativo comparable con el de *Don Quijote de la Mancha*?

Si consideramos las categorías literarias tradicionales, como la novela, la poesía, el drama, el cuento, la crónica o la biografía; estas se conciben como modos textuales que determinan los diversos discursos literarios, brindando un estilo de escritura al autor y creando expectativas en el lector. Estas categorías, a su vez, se dividen en dos grandes dominios: el de la ficción, que abarca la novela, el cuento o el teatro; y el de la no ficción, que comprende el ensayo, la crónica, una entrevista o las memorias. Así, el primero incluye obras que son invenciones, mientras que el segundo designa hechos y relatos basados en la realidad.

No obstante, es común encontrarnos con casos en los que los límites entre la ficción y no ficción se tornan difusos: *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez, por ejemplo. Un libro que narra eventos y figuras reales de la historia, pero cuyos diálogos y

descripciones son fruto de la imaginación del autor. Aunque, en este caso, el título de la obra especifica su carácter ficcional al denominarse “*Santa Evita, una novela*”, de modo que establece un pacto de lectura más cercano al discurso novelístico que al factual, lo que proporciona herramientas, asociaciones y convenciones propias del género *novela* que servirán para aproximarse con propiedad al texto.

Ahora bien, en circunstancias en las que el libro no brinde una aclaración de este tipo y nos enfrentemos a una obra de difícil categorización poética, ¿qué enfoque debería adoptarse para su análisis? Buscaremos abordar esta cuestión a través del estudio del libro que la ha suscitado.

1.1 LOS AUTONAUTAS DE LA COSMOPISTA Y SU ORIGINAL TRANSGRESIÓN

Si bien el género no se explicita en su título, desde la primera página el discurso se plantea como factual: Julio Cortázar nos transporta a 1982, a cuando junto con su esposa Carol Dunlop, fotógrafa y también escritora, decidió emprender una “«expedición» un tanto alocada y bastante surrealista” (Cortázar y Dunlop, 1983, p 15): recorrer la autopista París-Marsella, un trayecto que normalmente se realiza en diez horas, en treinta y tres días, a bordo de su casa rodante. Durante este tiempo la pareja se detendría a dormir en los paraderos al costado de la autopista; en total pararían en sesenta y cinco paraderos, a modo de dos por día, y durante el transcurso del viaje escribirían un libro sobre dicha travesía. Así es que nació *Los astronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*, editado en 1983 por Muchnik Editores. El último libro publicado en vida por Julio Cortázar.

A pesar de que ambos participan como autores, es relevante destacar que el discurso se encuentra estructurado y desarrollado principalmente por Cortázar, quien lo editó en una etapa posterior al viaje, como él mismo lo aclara en el libro. La intervención de Carol se evidencia en diversos textos intercalados a lo largo del relato que pueden distinguirse fácilmente por su estilo. Para agilizar nuestra investigación, en ocasiones nos referiremos a Cortázar como “el autor”, dejando aquí en claro que ambos comparten la

autoría de la obra. Asimismo, utilizaremos la abreviación de *Los autonautas* para referirnos al texto.

El comienzo del libro relata cómo nació y germinó la idea de la expedición, la cual habría surgido precisamente durante un viaje por la autopista de regreso a París, luego de unas semanas de descanso. En ese momento la pareja, con la intención de lentificar el tiempo de vuelta a la rutina, decidió detenerse en uno de los parkings para descansar; al hacerlo, ambos se percataron de que no deseaban aún regresar, sino que anhelaban permanecer en esa especie de “tiempo transformado” característico de un no-lugar (Augé, 2000). En sus conversaciones con Omar Prego, recogidas en *La fascinación de las palabras* (1985), Cortázar comparte los orígenes de este proyecto “patafísico y surrealista” (p. 142):

Ese día estábamos en el parking descansado y nos sentimos tan bien, hubo una sensación de felicidad, de plenitud, que empezamos un poco a analizar por qué nos parecía fuera de lo común. Y empezamos a descubrir cosas. Primero: no había ninguna posibilidad de que nos telefonaran. Segundo: nadie sabía dónde estábamos, puesto que la autopista tiene 66 parkings de cada lado más o menos... [...] todo lo cual contribuía a que nos sintiéramos maravillosamente bien. (Cortázar y Prego, 1985, p. 141)

Como mencionamos, el libro se presenta desde el comienzo como una narración realista, con un estilo de crónica que relata los sucesos ocurridos desde la concepción de la idea hasta su ejecución. Sin embargo, en paralelo es posible apreciar numerosos recursos literarios y estilísticos, tales como la alternancia de la primera persona con la tercera para llamarse con sus apodos íntimos: el Lobo y la Osita. De este modo, los autores se establecen como los protagonistas de una historia que dialogan entre sí:

- Qué bien se está aquí —dijo el Lobo saboreando su whisky.
- Podríamos continuar a este ritmo, como los viajeros de las diligencias.
- Deteniéndonos largo tiempo en cada paradero...

—Podríamos vivir cada día en un parking, fuera del mundo, te das cuenta, y en este mismo monstruo de la velocidad hacer un crucero de descanso con toda libertad...

—¡Y sin teléfono! —exclamó el Lobo que, como se sabe, padece de telefonofobia aguda.

(Cortázar y Dunlop, 1983, p. 28)

Asimismo, desde el comienzo del relato se percibe cierto tono paródico, representado entre otras cosas por los títulos de los capítulos, los cuales le resumen al lector el contenido sucesor de manera humorística y deliberadamente exagerada, imitando un estilo de narración científica, formal y descriptiva:

De los orígenes de la expedición: su génesis, su lenta elaboración y su sinuosa madurez, y de cómo el pálido lector no sólo verá que la reflexión científica tiende a transformar la visión del mundo en quien la practica, sino que se percatará asimismo de los obstáculos que se alzan en el camino del investigador, y tendrá al mismo tiempo amplia oportunidad de admirar la astucia y el coraje de los arrojados expedicionarios. (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 22)

Este tipo de enfoque se comienza a comprender a medida que avanzamos en el texto y los autores revelan lo que serán las bases o reglas de la expedición: 1) No deberán salirse en ningún momento de la autopista. 2) Visitarán dos paraderos por día y siempre dormirán en el segundo, sin importan cuál les toque. 3) Explorarán rigurosamente cada paradero y tomarán notas científicas de las observaciones. 4) Escribirán un libro sobre la inusual expedición, “inspirándonos en los relatos de viajes de los grandes exploradores del pasado” (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 30). Esta cuarta base del juego es la que nos brinda la primera clave de lectura para la interpretación del libro: se encuentra inspirado en los “relatos de viajes” escritos por los “exploradores del pasado”. A partir de esta referencia, podemos entender que los títulos responden a una intertextualidad con respecto a este tipo de relatos, y que los protagonistas de la expedición se asumen como exploradores comprometidos en investigar un territorio de pronto desconocido: la

autopista. A raíz de esto, encontraremos constantes alusiones a diversas figuras de aventureros, con las cuales los autores se comparan:

¿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 la paciencia. Nosotros esperamos cuatro años. (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 31)

Finalmente, tras cuatro años desde el surgimiento de la idea (debido a problemas de salud y exigencias laborales), los autores equiparan minuciosamente a Fafner —su casa rodante, el tercer integrante de la expedición llamado en ocasiones “dragón”— con todos los víveres necesarios y dan inicio a su viaje: en la página 41 de la primera edición comienza “LA EXPEDICIÓN”. Y para sorpresa del lector, quien naturalmente espera de lo que sigue una crónica continuada, el relato de la expedición se desarrolla a través de la alternancia entre varios géneros literarios y formas de figuración: diario, prosa, cartas, cuentos, un manual. Además, el discurso adquiere un tono imaginativo con la aparición de Calac y Polanco, dos personajes *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) de Cortázar, quienes siguen a los viajeros en su recorrido y con quienes se mantienen varios diálogos.

El discurso se estructura principalmente a través de los “diarios de ruta”, capítulos presentados en tipografía de máquina escribir que detallan día, hora, temperatura, paraderos visitados y breves movimientos de los expedicionarios, además de lo que comieron cada día; y de los capítulos que siguen a estos, que en general relatan la experiencia vivida en aquellos paraderos. Cabe destacar que estos últimos no se limitan únicamente a narrar hechos y situaciones del día a día, sino que abarcan una gran variedad de expresiones literarias: desde reflexiones, recuerdos y pensamientos que surgieron en la travesía, hasta la descripción detallada de elementos cotidianos, como un árbol. Todo el discurso se desarrolla, además, a través de un tono fuertemente humorístico en relación con la exploración científica de los paraderos de la autopista y las comparaciones con los aventureros de la historia, al lado de los cuales la expedición de los autonautas se evidencia como absurda.

Es esta amalgama de estilos, clases, modos y formatos de escritura que aparecen en el libro la que nos conduce a cuestionarnos cómo podría abordarse un análisis poético de este texto. ¿Existe el género “multigénero” o tal vez esta obra simplemente no pertenece a ninguna categoría convencional? ¿Podría estar creando un nuevo género, cuya característica sería la diversidad de estilos? Basándonos en estas interrogantes, nos hemos propuesto estudiar *Los astronautas* en relación con su género textual, y a eso nos abocaremos en la presente investigación.

1.2 SOBRE EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

No es una novedad emprender una investigación en torno del escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984), destacado exponente del *boom* latinoamericano. Dicho autor no solo se ha consagrado como una referencia dentro del cuento fantástico y la narrativa argentina, sino que es uno de los escritores latinoamericanos más traducidos alrededor del mundo, de modo que la cantidad de estudios críticos dedicados a su obra tiende a ser abundante. Sin embargo, no es tanta la atención que la última obra publicada por Cortázar ha suscitado entre los estudios bibliográficos, a pesar de ser *Los astronautas de la cosmopista* (1983), en palabras de Rosa Pellicer (2004), un libro “profundamente cortazariano”.

No obstante, como hemos observado, existe una dificultad en cuanto a la posibilidad de catalogación de la obra dentro un género establecido que la crítica bibliográfica ha identificado, de modo que es posible encontrar distintas posturas al respecto.

Jaime Alazraki, uno de los principales críticos argentinos de Cortázar, compartió con el autor una amistad y una correspondencia. En su artículo “*Los astronautas de la cosmopista* o jugar como la forma más alta de vivir”, publicado en *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra* de Alazraki (1994), el investigador comenta que: “El libro es el diario de ese viaje o, más que un diario, un collage de impresiones y reflexiones [...]” (p. 284). El investigador desarrolla el carácter lúdico de la obra, tema al cual volveremos más adelante en la investigación, pero al respecto del género destaca el original formato

de “collage” que ofrece *Los autonautas*, relacionándolo por ello con *62/Modelo para armar* (1968), obra anterior de Cortázar, a la cual en otro artículo (1981) define como “novela calidoscopio”:

Un calidoscopio convierte, gracias a su elemental maquinaria de espejos, el caos del azar en un orden, en formas que buscan el placer estético y que otorgan algún sentido al caos. No otra es la función del arte. El "calidoscopio" de Cortázar difiere de la novela tradicional por su armazón. (Alazraki, 1981, p. 116)

En principio, podemos concluir que el crítico considera a *Los autonautas* como una novela, tanto collage o calidoscópica, pero una *novela*. Por otro lado, en “Parodia y paraderos” (2004) Pellicer declara lo siguiente:

El carácter misceláneo de este libro escrito a cuatro manos y revisado por Cortázar tras la muerte de Carol, ha dado lugar a consideraciones de distinta índole sobre su posible género; así, mientras que para Raquel Arias Careaga es "un auténtico libro de viajes" y encuentra el modelo en los viajeros medievales, para María Dolores Blanco Arnejo se trata de una novela. (p. 37)

En el artículo citado, la investigadora vincula esta obra con otras del autor, resaltando su evidente parentesco con “La autopista del sur”, cuento de Cortázar de *Todos los fuegos el fuego* (1966), del cual Antonio Camou (2022) considera *Los autonautas* una prolongación; sin embargo, al respecto de esto Pellicer expone que “aunque el tema sea semejante, es muy distinto su tratamiento” (Pellicer, 2004, p. 34). La autora concluye que el libro puede tratarse como una parodia hacia los relatos de viaje, tanto reales como imaginarios, a partir del juego discursivo que propone con los exploradores y viajeros de la historia: “Si los exploradores no ven la autopista, sino lo que está al lado de ella –los paraderos– nada más lógico que la escritura se realice también "al lado" del género de los relatos de viaje” (pp. 38-39).

Otro estudio que se ocupa del género de esta obra es la Tesis doctoral de Federico Guzmán Rubio (2013), *Los relatos de viaje en la literatura hispanoamericana*. Allí el investigador analiza *Los autonautas* también desde su clave paródica y enumera los diferentes elementos que en el discurso crean la parodia hacia los relatos de viajes, entre

ellos: la escritura a cuatro manos, el título que lúdicamente alude a viajes espaciales, las reflexiones sobre la propia escritura de libro (que, explica, no es común en los relatos de viaje), la propuesta absurda del recorrido, las referencias a los viajeros de la Edad Media, el estilo de los títulos, las marcas de itinerario y el pacto autobiográfico llevado al extremo. El investigador concluye que “esta nueva dimensión o destino, por utilizar una palabra relacionada con el viaje, rebasa los límites tradicionales del relato de viajes y se alcanza gracias a la parodia” (Guzmán, 2013, p. 397). En otras palabras, el autor posiciona al libro como una transgresión del relato de viajes tradicional mediante la parodia, a partir de que realiza una transformación de lo que es el género, de modo que se inscribe en la línea crítica de Pellicer.

Avanzando, Julio Peñate (2015) pone en contraste los relatos de viaje medievales con aquellos contemporáneos, que a su vez han tenido naturalmente su origen en los primeros, en el estudio “La poética del relato de viaje entre la Edad Media y el siglo XXI”. *Los autonautas de la cosmopista* aparece allí como un ejemplo de lo que sería un relato de viajes contemporáneo.

Finalmente, en su artículo "Para una poética del viaje por los 80 mundos de Julio Cortázar", perteneciente a *Perspectivas de la ficcionalidad* (2005), Sofía Carrizo Rueda emprende un recorrido a través de los distintos textos del escritor argentino que tienen al viaje como motivo conductor, entre ellos *Los autonautas*, buscando de qué manera estos se inscriben en la tradición de los libros de viajes. La investigadora dirá también que el concepto de “La autopista del sur” se repite en *Los autonautas* pero de manera diferente, ya que en el caso del libro la experiencia por la autopista es voluntaria y no accidental como en el cuento, sino que responde a una búsqueda de los viajeros de librar una resistencia ante los males de la sociedad. Además, comenta la función iniciática de este viaje cosmonauta, que al ejecutarse posteriormente a períodos de enfermedad de ambos autores se posiciona como un “rito de pasaje para renacer a una nueva existencia en la que todos los códigos aceptados como inamovibles se han invertido con el fin de encontrar y reencontrar otros significados” (Carrizo Rueda, 2005, p. 87). Al respecto del género, la investigadora concluye que: “los textos de Cortázar pertenecientes al género

‘relato de viajes’ registran especularmente a mi juicio, elementos presentes en otros ficcionales, propios de la ‘literatura de viajes’” (p. 88).

Tomando en cuenta estas posturas, podemos concluir que la crítica ha aplicado conceptos como novela, relato de viajes y parodia a *Los astronautas de la cosmopista*. De modo que, para ser capaces de contrastar estas perspectivas y alcanzar una propia consideración, buscaremos comprender la naturaleza de los relatos de viajes como género y su relación con la novela.

1.3 EN TORNO DEL GÉNERO TEXTUAL

No obstante, antes de adentrarnos en el género de los relatos de viaje será necesario definir qué concebimos como género literario, y la *Poética* de Aristóteles es el primer libro donde dicha pregunta recibe una respuesta. Allí el filósofo griego desarrolla una teoría de la poesía y el arte dramático de su tiempo, analizando los elementos esenciales que componen estas formas literarias y clarificando, por primera vez de manera sistemática, la cuestión sobre los géneros.

El término “género” proviene del latín *genus, generis*; que significa estirpe, linaje, nacimiento o tipo natural de algo. El razonamiento de Aristóteles parte de la comparación entre distintas formas de expresión artística: ¿qué tienen en común la epopeya, la poesía trágica, el ditirambo y la interpretación de la lira o de la flauta? Todas son “especies de imitación” dirá Aristóteles (2007). Sin embargo, cada una de estas imitaciones se diferenciará de la otra a partir de tres aspectos: los *medios* que utiliza para realizar la imitación; los *objetos* a los cuales se aplica o dirige y la *naturaleza* de sus imitaciones. Es decir que estas expresiones artísticas constituyen formas de imitar la realidad, de modo que el arte es imitación, es mimesis, y al encontrarse los géneros relacionados con esta imitación, se configuran como algo propio del arte.

Ahora bien, si consideramos los distintos medios para imitar la realidad, ¿qué tipos de arte tenemos? Explica Aristóteles que “tomadas en conjunto, la imitación es producida por medio del ritmo, el lenguaje o bien de la armonía” (p. 49). En nuestro caso, que es el

literario, nos interesará la imitación realizada a través del lenguaje,¹ y Aristóteles nos propone algunas herramientas para diferenciar las formas de imitar mediante el texto que existían en su tiempo. Por ejemplo, el *objeto* de la mimesis podía ser de una condición moralmente baja o elevada, lo cual diferenciaba en esencia una comedia de una tragedia.

Por otro lado, la forma de imitar aquella realidad será la manera a través de la cual dicho objeto se representa mediante un medio, en este caso el lenguaje. Y esto mismo, los distintos *modos* de imitar la realidad, es lo que entendemos que son para Aristóteles los géneros:

Si acaso el medio del que se sirven y los objetos a los que se aplican son los mismos, el poeta puede valerse de la narración directa en un momento y en otro asumir un personaje diferente, como lo ha hecho Homero; o expresarse en primera persona sin cambio alguno[...]. (Aristóteles, 2007, p. 52)

En esta instancia quisiera destacar el proceso que realiza el filósofo para alcanzar dichas categorizaciones, ya que parte de las obras mismas y desde ellas hace un análisis retrospectivo, de manera que a partir las características de un texto y de sus diferencias con otros construye su teoría, y no al revés. Ahora bien, ¿qué sucede cuando nos encontramos con una expresión que no corresponde enteramente a ningún *modo*, sino que utiliza recursos de varios y crea así una construcción original?

Entre otros críticos, Tzvetan Todorov es uno de los pensadores contemporáneos que ha abordado la pregunta sobre el género. En su libro *Los géneros del discurso* (1996), el lingüista emprende la búsqueda de una definición de los géneros literarios y comienza naturalmente por el territorio en el cual se encuentran dichos géneros: la literatura. Así, la pregunta inicial queda temporalmente sustituida por otra gran pregunta, ¿qué es la literatura?

Todorov comienza su recorrido a través de la historia y encuentra que la primera definición que se le ha dado a la literatura fue una definición funcional, la ya mencionada

¹ Comenta Aristóteles que aún en su tiempo esta manera de imitar no tenía un nombre específico que la designara, sino que se llamaba *poeta* a cualquier persona que escribiera con formas métricas, tanto fuese un escritor o un médico.

mímesis de Aristóteles. Sin embargo, dice el autor que la definición de la literatura como mímesis explica en verdad lo que la literatura hace, imitar la realidad, “pero no explica lo que la literatura es” (Todorov, 1996, p. 13). Se pregunta si acaso es posible llegar a aquello que la literatura *es* analizando su estructura y los elementos que la componen. Avanzando en la historia, el filósofo francés encuentra una segunda definición de literatura: sistema. La literatura como sistema. Aunque rápidamente se cuestiona: “¿pero no es sistemático todo tipo de lenguaje, no solo la literatura?” (Todorov, 1996, p. 17). Y sin dudas lo es, ya que cualquier tipo de lenguaje comprenderá símbolos y signos que regidos por ciertas convenciones y reglas, y agrupados de una forma específica, crearán y comunicarán un significado.

En dicha instancia de analizar la literatura como lenguaje sistemático, aparece el término *discurso* como una noción que, en este recorrido, viene a ayudarnos a alcanzar la definición de género y facilitarnos el camino hacia entender lo que la literatura puede llegar a ser. El discurso, en palabras de Todorov, es la “contrapartida estructural del concepto funcional del uso del lenguaje” (Todorov, 1996, p. 21). Es decir que el discurso constituye aquello que compone los lenguajes sistemáticos, y de esta manera, lo que constituye a la literatura y a sus géneros. Para aclarar esta idea, explica el autor que el ser humano dice frases a partir del uso de vocabulario y nociones gramaticales, en otras palabras, a partir de un lenguaje sistemático. Dichas frases, articuladas continuamente entre sí y dentro de un contexto sociocultural, se vuelven enunciados; y el uso prolongado de estos enunciados conllevarán a que la lengua se vuelva un discurso. De esta manera, cada persona y sociedad elige qué tipo de discursos pronunciar, y a partir de sus costumbres y elecciones, una sociedad crea su propio sistema de géneros.

¿Qué es un género, entonces? “Los géneros son clases de texto” —declara Todorov— “clases de texto que provienen de simples actos de habla de los individuos, que fueron siendo transformados y ampliados” (1996, p. 51). Los géneros, formas y actos de habla nacen de una sociedad determinada, de modo que siempre reflejan el contexto sociocultural en el cual fueron creados. A partir de esto, los géneros “funcionan como horizontes de expectativas para los lectores, y como modelos de escritura para los autores” (Todorov, 1996, p. 53), ya que son el reflejo de la lengua de una época.

Todorov nos propone que en lugar de preguntarnos por los géneros y la definición de literatura, consideremos la pregunta por los discursos, ya que las distintas clases de texto que crean la literatura tienen su origen en los discursos humanos. Si los géneros nacen de los discursos, los discursos serán su *contenido*, aquello que el género está enunciando, por lo que podremos entenderlos con mayor claridad.

En conclusión, a partir de lo expuesto podemos comprender a los géneros como modelos que, al nivel del autor, proponen un estilo de escritura, y al nivel del lector un horizonte de expectativas. En base a ello, en nuestro estudio tendremos al relato de viajes como “modelo” y a *Los aeronautas* como una reproducción original de este modelo. Con esto en mente, procederemos a conocer más sobre dicho género.

1.4 DOS MANERAS DE ABORDAR EL VIAJE

Como hemos visto, la intertextualidad de *Los aeronautas* con los relatos de viajes se hace explícita por sus autores desde las reglas de la expedición, y luego se desarrolla a través del carácter científico del discurso y las diversas referencias hacia los exploradores y sus libros. Por ejemplo, la siguiente:

Decidido a darle a la expedición el carácter más científico posible, el Lobo tomó 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 y Dunlop, 1983, p. 34)

Así, se construye un texto que mantiene una constante relación intertextual con otra clase de texto: los relatos de viajes. Además, se nos insinúa que los autores realmente se encuentran leyendo este género para inspirarse en su escritura: ¿pero sabe el lector qué son los relatos de viajes y cuál es su estilo característico?

Sobre el acercamiento teórico hacia esta cuestión, hemos seleccionado los numerosos estudios de la Dra. Carrizo Rueda, quien se ha dedicado a investigar en profundidad este “particular tipo de discurso constituido por los ‘relatos de viajes

propriadamente dichos” (Carrizo Rueda, 2008, p. 10), de modo que la citaremos como referente teórico a lo largo de nuestra investigación.² Nos basaremos principalmente en el “Estudio preliminar” perteneciente a *Escrituras del viaje* (2008) y, en menor medida, en *Poética del relato de viajes* (1997). Ya hemos comentado asimismo el artículo donde la investigadora se ocupa de los viajes en Julio Cortázar y de *Los astronautas* (2005).

Lo primero a destacar consiste en que los relatos de viajes “no han tenido durante bastante tiempo la fortuna de figurar entre los convocados por los arquitectos de la ‘literaturidad’” (Carrizo Rueda, 1997, p. 2), lo que ha resultado en un “vacío teórico” en el campo que Carrizo Rueda y otros colegas como Albuquerque han ido completando. La razón principal de esta falta de reconocimiento por parte de la crítica radica en que no se consideraba a esta clase de textos de interés literario, sino que solo atraía la atención de disciplinas como la historia o la cartografía.

[...] para los teóricos de la época un texto literario solo tenía por objeto “el arte por el arte”. Y así fue como los estudiosos de la literatura miraron de soslayo un nutrido corpus compuesto a lo largo de los siglos por viajeros interesados en dar forma escrita a sus experiencias, mientras eran los historiadores, geógrafos y sociólogos quienes se sentían atraídos por ellos, en virtud de sus aspectos documentales. (Carrizo Rueda, 1997, p. 2)

Como expone Carrizo Rueda (2008), el origen del género se remonta naturalmente a los viajeros y a sus experiencias al viajar, de modo que cuando pensamos en el concepto de “relatos de viajes” podríamos tener en consideración cualquier libro que contase sobre un viaje. No obstante, nos advierte la autora que este tipo de relatos no comparte la misma naturaleza que aquellos que comúnmente se piensan como libros de viajes; por lo tanto, si deseamos estudiarlos y analizarlos, habremos de comenzar por diferenciarlos.

Por ejemplo, aunque ambos aborden un viaje, no es posible aplicar las mismas herramientas de análisis al *Diario de viaje* de James Cook, referido por Cortázar, que a

² Deseo expresar mi profundo agradecimiento a la Dra. Carrizo Rueda por su valiosa orientación durante la búsqueda y selección de sus estudios en este campo, los cuales han enriquecido significativamente mi trabajo.

Robinson Crusoe de Daniel Defoe. Y esto se debe fundamentalmente a que, como sostiene la investigadora, “el viaje puede ser abordado por los escritores a través de dos formas básicamente diferentes” (Carrizo Rueda, 2008, p. 10). Por un lado tenemos a la “literatura de viajes”, la cual “abarca todas aquellas obras caracterizadas por complejos procesos ficcionales, donde cualquier referencia a un itinerario se subordina a vicisitudes de la existencia de los personajes” (p. 10), tal como sucede en obras literarias cuyo motivo es un viaje, como *Don Quijote*, *La Odisea* y *La divina comedia*. Por otro lado, tenemos a los “relatos de viajes”, los cuales comprenden “la categoría en la que se inscriben las memorias que proporcionan una serie de informaciones sobre un recorrido por ciertos territorios” (p. 10), tal como los *Diarios de a bordo* de Cristóbal Colón o *Las maravillas del mundo* de Marco Polo.

Es decir que la literatura de viajes configura obras ficcionales, que aunque puedan estar inspiradas en una realidad establecen siempre un pacto de lectura ficcional; mientras que un relato de viaje es un testimonio acerca de la experiencia real de un viajero, que ha sucedido en un tiempo y espacio específico. Y lo interesante será que, así como la literatura de viajes es capaz de reflejar con verosimilitud un lugar o una situación que podría ser real; los relatos de viaje suelen servirse de muchos mecanismos y recursos propios de la literatura para construir su relato. Es por ello que “se trata de uno de esos géneros que evocan incesantemente a Jano, ya que no se puede ignorar ninguna de sus dos caras: la documental y la literaria” (Carrizo Rueda, 1997, p. 10).

Además, Carrizo Rueda (1997) clarifica que no todos los “libros de viajes” serán relatos de viajes, ya que la categoría de *libros* es más amplia e incluye tanto a los ficcionales como a los que no lo son. La autora esboza la siguiente definición del género de relato de viajes:

Se trata de un discurso narrativo-descriptivo en el que predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final que es la presentación del relato como un espectáculo imaginario, más importante que su desarrollo y su desenlace. Este espectáculo abarca desde informaciones de diversos tipos, hasta las mismas acciones de los personajes. Debido a su inescindible estructura literario-documental, la configuración del material se organiza alrededor de núcleos de

clímax que en última instancia, responden a un principio de elección y jerarquización situado en el contexto histórico, y que responde a expectativas y tensiones profundas de la sociedad a la que se dirigen. (Carrizo Rueda, 2008, p. 28)

Ahora bien, a partir de estas nociones podríamos afirmar que *Los aeronautas* es, sin duda, un relato de viajes, ya que narra una expedición real emprendida por los autores. Y que como bien ha expuesto Carrizo Rueda, el discurso utiliza muchos elementos propios de la literatura de viajes, de manera que transgrede en este aspecto a su género modelo y desarrolla su propia manifestación, creando así un nuevo género, una nueva clase de texto que será propia de este libro.

En su estudio citado previamente, Todorov (1996) expone la constante transformación que viven los géneros, los cuales tienen su origen a la vez en otros géneros. Tal es así que las clases de texto son dinámicas y, como su sociedad misma, se encuentran en constante evolución; lo cual permite que las obras se adapten y renueven sus códigos en función de las necesidades de cada época. En consecuencia, lo que nos interesará descubrir es precisamente cuál es el género que crea la obra de Dunlop y Cortázar: ¿de qué manera transgrede a su modelo y se vuelve una manifestación original del mismo? ¿Qué es lo propio de la clase de texto inventada por *Los aeronautas de la cosmopista*?

Continuando con la línea crítica de Carrizo Rueda al respecto de *Los aeronautas*, la cual posiciona la obra como un relato de viajes que hace uso de muchos recursos de literatura de viajes, nos proponemos estudiar a fondo esta transgresión genérica que realiza el libro con el objetivo de comprender su mecanismo. Al igual que Aristóteles y tal como nos propone Todorov, partiremos del discurso de nuestra obra para desarrollar su *poética*, “aquel conjunto de reglas, principios o características que definen y guían una expresión literaria” según la definición de la Real Academia Española.

1.5 METODOLOGÍA

Basándonos en lo desarrollado por Todorov, consideramos que para aprehender lo que nuestra obra plantea en materia de género debemos indagar en su discurso, en aquellos elementos que la componen discursivamente y representan la construcción del libro. Es por ello que nos proponemos, en la presente investigación, abordar de manera integral un análisis del discurso de *Los astronautas de la cosmopista*.

En resumen, la metodología de nuestro trabajo se dividirá en tres partes principales, cada una de las cuales se enfocará en una perspectiva distinta para analizar el discurso de la obra: en primer lugar, abordaremos el texto desde el punto de vista teórico y contextual del autor, tomando en cuenta su obra crítica y literaria, su biografía y la escritura de este libro en relación con sus antecesores, haciendo especial hincapié en la *Teoría del túnel*, un texto crítico redactado en 1947 que será fundamental para nuestra hipótesis. En segundo lugar, llevaremos a cabo un análisis discursivo y comparativo, en donde aplicaremos al texto el modelo desarrollado por Sofía Carrizo Rueda para analizar un relato de viajes y diferenciarlo de la literatura de viajes, método que se basa en un enfoque formal del discurso. Finalmente, en tercer lugar recogeremos los resultados obtenidos y analizaremos el libro desde una perspectiva de contenido, en relación con los rasgos propios de la obra de Julio Cortázar.

La primera parte del trabajo tendrá entonces un desarrollo teórico: buscaremos comprender el texto en relación con su autor y su obra, apoyándonos en los estudios biográficos realizados por Mario Goloboff (2011) y Omar Prego (1985). Asimismo, abordaremos el significado del viaje en la vida del escritor a través del estudio llevado a cabo por Stoilov Tasev (2015). Posteriormente, desarrollaremos nuestra hipótesis a partir de un texto de Cortázar (1947): la *Teoría del túnel*, perteneciente a su *Obra crítica/I* (1994), sirviéndonos también de los estudios realizados por Saúl Yurkievich (1994) y Jaime Alazraki (1981, 1994). Además, utilizaremos algunas cartas, entrevistas y films dedicados al Julio Cortázar con el objetivo de aproximarnos a su vida y obra, y ser capaces de ubicar *Los astronautas* dentro de su producción literaria.

En cuanto al análisis formal, aplicaremos al texto la metodología desarrollada por Carrizo Rueda (2008) en *Escrituras del viaje* para analizar un relato de viajes y distinguirlo discursivamente de la literatura de viajes. Para comprender mejor el análisis, iremos comparando los aspectos del modelo con dos obras referentes de cada género: el *Libro de las maravillas* de Marco Polo como modelo de relato de viajes, y *La vuelta al mundo en 80 días* de Julio Verne como representativa de la literatura de viajes. Al realizar este contraste, podremos identificar cuál es la funcionalidad de los recursos literarios y ficcionales de nuestra obra y comprender gráficamente de qué manera se lleva a cabo la transgresión al género modelo.

Finalmente, basándonos en los resultados que obtengamos, analizaremos *Los astronautas* centrándonos en su contenido, principalmente desde las influencias del surrealismo y existencialismo en el texto, corrientes a las que se adscribe toda la obra cortazariana. Utilizaremos en esta instancia el estudio *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* de Picon Garfield (1975) y las obras de Sartre (1948), *El existencialismo es un humanismo* y *¿Qué es la literatura?* como bases teóricas, además de la ya mencionada *Teoría del túnel* de Julio Cortázar.

A través de dicho recorrido, nuestro objetivo será fundamentar la hipótesis de que *Los astronautas de la cosmopista* constituye la última expresión de una serie de experimentaciones literarias que se desprenden de lo expuesto en la *Teoría del túnel*, constituyendo la obra-síntesis de una búsqueda y un proceso que Julio Cortázar ha desarrollado, según Yurkievich, a través de *Los premios*, *Rayuela*, *62/Modelo para armar* y *Libro de Manuel*, cuyo objetivo ha sido minimizar la distancia entre el lenguaje y la realidad para llevarlas a un mismo nivel de significado.

Para alcanzar esta conclusión, demostraremos a través del análisis discursivo que la propuesta de *Los astronautas* se posiciona como un híbrido entre los géneros de relato y literatura de viajes, de manera que dentro de los parámetros cortazarianos es posible considerarla una novela inventiva; la cual a su vez permite dos posibilidades de lectura que oscilan entre una interpretación surrealista y otra existencialista, tal como estimamos que sucede en sus obras anteriores.

Consideramos que el presente estudio brindará conclusiones significativas para la bibliografía especializada en *Los astronautas de la cosmopista* y, además, nociones útiles aplicables a la literatura general de Julio Cortázar, ya que investigaremos un mecanismo de funcionamiento propio de este libro que a su vez responde a un mecanismo común en el autor, relacionado con su búsqueda como escritor.

2 JULIO CORTÁZAR, UN ESCRITOR EN EXPANSIÓN

En el siguiente capítulo abordaremos un análisis teórico en torno de la vida y obra de Julio Cortázar, con el objetivo de ubicar *Los astronautas de la cosmopista* dentro de su corpus. Este es un autor que cultivó casi todos los géneros literarios posibles: cuentos, novelas, ensayos, poemas, teatro, microrrelatos e incluso cómics. Además, fue un prolífico escritor de cartas, ya que utilizaba la comunicación epistolar como medio principal para comunicarse con el mundo.³ A lo largo de su trayectoria se evidencian formas, conceptos y figuras que atraviesan tanto su literatura como su vida, dos aspectos que para el escritor serán indisociables.

Si partimos del título de la obra que abordaremos, *Los astronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*, podemos evidenciar que desde esta instancia el libro establece vínculos con otras obras de Cortázar debido a la presencia del viaje como motivo, como con las novelas *Los premios* o *62/Modelo para armar*; y los cuentos de “La isla a mediodía” o el ya mencionado “La autopista del Sur”. Sin embargo, al ser un relato de viajes, *Los astronautas* trata sobre un viaje acontecido en la vida real del autor, lo cual nos permite abordarlo desde su perspectiva biográfica: una perspectiva menos estudiada pero fundamental en términos de nuestro análisis, ya que, si algo define a Julio Cortázar además de ser escritor, es su espíritu de viajero.

2.1 PRINCIPIO DEL JUEGO

La relación de Cortázar con el viaje comenzó desde su mismo nacimiento, que tuvo lugar de manera accidental en Bélgica, el 26 de agosto de 1914, cuando su familia se encontraba allí por cuestiones laborales del padre:

Me tocó nacer en los días de la ocupación de Bruselas por los alemanes, a comienzos de la Primera Guerra Mundial. Tenía casi cuatro años cuando mi

³ Sus cartas están recogidas en una edición de cinco tomos a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. En este trabajo hemos utilizado el último volumen (2012), que comprende los años de 1977 a 1984, y las *Cartas a los Jonquiéres* (2010).

familia pudo volver a la Argentina; hablaba sobre todo francés, y de él me quedó la manera de pronunciar la ‘r’ que nunca pude quitarme. (Cortázar como se citó en Goloboff, 2011, p. 14)

Una vez de regreso la familia se estableció en Banfield, donde Cortázar viviría su niñez y adolescencia. Esta etapa sería crucial en su formación como “lector omnívoro” (Goloboff, 2011, p. 16): se cuenta que el autor “devoraba” sin parar tantos libros, que en alguna ocasión el médico le sugirió a su madre que se los prohibiera. El hecho que desde niño la literatura y las palabras hayan atraído a Cortázar se debe a una profunda sensación que el escritor experimentó desde su infancia, al respecto de que existía algo más allá de la realidad común y corriente: un significado oculto en las cosas. Dicho sentimiento suscitó una constante indagación sobre el mundo que lo rodeaba, sumado a una negativa a conformarse con la mera superficialidad de los hechos. No podía aceptar que una mesa fuera solo una mesa, ni que la idea de mesa se escribiera “mesa” y ahí terminara el asunto; sino que Cortázar intuía algo oculto, un segundo nivel de significado, una segunda realidad además de la cotidiana.

Así, el idioma se convirtió en un medio para habitar o aventurarse hacia este segundo plano de los hechos. La intuición de que la realidad podía expandirse impulsó una búsqueda que perduraría durante toda su vida, y que se manifestaría principalmente en la experimentación y transformación del mundo a través del lenguaje. En sus propias palabras, había “una especie de sospecha de que si yo no exploraba la realidad en su aspecto de lenguaje, en su aspecto semántico, la realidad no era completa para mí, no era satisfactoria” (Cortázar y Prego, 1985, p. 25).

Los palíndromos fueron uno de los elementos que abrieron desde las letras dicha dimensión dual. En su infancia, en vez de salir a jugar a la vereda de Banfield, Julio Cortázar se emocionaba al descubrir el fascinante juego de construir más de un significado con las palabras, “para hacerlas decir lo que no dicen o lo que todavía no sabemos que dicen” (Goloboff, 2011, p. 35), lo cual considera algo propio de la magia:

El hecho de ser un niño que al leer al revés una frase o una palabra encontraba una repetición o un sentido diferente -escribir en el aire -Roma- y luego leer -amor- al

invertirla- me resultaba fascinante. El juego de doble significado produce una situación de relación mágica con el idioma. (Cortázar y Prego, 1985, p. 25)

Por otro lado, y con una impronta muy fuerte, aparece la lectura de estas palabras como vía de escape hacia otras realidades. Y principalmente la lectura de Julio Verne: en todas las entrevistas Cortázar destaca lo mucho que leyó al escritor francés, al que tuvo acceso a través de la biblioteca de su madre. Los viajes de Verne llevaron al niño Cortázar a vivir situaciones sobrenaturales, conocer mundos paralelos y atravesar barreras temporo-espaciales, ya que como expone Prego, Julio Verne “se lanza a aventuras que se pueden considerar como fantásticas en el plano de la ciencia” (Cortázar y Prego, 1985, p. 180). Y estas experiencias dejarían una profunda huella en la actitud de Cortázar hacia la vida: “Tuve deseos de ser marino. Leí a Julio Verne como loco y lo que quería era repetir las aventuras de sus personajes, embarcarme, llegar al polo, chocar contra los glaciares. Pero no fui marino, fui maestro” (Goloboff, 2011, p. 22).

Los viajes fantásticos de Verne se vuelven una forma de *pasaje* hacia ese otro lado, hacia la segunda realidad intuida, la cual es mucho más atractiva que la realidad convencional. La influencia del escritor francés se puede identificar a través de toda la obra cortazariana, y en parte a él le debemos la inserción de Cortázar en la literatura de esta índole.

La gente que me veía crecer se inquietaba por mi distracción o ensoñación. Yo estaba perpetuamente en las nubes. La realidad que me rodeaba no tenía mucho interés para mí. Yo veía los huevos, digamos, el espacio que hay entre dos sillas y no las dos sillas, si puedo usar esa imagen. Y por eso, desde muy niño me atrajo la literatura fantástica. (Goloboff, 2011, p. 23)

Naturalmente, la lectura de la literatura fantástica desembocó en la escritura de dicho género, como medio activo para cruzar el puente desde lo visible hacia lo invisible. Julio Cortázar se hizo reconocido como escritor a partir de sus cuentos fantásticos. Sin embargo, los elementos fantásticos de su literatura no serían los mismos que los de su tocayo Julio Verne. Goloboff y Prego coinciden en que en la literatura fantástica de Cortázar se produce un desplazamiento, un “deslizamiento, a veces casi imperceptible,

que nos lleva a otra realidad, se dobla en una esquina peligrosa y se ingresa a un *mundo otro*” (Cortázar y Prego, 1985, p. 27).

Tanto como en Verne, en Cortázar se da la irrupción de un elemento fantástico; solo que en su caso el elemento no será de ciencia ficción o maravilloso, sino simplemente extraño. Es un elemento que se inserta de manera natural en el mundo cotidiano, desacomodando el orden normal y lógico de las cosas y sacándole una capa de velo a la atmósfera, pero formando a la vez parte de la realidad de manera verosímil. Alazraki (1990) definirá este rasgo de lo fantástico en Cortázar con el término *neofantástico*. Respecto a esto, Goloboff expresa: “La idea fundamental de Cortázar sobre el género fantástico gira alrededor de la capacidad de estirar los límites de lo real, como para hacer entrar en lo que tradicionalmente llamamos realidad todo aquello que es insólito, inesperado, excepcional, extraordinario” (Goloboff, 2011, p. 64).

Y esta búsqueda que Cortázar construye en sus cuentos, la de expandir los límites, trascender lo sensible y explorar lo insólito, será un reflejo del movimiento de su vida: por ejemplo, cuando le preguntan si “La escuela de noche” está basado en una realidad concreta, Cortázar responde: “No. Los hechos que están narrados en ese cuento son total y absolutamente imaginarios. Pero son hechos imaginarios que han sido escritos como un equivalente simbólico de una realidad” (Cortázar y Prego, 1985, p. 29).

La intuición de una segunda realidad constituye una cosmovisión en el autor, que se manifiesta tanto en su persona como en sus cuentos de ficción, al buscar activamente expandir los límites del hombre y del idioma. Literatura y vida se entrelazarán inseparablemente en Julio Cortázar, siendo ambas caras de una misma moneda, de una búsqueda incesante de lo extraordinario, inesperado y maravilloso, lo cual se esconde tanto en las palabras como en la realidad cotidiana: “En suma: desde pequeño, mi relación con las palabras, con la escritura, no se diferencia de mi relación con el mundo en general. Yo parezco haber nacido para no aceptar las cosas tal como me son dadas” (Cortázar y Prego, 1985, p. 27).

2.2 VIAJE COMO PASAJE

El *pasaje* es un concepto muy recurrente en la obra de Cortázar, uno que no solo se alude bajo estos fonemas sino también bajo cualquier término que exprese una transición desde una cosa hacia otra: *punte, ventana, río, puerta, túnel, corredor*. Uno de los “pasajes” predilectos del autor serán, por ejemplo, los viajes en el metro; ya que al detenerse allí el tiempo cotidiano se producen los estados de distracción. Sobre estos ha dicho que “son para mí *estados de pasaje*, y favorecen ese tipo de cosas. Cuando estoy muy distraído, es ahí por donde me escapo” (Cortázar y Prego, 1985, p. 64). Por otro lado, los estados de pasaje también se dan en Cortázar a través de *figuras* que se repiten, cadenas de sonidos que se alinean con movimientos, momentos donde la música toma el control de la sensación. En definitiva, el pasaje se produce ante un instante donde se percibe la sensación de magia y todo cobra un segundo significado; tal como sucedía con las palíndromas.

Los viajes de Julio Verne, como vimos, fueron de los primeros pasajes en la infancia de Cortázar, y el motivo del viaje en sus obras tendrá siempre dicho valor de transición hacia otra verdad de las cosas. Y naturalmente, lo mismo que ocurre en su literatura ocurre en su realidad: el viaje ha sido siempre una experiencia de transición en la vida del autor. El viaje, en Julio Cortázar, fue un factor transformador.

En su tesis doctoral “El viaje en los textos autobiográficos de Cortázar”, Stoilov Tasev (2015) aborda por primera vez el tema del viaje en el escritor, no solo en relación con sus obras sino también con su vida, explorando su figura de viajero. A través de un estudio de todas sus cartas, el investigador reconstruye la trayectoria e imagen de Cortázar al viajar.

El escritor argentino fue un trotamundos apasionado e incansable durante toda su vida. Las referencias a sus numerosos desplazamientos por el mundo en estos textos se hallan diseminadas por doquier, convirtiendo el viaje en uno de los temas centrales, cuyo estudio podría no solo arrojar luz adicional sobre algunos aspectos poco conocidos de la personalidad del escritor, sino también enriquecer las lecturas de sus textos de ficción. (Stoilov, 2015, p. 9)

Quien se haya adentrado en su biografía sabrá que el viaje era un motor y un propósito en la vida del escritor argentino. Cortázar fue una persona que vivió en movimiento y dedicó la mayor parte de su tiempo y dinero a viajar, conocer lugares, recorrer y perderse en ciudades como un *flâneur*, “a la altura de un Cristóbal Colón urbano que va explorando el vasto y variado océano parisino en busca de Américas escondidas” (Stoilov, 2015, p. 98). Y como veremos a continuación, las transformaciones que experimentó a causa de sus viajes han tenido un efecto directo en su literatura.

Los primeros viajes que realiza Julio Cortázar son hacia el norte de Argentina y Chile, en los veranos de 1941, 1942 y 1943, mientras ejercía como profesor en Chivilcoy. “Estos tres periplos son los más importantes de sus años argentinos y en gran medida le marcan de por vida” (Stoilov, 2015, p. 148). Tasev constata que el escritor había anhelado viajar durante tanto tiempo sin lograrlo, que este deseo se convirtió en una sublime idealización. De modo que los primeros viajes suponen un pasaje de la idea del viaje hacia su realización, y tanto su actitud al viajar como su escritura sobre el tema cambiarán después de estas experiencias primeras.

Stoilov (2015) define tres tipos de figuras al viajar: turista, viajero y explorador; donde turista es aquel que visita los lugares comunes de un territorio y se mantiene en una apreciación superficial de los mismos, mientras que el viajero se aparta de estos lugares en busca de experiencias más emocionantes, aunque sin alejarse demasiado de su zona de confort. Finalmente, el explorador se adentra en lo desconocido para descubrir profundamente el lugar donde se encuentra. El investigador argumenta que Cortázar habría vivido estos primeros viajes como un viajero en formación, un “semi-turista”. Leemos en una carta de la época:

Aún no me siento viajero –y eso que, como usted sin duda sabe, tengo una admirable vocación en ese sentido, y soy capaz de viajar en el mismísimo centro de la ciudad– y probablemente pasarán muchos días antes de que advierta plenamente que me encuentro en la otra punta del territorio. (Cortázar como se citó en Stoilov, 2015, p. 152)

No obstante, desarrolla el autor que Cortázar habría experimentado un progresivo ascenso a través de estas categorías a lo largo de su vida, llegando a convertirse en un

verdadero explorador. Su primer viaje adulto a Europa se remonta a 1950, aunque el “sueño europeo”, según Stoilov (2015), se encuentra presente en sus cartas desde Chivilcoy. Durante este viaje el autor pasó dos meses en Italia y uno en Francia, “recorrido que repite rigurosamente la ruta clásica de los viajeros ingleses del Gran Tour” (p. 167), lo cual dotó a la experiencia de una impronta iniciática:

Para Cortázar, el papel iniciático de este viaje consiste en el contacto directo con las fuentes que alimentan y conforman la cultura occidental, un contacto del que el escritor espera obtener acceso a una nueva forma de existencia, la auténtica, la del iniciado. (Stoilov, 2015, p. 16)

El descubrimiento de Europa confirma su deseo de establecerse allí y conocer a fondo el viejo continente, tan atractivo artística y culturalmente para un apasionado de las artes. En ese momento, Cortázar visita Europa aún en carácter de semi-turista, de modo que su anhelo se vuelve vivirla como un verdadero viajero, tener el tiempo necesario para explorarla y conocerla en profundidad; de modo que luego de aplicar a todas las becas posibles, en 1951 consigue establecerse en París.

La emigración se materializa a sus treinta y siete años. Sus cartas revelan que los primeros meses en Francia se encontró mayormente solo, vagando por la ciudad y con nostalgia de Buenos Aires. En una carta de 1952 expresa: “¡No creas que estoy triste, París es tan hermoso! Aquí hasta la tristeza se vuelve una actividad estética. De modo que tal vez esté triste, pero estoy aprendiendo a depositar esa melancolía en tanta cosa bella que me rodea” (Cortázar como se citó en Stoilov, 2015, p. 172). Y durante su difícil pero progresiva inserción en París se irá produciendo un alejamiento gradual de Buenos Aires que establecerá una relación ambivalente entre ambas ciudades, la cual se ve reflejada en toda su obra literaria, donde ambas continuamente se entrelazan y confunden en una misma ciudad. Buenos Aires estará siempre presente en los textos y en el corazón del autor, quien como él mismo expresa a Eduardo Jonquiéres, siempre escribió y escribirá “argentino” (Cortázar, [1953] 2010, p. 72).

Ya casado con Aurora Bernárdez, residiendo en París y trabajando como traductor de la UNESCO, oficio que lo acompañará casi toda su vida, Julio Cortázar se sumerge en un período de constante movimiento donde realiza múltiples viajes a través de Europa y

el mundo; además, vive un tiempo considerable en Roma mientras traduce al español los cuentos de Edgar Allan Poe. A través de sus cartas es posible apreciar cómo el autor organizaba meticulosamente sus meses en función de las experiencias de viaje que podía emprender, destinando gran parte de su dinero a estas aventuras que para él eran fuentes de conocimiento. Sin embargo, la necesidad de mantenerse en movimiento se veía muchas veces limitada por las obligaciones laborales, lo que desencadenaba una batalla interna en la que trabajo y libertad ingresaban en un baile forzado a través del tiempo y el espacio. Es posible evidenciar dicha tensión en las *Cartas a los Jonquiéres*.

Stoilov Tasev denomina “nomadismo” a esta etapa de Cortázar como viajero, en la que destaca que el autor se ha convertido ya en un gran explorador, tanto de la historia como de los secretos, el arte y las realidades ocultas de cada lugar. La etapa nómada de Cortázar abarca desde su establecimiento en París hasta los comienzos de la década del sesenta, período que marcará un antes y un después en su vida.

En 1961, luego de dos años del triunfo de la Revolución cubana, Cortázar visita la isla de Cuba sin sospechar que este viaje habría de convertirse en un punto de inflexión. Al encontrarse en el corazón de la lucha del pueblo revolucionarlo, el autor experimentó una significativa transformación en su ideología social y política, y en su moral como ser humano: “La revolución cubana, por analogía, me mostró entonces y de una manera muy cruel y que me dolió mucho, el gran vacío político que había en mí, mi inutilidad política. Desde ese día traté de documentarme, traté de entender, traté de leer [...]” (Cortázar y Prego, 1985, p. 129).

El cambio se reflejará incluso en su imagen física, con la aparición de la barba, y tendrá un impacto en todos los aspectos de su vida incluyendo lo literario, su espíritu de viajero y su condición de “expatriado”. La plena identificación con el socialismo como camino lo acercaría a una nueva cosmovisión humana, ya que como declara, “la revolución debe triunfar y se debe hacer la revolución porque sus protagonistas son sus hombres, lo que cuenta son sus hombres” (Cortázar y Prego, 1985, p. 130).

Por otro lado, el año 1963 será de suma relevancia para Cortázar debido a la publicación de *Rayuela*, el hito más importante de su carrera. Sobre esta obra, Stoilov (2015) expresa que:

Al igual que el descubrimiento de la revolución cubana en el plano personal, divide su producción literaria en dos etapas: la primera (anterior a 1963), en la que predominan las formas literarias breves (sobre todo el cuento), más estetizante, y la segunda –en la que destacan las novelas–, cuyas características más importantes son las inquietudes metafísicas y éticas que tienen como objeto el prójimo, el ser humano (lo que el autor llama *antropofanía* o ‘revelación del ser humano’ en las páginas de *Rayuela*). (p. 130)

El investigador desarrolla que a partir del despertar de conciencia producido por la Revolución cubana, las personas de un territorio pasarán a ser la fuente de conocimiento del escritor al viajar; a diferencia de antes, cuando la principal fuente de inspiración eran las riquezas culturales e históricas de cada lugar. La hipótesis doctoral del Stoilov sugiere que este cambio en Cortázar no se produce únicamente a partir del contacto con Cuba, sino que también tiene su origen en los viajes que el autor realizó a La India en los años 1962 y 1968, donde se adentró en la filosofía Zen y Vedanta, y donde habría experimentado un fuertísimo choque cultural. De todas maneras, es a partir de esta década cuando comienza la etapa de viaje como compromiso político para Cortázar, la cual Stoilov divide en tres períodos: el cubano, el chileno-rioplatense y el nicaragüense, el cual vivirá hasta el final de su vida.

Esta etapa de Cortázar estará marcada por sus obligaciones como escritor, orador, intelectual y figura pública, que lo llevarán a viajar continuamente entre Europa y América. Desde la década del sesenta el autor se dedicará incansablemente a escribir una amplia variedad de artículos y ensayos destinados a comunicar al mundo, especialmente a los lectores europeos a quienes él podía acceder, la situación que estaba atravesando América Latina. La mayoría de estos artículos se han publicado en *Años de alambradas culturales* y *Nicaragua tan violentamente dulce*, ambos editados en 1984 por Muchnik Editores. Dichos textos responden a una profunda necesidad del escritor de realizar acciones significativas desde su lugar de influencia, noción que él denomina “literatura de compromiso”.

Por otro lado, esta etapa también estará marcada por el conocido “exilio” de Cortázar, el cual no habría ocurrido cuando emigró a París pero visitaba Argentina cada

algunos meses; sino ahora, cuando a partir de su pública afiliación a la revolución y su continua denuncia política, en Argentina le habrían de censurar dos cuentos, uno de ellos titulado “Reunión”. A partir de esto, el escritor entendió que ya no podría publicar ni visitar su país de origen. No sería hasta 1983, un año antes de su fallecimiento, cuando bajo el gobierno de Raúl Alfonsín Julio Cortázar regrese a Buenos Aires. Luego de este período se encontró que durante la dictadura militar el nombre de Cortázar figuraba en la “lista negra” de intelectuales, confirmando todas sus sospechas.

Finalmente, la etapa política tuvo también un efecto en su condición de viajero: de un Cortázar cuyo principal objetivo era hacerse del tiempo para poder viajar y explorar el mundo en movimiento, pasamos a un Cortázar obligado a desplazarse continuamente por razones políticas y sociales, y sus cartas revelan que esta nueva situación lo alejó del anhelo de estar en movimiento. En cambio, durante sus últimos años la noción de descanso y felicidad comienza a asociarse con quedarse en su casa sin obligaciones que lo hagan subirse a un avión. El deseo de una vida más sedentaria y tranquila se manifiesta en esta etapa, aunque de todos modos explica Tasev que:

Todo esto no significa un cambio en la actitud hacia el viaje en general (que le sigue atrayendo), sino solo hacia los desplazamientos motivados por las circunstancias políticas, e incluso en estos Cortázar se las ingenió para hacer pequeñas escapadas y explorar los países visitados como a él le gustaba hacerlo, con un acento especial en el contacto con la gente. (Stoilov, 2015, p. 256)

Todo lo expuesto adquiere mayor relevancia si pensamos en el viaje de *Los autonautas*. La expedición por la autopista, la cual permite alargar el tiempo de diez horas (que llevaría atravesar dicho tramo) a treinta y tres días, es una forma de descansar a tan solo unas horas de París. Esta travesía no parece una idea tan absurda sino más bien muy lógica para un Cortázar en busca de nuevas formas de viajar que no impliquen desplazarse. Así también el avión, que por tantos años fue su medio de pasaje, en el último Cortázar adquiere otras connotaciones, mientras que “la carretera en cambio se fue convirtiendo en un símbolo de la libertad” (Stoilov, 2015, p. 265). De allí que Cortázar comprara una casa rodante.

Por lo recientemente expuesto, Stoilov (2015) concluye que “la expedición París-Marsella representa la apoteosis del viaje cortazariano, una celebración del viaje por el viaje mismo, del nomadismo como forma de vida, la coronación de toda una vida de trotamundos” (p. 282).

Cortázar falleció en París en 1984 a los sesenta y nueve años, y se encuentra enterrado en el cementerio de Montparnasse junto con Carol. Su mayor reconocimiento se da tanto en el campo del cuento como en el de la novela, pero toda su obra “representa una de las más influyentes del siglo XX, en el ámbito de la literatura latinoamericana” (Goloboff, 2011, p. 152).

2.3 LA TEORÍA DEL TÚNEL: DESTRUIR PARA RECONSTRUIR

Al repasar su obra, es posible notar que *Los aeronautas* puede vincularse tanto con los cuentos de Cortázar como con casi todas sus novelas, debido al tema del viaje como motivo. Hemos visto que los cuentos cortazarianos se destacan por su desplazamiento *neofantástico* hacia una segunda realidad. Ahora bien, habremos de explorar cuáles son los rasgos comunes de sus novelas.

Es posible evidenciar una conciencia temprana sobre el género novelístico en Julio Cortázar, antes de haber escrito lo que sería su gran obra. En 1947, mientras aún residía en Argentina, Cortázar elaboró la *Teoría del túnel*, un texto teórico que se publicaría póstumamente en 1994, dentro del primer tomo de su *Obra crítica*.⁴ Esta colección recopila diversos ensayos escritos por Cortázar que, como expone Yurkievich en su prólogo, “constituyen un complemento imprescindible de los propiamente literarios, porque explicitan las concepciones y valoraciones que rigen la génesis de la literatura cortazariana” (Yurkievich, 1994, p. 7).

La *Teoría del túnel* es un largo ensayo donde Cortázar, con treinta y tres años, realiza una revisión histórica del hecho literario de la novela, desde las tradiciones

⁴ Edición dividida en tres volúmenes a cargo de Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki y Saúl Sosnowski respectivamente, todos grandes especialistas en Cortázar y, además, cercanos al autor.

románticas hasta las contemporáneas, así como de las diversas posturas del escritor con respecto al libro como objeto, la literatura y el lenguaje. A lo largo de ensayo, Cortázar ejemplifica su teoría con escritores franceses, lo cual es natural ya que en aquel entonces ejercía como profesor de la cátedra de Literatura Francesa en la Universidad de Cuyo de Mendoza. La *Teoría del túnel* establece que existe —o debe existir— en los escritores un movimiento revolucionario de la literatura, que se basa en destruirla para reconstruirla.

Comienza Cortázar hablando de los escritores tradicionales, aquellos cuyo principal objetivo es lograr una “estructura estética del libro” (Cortázar, 1947, p. 36) al estar preocupados principalmente por la “resolución formal de su obra literaria” (p. 36), tal como Gustave Flaubert: Flaubert sería el ejemplo de escritor que hace del objeto-libro la única razón de ser de su literatura, de modo que en sus personajes, dice Cortázar, podemos encontrar una completa despersonalización del autor.

El escritor clásico, imbuido de un alto espíritu de universalidad, de arquetipificación, ve en el libro un *medio* para expresar y transmitir las modulaciones individuales que asumen sin quebrarse las grandes líneas de fuerza espiritual de su siglo. Incluso su estilo tiende a uniformarse recíprocamente, y entonces la decadencia se precipita irremisible... (Cortázar, 1947, p. 37)

Será el romanticismo la corriente que reivindique en primera instancia al libro como “expresión de una conciencia” (Cortázar, 1947, p. 38) y de una individualidad, que es su escritor, el cual se sentirá cada vez más comprometido como persona con su obra. Así, su relación con el libro deja de ser la finalidad estética y el objeto deliberado de su arte, para volverse un “instrumento de automanifestación integral del hombre, de autoconstrucción, *vehículo y sede de valores que, en última instancia, no son ya literarios*” (Cortázar, 1947, pp. 40-41, cursiva en el original).

Dirá Cortázar que esta intención de alejarse de las formas tradicionales de la literatura se manifestará en cierto rechazo hacia el libro, a partir de una desconfianza y desprecio a las formas literarias, tal como podemos ver que sucede en el movimiento dadaísta y surrealista, donde en torno al período de la Primera Guerra Mundial el dadaísmo busca liquidar *formas* mientras el surrealismo busca destruir *fondos* (Cortázar, 1947). Sin embargo, el autor indica que este movimiento de destrucción no implicaba una

finalidad completa, sino que naturalmente conducía a un momento de construcción sobre nuevas y distintas bases, cuyos ejecutores serían los nuevos escritores, los escritores “rebeldes”, a quienes los moverían fuerzas extraliterarias, extraverbales y extraestéticas: “...se advierte la aparición de un tipo de escritor [...] para quien la noción de géneros, de toda estructura genérica se le da con la perspectiva visual de barrotes, cárcel, sujeción” (Cortázar, 1947, pp. 46-47).

Estos escritores se rebelan a sus predecesores, los “Hombres de Letras”, y se deslizan en los órdenes tradicionales de lo literario como en un caballo de Troya, para embarcarse “en la nave de las letras sin ningún respeto a su bandera” (Cortázar, 1947, p. 65); con el único fin de autorrealizarse como hombres, dejando todo lujo estético al margen de su arte. A diferencia de los anteriores, estos escritores buscan, al crear, al hombre total. Y lo hacen destruyendo las expresiones convencionales, creando el lenguaje para cada situación. Allí estará el desafío: “Los escritores amplían las posibilidades del idioma, lo llevan al límite, buscando siempre una expresión más inmediata, más cercana al hecho en sí que sienten y quieren manifestar, es decir, una expresión no estética, no idiomática, no literaria” (Cortázar, 1947, pp. 73).

Cortázar está convencido de que el lenguaje (y más aún el propio idioma) tiene la capacidad de expresar lo que significa *ser* humano en su totalidad, y que, por lo tanto, la literatura tiene el deber de manifestarse como la forma verbal de la existencia. Y así, “esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir” (Cortázar, 1947, pp. 66). De manera similar a la excavación de un túnel, donde se remueve la tierra para construir un conducto que abra paso a un nuevo camino, los escritores “rebeldes” rompen con las convenciones establecidas de la literatura para dar lugar a un nuevo modelo de novela. En este nuevo paradigma, lo estético se ve reemplazado por lo poético y la representación de los hombres es sustituida por su presentación. Solo al destruir este lenguaje literario, dice Cortázar, el escritor podrá indagar en él la realidad.

El autor se inclina hacia una forma de expresión que no solo ofrezca leer al hombre, sino que logre hacer *sentir* al hombre; y en función de ello, habrá que eliminar toda distancia posible entre la vida y el texto para ser capaces de manifestar la experiencia

del hombre entera y existencialmente en el lenguaje. Esta será la gran búsqueda de Cortázar como novelista. Y la fórmula para lograrlo consistirá en escribir “del ser al verbo, no del verbo al ser”, frase que inserta Yurkievich (1994) en su prólogo pero que es posible rastrear en el capítulo 99 de *Rayuela*. Y al respecto de dicho concepto, se pregunta Cortázar: “¿Mas cómo manifestar de modo literario a personajes de que no hablan sino que viven (que hablan porque viven, y no que viven porque hablan como en el promedio de la novela tradicional)?” (Cortázar, 1947, p. 73).

La respuesta la esbozará hacia el final de su teoría, sugiriendo que la abolición de la distancia entre la realidad y el texto se podría alcanzar a través de la conjunción de surrealismo y existencialismo, ya que percibe que a través del encuentro entre estas expresiones es posible crear un pasaje directo entre el Yo, Tú y Él en el lenguaje, es decir, una *enunciación poética* del mismo. Sin dudas, él lo iba a intentar.

Según Yurkievich, todos los aspectos teóricos desarrollados en la *Teoría del túnel* se manifiestan en las novelas de Cortázar; de modo que el mecanismo de estas obras se encuentra justificado y explicado por la teoría desarrollada:

Divertimento, *El examen* y *Los premios* cobran, a partir de *Teoría del túnel*, carácter de etapas de una concertada progresión novelesca que con *Rayuela* alcanza su ápice y que se prolonga en esos dos disímiles avatares que son *62 Modelo para armar* y *Libro de Manuel*. (Yurkievich, 1994, p. 30)

2.4 NOVELÍSTICA CORTAZARIANA

A continuación, realizaremos un breve recorrido a través de las obras prosísticas de Cortázar, a fines de adentrarnos en la producción literaria que precede a *Losonautas*.

Cortázar escribió las siguientes obras en prosa: *Los premios* (1960), *Rayuela* (1963), *62/Modelo para armar* (1968) y *Libro de Manuel* (1973). Además, se deben mencionar *El examen* (1986), su primera novela, aunque publicada póstumamente, y *Divertimento* (1986). Por otro lado, *La vuelta al día en 80 mundos* (1967), una serie de

relatos informales sobre temas diversos, y finalmente *Los autonutas de la cosmopista* (1983), que como hemos observado comparte afinidades con la novela, a partir de la inserción de elementos de literatura de viajes.

¿Qué características comparten estas obras? Si bien realizar una comparación de su contenido resultaría muy ambicioso para nuestra investigación, es posible evidenciar varios aspectos en común entre ellas, por ejemplo el motivo del viaje como pasaje: al igual que *Los autonutas*, *Los premios* propone un viaje que se inicia como un juego; *Rayuela* se desarrolla entre París y Buenos Aires; *62/Modelo para armar* ocurre simultáneamente en Londres, Viena y París; en *Libro de Manuel*, las cartas de un viaje son testimonio de ciertos acontecimientos en Latinoamérica. Así también, *La vuelta al día en 80 mundos* es un libro que invita al lector a viajar alrededor de la cabeza de Cortázar.

Asimismo, al desprenderse de la *Teoría del túnel*, todas estas obras se encuentran atravesadas a su manera por las visiones del surrealismo y existencialismo, como medios para alcanzar la enunciación poética. En su teoría, Cortázar expone que una actitud propia de los escritores surrealistas ha sido destruir los moldes, los lugares comunes y los prejuicios mentales del arte para empezar desde cero en la expresión literaria. En el caso de las novelas cortazarianas, no es necesario indagar en su contenido para evidenciar que esta acción surrealista se manifiesta principalmente mediante la transgresión hacia su género: la novela.

Y dicha transgresión hacia el género en Cortázar se realiza, entre otras formas, a través del plano de la lectura, desde la “sacudida” y el “desplazamiento” que el autor provoca en el lector: “El papel del lector se convertirá en rasgos distintivos del pensar de Cortázar” afirma Goloboff (2011). “El objetivo se alcanzará plenamente cuando a ese lector se consiga mutarlo, desplazarlo, extrañarlo” (Goloboff, 2011, p.108).

Dicho desplazamiento comienza desde la experimentación formal y lingüística de la escritura de cada libro. Desde *Rayuela* en adelante, todas las novelas de Cortázar —e incluso *La vuelta al mundo en ochenta días*— presentarán elementos particulares y distintivos que difieren de la lectura de una novela convencional. La “lucha por salirse de las formas, de los géneros” (Goloboff, 2011, p. 11) es lo que provoca esta propuesta de

experiencias novedosas con una obra, que corren al lector de su horizonte de expectativas y le proponen un nuevo pacto de lectura. Veamos rápidamente cómo se produce en cada caso, tomando como corpus las novelas que el autor ha publicado.

2.4.1 *Los premios*

Los premios es la primera novela publicada por Cortázar. A nivel de experimentación narrativa, el autor relata en la entrevista *A fondo* (1977) que la escritura de este libro sirvió como un experimento para manejar por primera vez tantos personajes, y conseguir hablar desde ellos en lugar de a través de ellos. Cortázar cuenta cómo fue explorándolos psíquicamente a medida que escribía y los hacía relacionarse, al punto de que algunos fueron transformándose incluso para el autor.

La novela trata sobre un grupo de personas que gana un viaje en crucero, pero durante el mismo comienzan a suceder eventos extraños que transforman la percepción de la realidad. El viaje se vuelve un pasaje hacia el descubrimiento de la verdad detrás de cada personaje y del ser humano en general; hacia la comprensión de qué hay detrás de esa situación algo kafkiana, en cuanto roza lo ilógico, absurdo e imaginario; y posiciona al lector como un cómplice de todas las historias.

Como bien señala Prego (1985), se pueden intuir dos lecturas del texto, y la segunda realidad contendrá el verdadero sentido de libro, tal como afirmó Cortázar: “el viaje en sí no tiene mucha importancia y se vuelve una cosa un poco simbólica, porque lo que cuenta es el autodescubrimiento que los personajes van haciendo a lo largo de esos días” (p. 86).

2.4.2 *Rayuela*

Obra que abarca todas las aspiraciones novelísticas de la *Teoría del túnel*, *Rayuela* captó la atención del mundo entero al revolucionar la experiencia que se tenía con el libro-objeto, proponiendo una forma nueva de escribir, leer y vivir una novela. Esta obra se ha establecido como una de las centrales del *boom* latinoamericano y es considerada “uno de los monumentos narrativos del siglo en América Latina” (Goloboff, 2011, p.115).

Rayuela es un libro que se presenta un poco como *contranovela*, aunque la expresión no la inventé yo. Que se presenta como una tentativa para empezar desde cero en materia de idioma. Sí, claro, yo me serví del idioma como escritor, pero hay una búsqueda desesperada por eliminar los tópicos, todo lo que nos quedaba todavía de mala herencia finisecular... (Cortázar y Prego, 1985, p. 116)

Entre muchos de sus atributos, *Rayuela* transgrede lo convencional de manera experimental al proponerle al lector dos formas de lectura: una normal, de principio a fin; y una alternativa, donde a cada final de capítulo se numera la página desde la que se debe seguir la lectura, de manera que el lector físicamente se mueve hacia delante y hacia atrás en el libro, accediendo a un segundo nivel de significado de la historia.

Según Barrenechea (1984) este mecanismo surge del “deseo de realizar una obra que tenga el gesto amplio de la novela (en oposición el cuento) pero que rompa con las convenciones del lenguaje y del género, las haga estallar y construya con sus fragmentos una nueva figura” (p. 18). La propuesta de *Rayuela* convierte a su lector en uno activo, quien tiene ahora la posibilidad de crear su propia lectura e interpretación del texto. Esta configuración de un lector cómplice representa una de las revoluciones que trajo consigo la obra.

Me acuerdo haber oído decir a varios lectores jóvenes que lo que les gustaba de *Rayuela* era que se trataba de un libro que no les daba consejos, que es lo que menos les gusta a los jóvenes. Al contrario, les provocaba, les daba patadas y les proponía enigmas, les proponía preguntas. Pero para que ellos las solucionaran. (Cortázar y Prego, 1985, p. 113)

Y la búsqueda transgresora no se manifiesta solo desde el plano de lectura, sino que al igual que con *Los premios*, la escritura de *Rayuela* fue experimental y novedosa: Prego (1985) relata en *La fascinación de las palabras* el proceso de escritura en espiral que caracteriza a este libro, escritura que comenzó nada menos que con el conocido episodio del tablón. Años antes, estando todavía en Buenos Aires, Cortázar divisó a unas personas intentando alcanzarse un paquete de yerba y unos clavos a través de sus ventanas, encontrándose a cuatro pisos de diferencia. Acto seguido el autor escribió un cuento inspirado en esta situación absurda, pero al finalizarlo se dio cuenta de que aquello

no era un cuento aislado, sino que debía escribir una continuación de la acción de los personajes.

Y cuando escribí ese segundo capítulo me detuve y ahí sí, con toda claridad, vi que yo estaba haciendo suceder una acción en Buenos Aires pero que el personaje que estaba viviendo esos episodios era un tipo que tenía un pasado en París. Y comprendí que no podía seguir escribiendo el libro así. Que a esos dos capítulos tenía que dejarlos de lado y volverme hacia atrás, ir a buscar a Oliveira, ir a buscarlo a París. (Cortázar y Prego, 1985, p. 109)

Así es que comenzó a contar hacia atrás y luego hacia adelante y en todas direcciones; el autor fue plasmando textos al azar sin aparente relación entre ellos, hasta que gradualmente se dio cuenta de que todos convergían hacia un mismo centro, hacia un mismo “Kibbutz del Deseo” (CORTÁZAR, 1963: 162) que constituye el movimiento del protagonista.

Yo mismo no tenía, ni tuve nunca, una idea precisa de cuál era el nivel, la importancia digamos, de esos elementos que se iban agregando. Escribía largos pasajes de *Rayuela* sin tener la menor idea de dónde se iban a ubicar y a qué respondían en el fondo. Es decir, fue una especie de inventar en el mismo momento de escribir, sin adelantarme nunca a lo que yo podía ver en ese momento. (Cortázar y Prego, 1985, p. 109)

Rayuela fue escrita, justamente, como en una rayuela: de forma no lineal. De manera que es natural que la lectura también se proponga de este modo; dicha transgresión hacia el género marcará una revolución en la literatura latinoamericana. De todos modos, la experimentación del autor no se detuvo después de su *boom*, sino que continuó buscando nuevas formas de destruir y reconstruir la literatura.

Si hay algo que difícilmente se le podría reprochar alguna vez al escritor Julio Cortázar es la comodidad intelectual, haberse estancado, haber continuado alguna forma de éxito, dejarse llevar por la inercia (...) Por el contrario, fue un infatigable explorador. (Goloboff, 2011, p. 139)

2.4.3 *62/Modelo para armar*

Esta es una novela que parte de un capítulo de *Rayuela*, correspondiente a la lectura alternativa del libro. *62/Modelo para armar* es considerada una de las más experimentales obras de Cortázar. Aquí (y también en *La vuelta al día en ochenta mundos*) se elabora un juego extremo a nivel formal del discurso: los textos pueden leerse de la manera en que el lector desee, sin principio ni final definidos; los capítulos no “terminan” sino que se suceden con solo un espacio entre medio. El margen de la hoja a veces se encuentra de lado derecho, lo que da lugar a oraciones dispuestas de manera distinta. No se respeta la línea del lenguaje ni del espacio ni de los personajes, sino que se pasa del español al inglés y al francés continuamente, sin especificarse quién dice qué, y las acciones transcurren en distintas ciudades de forma invariable.

A nivel de experimentación, Cortázar ha confesado a Prego que esta obra fue la más difícil de escribir, ya que “los personajes están movidos por fuerzas que no son las de la psicología” (Cortázar y Prego, 1985, p. 94). Desde su título y prólogo, el autor sugiere al lector que puede armar la lectura a su manera, es decir que le propone un nuevo pacto de lectura donde “su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer” (Cortázar, 1968, p. 5).

2.4.4 *Libro de Manuel*

Y la última novela que Yurkievich propone como manifestación de la *Teoría del túnel* es *Libro de Manuel*, considerada la novela política de Cortázar. Encontramos en su prólogo lo siguiente:

Por razones obvias habré sido el primero en descubrir que este libro no solamente no parece lo que quiere ser sino que con frecuencia parece lo que no quiere, y así los propugnadores de la realidad en la literatura lo van a encontrar más bien fantástico mientras que los encaramados en la literatura de ficción deplorarán su deliberado contubernio con la historia de nuestros días. (Cortázar, 1973, p. 7)

En cuanto a su transgresión y experimentación, este libro tiene la particularidad de que intercala noticias de diario contemporáneas a la obra, noticias que Cortázar leía

mientras escribía el libro y que agrega al discurso para que también sean leídos y comentados por los personajes de la historia. La novela se sitúa en el contexto socio-político contemporáneo del autor y tiene el objetivo de denunciar la situación de ese tiempo. El libro demuestra muchísimo juego y libertad a nivel formal, quizás en el grado más alto de su novelística, junto con *La vuelta al día en ochenta mundos*.

En *Libro de Manuel*, por ejemplo, encontramos oraciones pequeñas entre los renglones normales que aportan un segundo significado a la narración; así también, el comienzo de oraciones sin mayúscula y desde cualquier lugar de la página; recortes de diarios intercalados y ampliados al punto de que no son comprensibles, sino que se vuelven símbolos, y un juego con los márgenes y los párrafos del texto, donde no son los convencionales. Por otro lado, se produce también un desplazamiento desde el lenguaje, el cual es sumamente informal, lúdico, cercano y lunfardo. Por ejemplo, uno de los personajes se llama *el que te dije* y así se lo refiere durante todo el texto, lo cual puede dar una idea del juego idiomático. Sobre esto ha dicho Cortázar:

Hay un ataque al lenguaje anquilosado, al lenguaje quintinizado. Allí, a mi manera, yo libré un combate en el plano del idioma, porque pensaba (y lo sigo pensando) que ese es uno de los problemas más graves que hay en América Latina, toda esa hipocresía lingüística con la que habrá que acabar de una vez. (Cortázar y Prego, 1985, p. 139)

2.4.5 *Los astronautas de la cosmopista*

Finalmente, es posible evidenciar que al igual que las obras mencionadas, *Los astronautas de la cosmopista* ha representado una experimentación creativa a través del lenguaje, y que su proceso de escritura tampoco ha sido convencional. En primer lugar, este es el único libro que Cortázar ha escrito en coautoría, con nada menos que su pareja, Carol. Cortázar le cuenta a Prego cómo durante el viaje por la autopista ambos escribían lado a lado, pero sin conocer lo que el otro estaba contando. Por otro lado, a la escritura *on the road*, propia de un diario de viajes, no podemos rastrearla en ningún otro momento de su obra. El hecho de que una parte del libro haya sido escrita durante el viaje, en los

paraderos de la autopista, y la otra compilada y editada por Cortázar en una etapa posterior, le otorga a su producción una estructura no lineal tal como en *Rayuela*.

Asimismo, es importante señalar que el relato de este viaje no se encuentra centrado en el desplazamiento físico, que naturalmente fue mínimo, sino que se enfoca en la exploración de los diferentes paraderos de la autopista, los cuales en palabras del autor: “son todos los mismos, entonces hay que saber llenarlos” (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 105). De manera que los capítulos de libro han demandado mucha imaginación, lo que puede haber dado lugar a la propuesta multi-genérica del texto como forma de experimentar y jugar con la escritura. Además, este “collage” de tantos modos textuales distintos dentro de una sola obra es algo novedoso en la obra del autor.

Por último, la intención de imitar el género de relato de viajes abre un campo de posibilidades en cuanto al lenguaje: sabemos que la investigación previa del libro incluyó la lectura de varios relatos de este tipo, de modo que existe una preparación e investigación de un tipo de expresión literaria como experimento artístico. De esta manera, podemos concluir que al igual que en sus obras anteriores, *Los autonautas* constituye una búsqueda de experimentación y transgresión tanto en su escritura como en su lectura.

2.5 NOVELAS INVENTIVAS

En síntesis, de lo expuesto, todas las obras que se desprenden de la *Teoría del túnel* de Cortázar proponen de manera novedosa y original una o varias transgresiones ante las convenciones establecidas de lo que es una novela, de modo que podrían denominarse “contranovelas”, como mencionó el autor; en el sentido de que se apartan del paradigma del género e inventan uno propio, quebrando los horizontes de expectativas del lector y ofreciéndole un pacto de lectura distinto. En nuestro caso, optamos por llamar “novelas inventivas” a este corpus, a partir de la descripción que Prego ha hecho sobre *Rayuela* como “la invención desaforada” (Cortázar y Prego, 1985, p. 129).

Como hemos observado, dicha transgresión tiene principalmente dos efectos: por un lado, el rol activo del lector en el texto, quien se vuelve cómplice del juego y

experimenta un vínculo extraliterario con el libro; y, por otro lado, la presencia de más de una lectura posible del discurso. Como hemos mencionado, en la presente investigación deseamos fundamentar la hipótesis de que *Los astronautas de la cosmopista* se inserta dentro de la serie de novelas inventivas de Julio Cortázar que se desprenden de su *Teoría del túnel*, constituyendo la síntesis de dicha búsqueda lingüísticamente revolucionaria.

Hemos evidenciado que este libro manifiesta también una transgresión hacia su género, el relato de viajes, a través de la inserción de elementos de literatura de viajes y la multiplicidad de expresiones que construyen el discurso, los cuales logran desplazar al lector de su horizonte de expectativas. Y así también, la escritura de la obra ha constituido una experimentación novedosa a nivel creativo para el autor, tal como sus obras anteriores.

De todos modos, ante este planteo nos preguntamos: ¿es posible que al igual que *La vuelta al día en ochenta mundos*, obra que no integra la serie novelística debido a su carácter testimonial, *Los astronautas* tampoco pueda hacerlo ya que no es novela sino relato de viajes, género por definición no ficcional? En principio, *Los astronautas* contiene algunos pasajes de ficción, a diferencia de la primera obra; no obstante el relato es indudablemente factual. Sin embargo, intuimos que mediante la inserción de recursos literarios en este libro se configuran dos posibles lecturas del texto, donde una de ellas es susceptible de ser interpretada como novela inventiva, y de que esta manera la obra se corresponde con las novelas anteriores, todas las cuales ofrecen asimismo una doble posibilidad de interpretación al lector.

Por lo expuesto, en el siguiente capítulo llevaremos a cabo un análisis del discurso a través del cual identificaremos los elementos de literatura de viajes que se insertan en el libro y que, junto con los factuales, generan la propuesta transgresora de *Los astronautas de la cosmopista*, con el fin de comprender cómo se manifiesta la simbiosis entre relato de viajes y literatura de viajes que conforma el mecanismo de esta obra.

3 ANÁLISIS DEL DISCURSO DE UN RELATO DE VIAJES

El objetivo de este capítulo consiste en abordar un análisis del discurso de *Los astronautas de la cosmopista* aplicando al texto la metodología desarrollada por la Dra. Carrizo Rueda (2008), a los fines de comprender cómo está constituido el libro en lo que concierne a su género. Este modelo, al igual que la morfología del cuento de Propp, sugiere comenzar el análisis desde una perspectiva formal, centrándose en las funciones de los elementos discursivos que hacen al texto, “con el objetivo en definitiva de que el modelo fundamente y facilite a la vez el trabajo analítico, el cual culmina sin duda en la interpretación de los elementos particulares de cada obra concreta” (Carrizo Rueda, 2008, p. 16). Los aspectos que Carrizo Rueda propone analizar en un relato de viajes son los siguientes:

1. La descripción y la narración
2. La funcionalidad del desenlace
3. Los recursos descriptivos: historias, isotopías, proceso de selección
4. El lector pretendido
5. Los núcleos de clímax y anticlímax
6. Los recursos de literariedad

A continuación, además de analizar estos aspectos en el discurso de Cortázar, procederemos a ejemplificarlos y a contrastarlos con otras dos obras representativas de cada género, tomadas del corpus de textos de autoridad mencionados en *Los astronautas*. Este proceso nos ayudará a visualizar de mejor manera la distinción entre relato y literatura de viajes.

3.1 LAS FUENTES: MARCO POLO Y JULIO VERNE

En primer lugar, deseamos volver a destacar la fuerte referencialidad que el discurso demuestra hacia los antiguos viajeros. A lo largo del texto se mencionan y citan los siguientes nombres:

- Marco Polo

- Cristóbal Colón
- Fernando de Magallanes
- Capitán Cook
- Pedro de Mendoza
- Jacques Cartier
- Louis de Bougainville
- Dante
- Julio César
- Henry Shackleton
- Phileas Fogg
- Vasco Da Gama

Como podemos observar, todos los nombres mencionados tienen una relación directa con exploradores, aventureros y viajeros históricos o literarios que han desempeñado un papel importante en la historia del descubrimiento, ya sea a través de rutas marítimas, terrestres o incluso espirituales, como es el caso de Dante Alighieri. En líneas generales, podría decirse que estos personajes han contribuido con la expansión del conocimiento del mundo.

El primero de junio de 1982, ya en pleno viaje por la autopista, Cortázar escribe una carta a Eduardo Jonquières en la que menciona lo siguiente: “[...] hay que prever el riesgo del escorbuto, como bien nos lo enseña Bougainville cuyos libros tenemos aquí junto con los de Marco Polo, Colón y otros exploradores [...]” (Cortázar, [1982] 2010, p. 542). Esta cita demuestra que el autor habría leído dichas obras como fuente de inspiración para la propia, utilizando los libros de estos personajes como modelos de relatos de viajes. Marco Polo y Cristóbal Colón son, a propósito, los más referenciados a lo largo del texto:

Toda expedición supone que de alguna manera Marco Polo, Colón o Shackleton no habían perdido del todo al niño que llevaban dentro. El mío, en todo caso, está sumamente avisado y despierto a la hora en que cada parking le abre su cola de pavorreal (a veces un poco desplumada, a veces irisada y suntuosa) para llenarlo de maravilla, gusanos, hormigas y camiones con leyendas llenas de encanto, como

por ejemplo el de la SOPA SPEEDY que acabo de ver pasar mientras termino esta frase. (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 134)

Publicado en 1298, *Las maravillas del mundo* es un libro que relata los viajes de Marco Polo a través de Asia, durante los años 1271 y 1295. Aunque el comerciante veneciano no fue el primero en recorrer estos territorios y escribir sobre ellos,⁵ su obra es considerada una de las más antiguas y reconocidas de la literatura europea, y una precursora del género de relatos de viajes.⁶

Y si bien la mayoría de las citas de *Los aeronautas* aluden a viajes y figuras reales de la historia, hay específicamente dos personajes de ficción que tienen su aparición en el discurso: ellos son Don Quijote y Phileas Fogg. En cuanto al primero, no se menciona explícitamente su nombre, pero hacia el final del “diario de ruta” del 3 de junio nos encontramos con un guiño hacia las aventuras del hidalgo y al tono paródico de *Don Quijote*, en relación con los libros de caballería: “13.56 h. Castillo fortificado a la izquierda. 14 h. Molino de viento a la derecha” (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 111).

De hecho, es posible identificar un paralelismo entre Cortázar y Don Quijote a partir de la lectura omnívora que, como vimos, lo caracterizó de niño; y que podría ser comparable con la de Alonso Quijano, quien de tanto leer libros de caballería un día se creyó también un caballero. Consideremos esta declaración del autor:

[...] yo tuve acceso a una biblioteca que me abrió enormemente la imaginación, que me hizo entrar a fondo a ese mundo que ya nada tenía que ver con el pequeño mundo de Banfield, donde yo vivía con mis amigos y mi familia. (Cortázar y Prego, 1985, p. 32)

De todos modos, si avanzamos hacia el segundo personaje ficcional que aparece en el discurso, veremos que es aún más significativo: este es Phileas Fogg, protagonista

⁵ Existen algunos relatos de viajes previos, tales como el del monje francés Guillermo de Rubruck o la “Historia Mongalorum” del monje italiano Giovanni da Pian del Carpine. Sin embargo, estos textos no tuvieron la difusión que tuvo el de Marco Polo.

⁶ Cabe aclarar que no es Marco Polo quien escribe el libro, sino que se lo relata a su compañero de prisión, Rustichello da Pisa, quien sería el redactor formal. Sin embargo, el narrador del discurso es Marco Polo, quien cuenta en primera persona sobre su recorrido.

de *La vuelta al mundo en ochenta días* de Julio Verne. Hemos comentado anteriormente la gran influencia del autor francés en Cortázar, y a través de toda la obra cortazariana encontraremos homenajes hacia su tocayo. Sin ir más lejos, *La vuelta al día en ochenta mundos* es un gran tributo a la obra más famosa de Verne, aquella donde Phileas Fogg es protagonista.

Publicada entera en 1872, después de haber sido serializada en un diario de París, esta novela de Verne es una de las más conocidas de la literatura universal. La historia narra las aventuras de Phileas Fogg, un *gentleman* inglés, y su ayudante Picaporte; quienes emprenden un viaje alrededor del globo terráqueo en ochenta días, con la intención de ganar la apuesta que afirmaba que tal travesía era posible. El libro fue transpuesto al cine en 1956, 1989 y 2004.

Las expediciones, ¿favorecen las apuestas? Se diría que sí, a partir de la famosa que llevó a Phileas Fogg a su dramático periplo. En lo que a nosotros toca, Jean Thiercelin nos informó que su / nuestro amigo Vladimir había declarado fríamente que jamás llegaríamos a Marsella, y que para producir semejante aseveración se fundaba en las razones siguientes... (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 207)

En este pasaje de *Los autonautas* donde aparece el *gentleman*, Cortázar narra cómo uno de sus amigos había apostado que la pareja no terminaría el viaje, alegando “aburrimiento insoportable”, “peleas conyugales”, “problemas mecánicos y alimenticios”, entre otros. El viaje absurdo, loco e irrealizable para muchos, que es viajar por la autopista por treinta y tres días, es comparable con la odisea que realiza Phileas Fogg a través del mundo en ochenta. Sin dudas, la intertextualidad con este texto está presente en nuestra obra, y la influencia de Verne en la idea surrealista de la expedición, también.

Por todo lo expuesto, en el siguiente análisis utilizaremos *El libro de las maravillas* de Marco Polo como modelo de un relato de viajes, y *La vuelta al mundo en ochenta días* como ejemplo de literatura de viajes. A través de su contraste, seremos capaces de identificar las características que los definen en sus respectivos géneros y comprender con mayor claridad cómo se desarrolla la funcionalidad en cada caso.

Asimismo, los compararemos con *Los aeronautas de la cosmopista* a los fines de ilustrar la obra con lo propio de cada discurso. Comencemos.

3.2 APLICACIÓN DEL MÉTODO

3.2.1 Descripción y narración

Como veremos, la descripción será el elemento fundamental para diferenciar los discursos de relato y literatura de viajes. Siguiendo la propuesta de Carrizo Rueda, comenzaremos nuestro análisis examinando las descripciones utilizadas en cada tipo de género, para identificar si existen pautas que las diferencien. Tomemos al azar una descripción de *El libro de las maravillas* y *La vuelta al mundo en ochenta días*:

“Al salir de Badajshán se va durante doce jornadas entre levante y nordeste bordeando un río bajo el dominio del hermano del señor de Badajshán, encontrando numerosos castillos y casas. Los habitantes son valientes y adoran a Mahoma” (Polo, [1298] 2008, p. 142).

“El día 13 se divisó la ciudad de Moka, que apareció dentro de su cintura de murallas ruinosas, sobre las cuales se destacaban algunas verdes palmeras. A lo lejos, en las montañas, se desarrollaban vastas campiñas de cafetales” (Verne, [1872] 2018, p. 54).

¿Podríamos decir, sin conocer los textos de antemano, cuál pertenece a Julio Verne y cuál a Marco Polo? Muy difícilmente. Como explica Carrizo Rueda, las descripciones no se pueden tomar de manera aislada, ya que en sí mismas no son siempre diferenciables. En cambio, su estudio tendrá que realizarse en relación con la *funcionalidad* de estas descripciones, y a raíz de ello, la funcionalidad del desenlace. Efectivamente, este será el rasgo principal para diferenciar los dos tipos de discursos: si la función de la descripción se encuentra al servicio de la narración o viceversa.

En otras palabras, si las descripciones en general acompañan o se comportan como un “paréntesis” dentro de las narraciones, las cuales continuamente hacen avanzar la trama del discurso, el relato tendrá principalmente una función narrativa; por otro lado, si es la narración la que está al servicio de la descripción, de modo que no hay núcleos

fuertes de acción que hagan avanzar la trama, podremos decir que el discurso tiene una función descriptiva.

De esta manera, lo característico de las descripciones de literatura de viajes será la presencia de “funciones cardinales” a través de las que avanzamos de manera constante en la trama hacia delante, hacia un desenlace. Estos núcleos argumentales despertarán intriga e invitarán al lector a seguir avanzando en el relato, movido por la necesidad de descubrir cómo se resuelve la historia. Por otro lado, en los relatos de viaje “las expectativas acerca del desenlace están completamente ausentes” (Carrizo, 2008, p. 19), de modo que no se ofrecen núcleos de acción que abran distintas posibilidades de final e impulsen la intriga. En cambio, en este género las descripciones serán el foco principal de la lectura y se volverán el “sostén del discurso” (Carrizo, 2008, p. 20). Así, la intención del relato de viajes será presentar como un “gran espectáculo o fragmento del mundo” (p. 20) del territorio que se está recorriendo y ahora contando, con el objetivo de provocar ciertas emociones en el lector.

Como dice Carrizo Rueda, se produce en los relatos de viajes una “inversión en el funcionamiento del discurso” (Carrizo, 2008, p. 21) donde las descripciones no están ligadas a una trama, sino que la narración se subordina a la descripción. En consecuencia, las descripciones se volverán autónomas e independientes en un relato de viajes, de modo que generarán interés por sí mismas y no empujarán la lectura hacia delante, sino que la detendrán en ellas. Observemos cómo es que continuaban las descripciones citadas:

Pasadas las doce jornadas se llega a una pequeña región que se atraviesa en tres jornadas desde cualquier punto, llamada Wakhan. Allí adoran a Mahoma, tienen lengua propia y son gente valerosa, súbdita del señor de Badajshán. Hay allí animales salvajes de todo tipo, y caza de pelo y pluma de todas clases. (Polo, [1298] 2008, p. 142)

“Fue para Picaporte un encanto la vista de esa ciudad célebre, y aun le pareció que con sus murallas circulares y un fuerte desmantelado, que tenía la configuración de una asa, se asemejaba a una enorme taza de café” (Verne, [1872] 2018, p. 54).

Ahora sí nos es más sencillo entender cuál es la diferencia entre las dos citas expuestas: en la primera predomina la función descriptiva, y allí se nos presenta un escenario específico que se sugiere como un retrato del pueblo donde la narración es solo de carácter informativo; mientras que en la segunda predomina la función narrativa, ya que rápidamente regresamos al personaje y su acción. De esta manera, podemos evidenciar que la cita de Marco Polo corresponde a un relato de viajes, mientras que la de Julio Verne constituye un pasaje ficcional. Ahora bien, ¿qué sucede en *Los astronautas de la cosmopista*? ¿Las descripciones se encuentran al servicio de la narración o viceversa? ¿Hay expectativas sobre el desenlace?

Cabe comentar que la obra de Cortázar no abunda en descripciones, ya que este no es un recurso propio del autor, como él mismo lo ha afirmado: “...vos sabés que yo no describo mucho” (Cortázar y Prego, 1985, p. 57). De hecho, en el comienzo de *Los astronautas* no encontramos ninguna descripción, sino que únicamente se narra cómo surgió la idea de la expedición. La primera descripción formal aparece en la página veinte, con un párrafo que comienza a ser narrado en primera persona plural. Allí los autores comentan que hasta el verano de 1978, cuando nació esta idea, pertenecían aún al grupo de gente que “toma la autopista por lo que parece ser”:

[...] una construcción moderna altamente elaborada y que permite a los viajeros encerrados en sus cápsulas de cuatro ruedas recorrer un trayecto fácilmente verificable sobre un mapa y en la mayoría de los casos previsto por adelantado, en un mínimo de tiempo y con un máximo de seguridad. (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 20)

Esta descripción es más bien una definición literal de lo que constituye una autopista, con un tono de objetividad humorística. En principio, la misma se encuentra al servicio de la narración, ya que hace avanzar la atención del lector hacia descubrir por qué ahora los autores ya no pertenecen a “esa raza de mortales”. Avanzando, encontramos una pequeña descripción en el primer capítulo de la expedición, un “diario de ruta”:

20h. Al despertarnos después de una siesta bien merecida, hace buen tiempo. Cantos de pájaros. Hay un prado en el paradero. Observamos una liebre grande

como un perro pequeño, color de gallina, que saltaba como si quisiera imitar el vuelo de una mariposa. (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 41)

Y será en estos capítulos de diario donde más encontraremos descripciones que se asemejan a las de Marco Polo y al relato de viajes, ya que allí los exploradores describen “lo que ven” y recogen observaciones de los paraderos. Este carácter de diario presenta una gran intertextualidad con los *Diarios de a bordo* de Cristóbal Colón, quien por ejemplo hace énfasis en las aves que ve desde el mar, las cuales en su caso eran un presagio de tierra cercana.

Sin embargo, fuera de los capítulos de “diario de ruta”, y para nuestra sorpresa, son muy pocas las descripciones que encontraremos a lo largo del relato; y en los pocos casos donde hallamos alguna, se presenta al servicio de la narración, por ejemplo en la siguiente:

Por otro lado, un signo fragante a las cinco y media de la tarde. Considerablemente deprimido por la versión española de un libro de viaje de Werner Herzog, fui a ventilarme al norte del parking, donde un terreno baldío lleno de florecitas augurales lleva a un camino asfaltado que sube hasta un pabellón reservado sin duda al encargado de este paradero particularmente importante y lleno de servicios de garage, tienda con productos a veces insólitos (¿usted compraría un televisor en la autopista?) y otras facilidades que no siempre descifro bien. Cuando llegué a lo alto del sendero[...]. (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 49)

Es posible evidenciar que la descripción de la oración se encuentra insertada en medio de la narración, no con la intención de desarrollar ampliamente una imagen del mundo, sino como un comentario a modo de paréntesis dentro de la situación que se está contando, tal como ocurría con la descripción de Julio Verne. Otro ejemplo es el siguiente:

Pasó que estábamos leyendo al lado de Fafner, bajo árboles llenos de pájaros que se ríen de la ecología y parecen felicísimos a tan poca distancia de las emanaciones de la gasolina y el estrépito de la autopista; Carol, sumergida en *Invisible Man*, de Ralph Ellison, y yo temblando de horror a cada nuevo episodio de *Interview with*

the vampire, de Anne Rice. De golpe un hombre sólido y sonriente terminó una delirante maniobra en marcha atrás que lo dejó a pocos metros de nuestro refugio, y vino hacia nosotros con un: «¡Julio, Julio!» de esos que provocan inmediatas y violentas crisis de celos en Calac y Polanco, cosa que explica sus posteriores referencias irónicas. Reconocí incrédulamente a René Caloz[...]. (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 67)

El párrafo cuenta cómo de pronto apareció un viejo conocido de Cortázar, quien al enterarse de la expedición los habría ido a buscar personalmente para saludarlos. Evidenciamos nuevamente que la descripción aparece como un complemento del relato narrativo, para transmitir con más detalles el escenario.

Sin embargo, a pesar de que la mayoría de las descripciones formales que encontramos en el texto son de este tipo (excepto aquellas breves que se encuentran en los diarios de ruta, que serían las más parecidas a Colón o Marco Polo), no sería completamente verídico afirmar que el discurso de *Los aeronautas* es de carácter narrativo. En esta instancia habrá que señalar que Carrizo Rueda desarrolla en su modelo la idea de que las descripciones de un relato de viajes “actúan como adjetivos que van revelando todo lo relativo a una ‘imagen del mundo’” (Carrizo, 2008, p. 20). De manera que, aunque las oraciones no sean descripciones en sí, un texto puede tener funcionalidad descriptiva a través de la construcción de atmósferas e imágenes, el desarrollo de pensamientos y recuerdos, las emociones que se cuentan, las situaciones que suceden, etc. Todo aquello que sea información derivada de la imagen del mundo de un lugar particular tendrá una funcionalidad descriptiva, y esto es precisamente lo que ocurre en *Los aeronautas*.

Los capítulos que relatan las experiencias en los paraderos retienen efectivamente la lectura en ellos, y no presentan núcleos de acción que hagan avanzar a la trama. Cada uno de estos capítulos puede leerse de forma independiente, exponiendo fragmentos de la imagen del mundo general de los paraderos, revelando cómo es la vida en ellos. Además, es importante agregar que estos capítulos apenas hacen referencia al viaje físico a través de la autopista. El verdadero viaje, incluso para sorpresa de los autores, es el que

se desarrolla en los paraderos o el territorio que ellos denominan “Parkinglandia”, una tierra virgen que han descubierto como exploradores.

De esta manera, al igual que en el libro de Marco Polo, los capítulos de *Los autonautas* “se resuelven en sí mismos, como en una especie de friso” (Carrizo, 2008, p. 19) que contribuye a la tarea de contar la expedición. Un ejemplo de esto es el episodio donde Julio y Carol son invadidos por una manada de hormigas. A pesar de su alto carácter narrativo, el capítulo funciona como un adjetivo calificativo de los percances que uno puede vivir en la autopista:

Casi inútil agregar que apenas habíamos acabado de deslizarnos en la cama, sentimos en regiones más bien proclives al prurito las tenazas de cinco o seis hormigas indignadas al advertir que las desalojábamos de la blanca estepa donde divagaban en plena autosugestión siberiana. Matarlas fue fácil, por aquello de negro sobre blanco, pero lo que no sabíamos era la latente presencia de legiones de reserva, agazapadas en rincones poco visibles del dragón. (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 137)

Y así, a través de este tipo de descripciones aprendemos sobre la tranquilidad de los paraderos, sobre su naturalidad, sobre su flora y fauna, sobre los habitantes y sus costumbres, sobre el descubrimiento de Parkinglandia y sobre la otra autopista, la de los otros. De este modo, considerando tan solo la funcionalidad de las descripciones, es posible decir que *Los autonautas* se asemeja mayormente a un libro como el de Marco Polo, es decir, a un relato de viajes.

3.2.2 Funcionalidad del desenlace

Sin embargo, la cuestión cambia cuando reparamos en la funcionalidad del desenlace, aspecto en donde encontramos un rasgo propio del discurso que transgrede el modelo. Al responder a la pregunta de si hay núcleos que hagan avanzar la trama hacia delante, la respuesta es afirmativa: en *Los autonautas de la cosmopista*, las expectativas sobre el desenlace están presentes desde el comienzo, cuando se plantea la expedición

surrealista. Desde allí el texto siembra continuamente pequeñas intrigas que se resuelven de a poco.

El viaje, al estar fundamentado en una expedición “absurda” como la de *La vuelta al mundo en ochenta días*, plantea ciertas expectativas sobre su desenlace. Lo inusual acerca de vivir un mes en la autopista es un elemento que mantiene la intriga hacia el final del relato, ya que el lector desea saber cuál será la conclusión de la particular expedición. ¿Cumplirán los treinta y tres días? ¿Llegarán a Marsella sin salirse del juego? ¿Qué reflexiones alcanzarán?

Y los autores, a mi criterio, son conscientes de este factor, de modo que insertan pequeñas funciones que hacen avanzar la lectura. Por ejemplo, como vimos, los autores explican que antes pertenecían a la “raza intermedia de autopistenses”, pero que luego de esta expedición ya no más. Esto despierta la intriga acerca de qué tipo de transformación habrán experimentado en relación con la autopista. Ya que, ¿qué tipo de transformación puede una autopista generar? Esta “intriga por el absurdo” se refuerza a lo largo del relato:

El resto del viaje lo pasamos observando la autopista con ojos por fin abiertos. No era solamente una cinta de asfalto tendida para la velocidad, puntuada por altos utilitarios e higiénicos. No, ahora sabíamos que ocultaba otra cosa, y estábamos determinados a descubrirla. (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 28)

Y el lector quiere descubrirla también, de modo que sigue leyendo. Incluso nos encontramos con pequeñas funciones narrativas que hacen avanzar la trama, a través de recursos literarios similares a los de Julio Verne. Por ejemplo, en el “diario de ruta” del 12 de junio leemos: “Amenaza de tempestad. ¿Tendremos tiempo de instalarnos en el próximo paradero antes de que estalle?” (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 111).

De esta manera, podemos decir que efectivamente existe una expectativa que se sostiene por detrás de todo el discurso, acerca de si los autores logran su objetivo y de cuál es la conclusión de la expedición. En este sentido, el libro se asemeja al de Julio Verne, donde también hay un objetivo de viaje a cumplir en un determinado tiempo y siguiendo reglas específicas. No obstante, a través de los capítulos donde se nos describe

la vida en los paraderos se crea esta “especie de friso” que Carrizo Rueda plantea como propia del relato de viajes, y que podemos encontrar en Marco Polo.

En conclusión, en *Los astronautas de la cosmopista* predomina un discurso con funcionalidad descriptiva y se ofrecen capítulos que se revisten por sí mismos, lo cual es propio de los relatos de viajes. Asimismo, existe una trama que avanza por debajo, vinculada al factor tiempo y objetivo, que genera intriga en el lector, lo cual es un rasgo propio de la literatura de viajes. De esta manera, en este primer aspecto el texto se ubica entre ambos géneros y logra ambos efectos, estableciéndose como un híbrido entre relato y literatura de viajes.

3.2.3 Prácticas descriptivas: historias, fotografías

Como hemos mencionado, el modelo de análisis de un relato de viajes se basa principalmente en el estudio de las descripciones presentes en el texto. De modo que no solo nos limitaremos a analizar su funcionalidad, sino que también examinaremos las prácticas descriptivas, es decir, los recursos utilizados para describir el territorio.

Historias intercaladas

Dentro de esta noción, Carrizo Rueda nos invita a prestarle atención a las historias intercaladas que pueda ofrecer el texto, ya que estas nos brindarán matices nuevos sobre la imagen del mundo que se construye. Tanto en los relatos de viaje como en la literatura, es probable que se presenten historias intercaladas, relatos enmarcados dentro de la línea principal que sumergen momentáneamente al lector en otra narrativa, ya sea relacionada con los viajeros o no. La cuestión aquí será analizar si estas historias amplían la imagen del mundo que se está describiendo, tal como ocurre en los relatos de viajes, o si son simplemente una historia paralela que no necesariamente expande el mundo presentado, como es común en la literatura de viajes.

¿Cuáles son las historias intercaladas que encontramos en *El libro de las maravillas*? A través de todo el libro de Polo (2008) encontramos historias que consisten en mitos, leyendas, milagros y sucesos que acontecieron en los territorios visitados por el

comerciante veneciano, pertenecientes a la cultura y tradición de cada pueblo. A pesar de que no todas son estrictamente reales, ya que muchas pertenecen al rubro de los milagros, todas forman parte del imaginario cultural de cada territorio, de modo que en este sentido son reales y amplían la imagen del mundo de los lugares. Por ejemplo, el milagro que ocurrió en la región de Samarcanda.

Por otro lado, nos llamó la atención que al buscar historias intercaladas en la novela de Verne, creyendo por su carácter de literariedad que estaría repleta de ellas, encontramos más bien pocas, aunque es cierto que todas se relacionan con la trama. Por ejemplo, la historia sobre las circunstancias de vida de Aouda, la muchacha que pertenece a una secta en la India (Verne, 2018, p. 76). A diferencia de las historias en los relatos de viajes, esta funciona para construir una atmósfera y desarrollar una trama (a partir de su historia, Phileas Fogg decide rescatarla), mas no amplía significativamente la imagen del mundo que se está describiendo.

Las historias intercaladas en el caso de *Los autonautas* no son una excepción a la transgresión. El libro ofrece una serie de historias muy evidente: las “Cartas de una madre” (I, II, III, IV, V), las cuales amplían la imagen del mundo de la autopista y del contexto cultural en que se inscribe la obra, pero son a la vez de carácter ficcional. Esta serie comprende cinco cartas que aparecen intercaladas a lo largo del relato, en las que una madre le escribe novedades a su hijo, a quien nos da a entender que no ha visto en mucho tiempo, y le habla en todas ellas de una pareja inusual a la que siempre ve en la autopista, haciendo referencia a nuestros autonautas.

En el parking estaba la misma pareja (te acuerdas de que te hablé de esa pareja con un camión-casa en mi última carta), solamente que la última vez era cerca de Ury y ya ha pasado una semana de eso. Puede ser que viajen frecuentemente por estos lados, pero no me negarás que era una extraña coincidencia. (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 78)

Este es un recurso muy divertido que Cortázar ofrece en el libro, ya que brinda otra perspectiva de la autopista de la que tienen los viajeros. Las cartas son ficcionales pero tienen verosimilitud, como había dicho Cortázar sobre su cuento, “se corresponden con una realidad”; ya que es muy posible que alguien que viajara seguido por esa autopista

durante esos días, notara la constante presencia de Fafner y de los escritores, sin comprender cómo es que siempre los encontraba descansando en los paraderos.

Además, esta pequeña serie epistolar nos permite profundizar en la imagen de la autopista desde una nueva perspectiva, la de sus transeúntes, mientras que nos brinda información de valor al respecto del contexto social desde el cual se crea la obra: la era moderna. La madre de las cartas representa una típica mujer de la sociedad del siglo XX, una sociedad de consumo, preocupada y alejada de lo esencial; precisamente todo aquello que los autores buscan combatir con la expedición.

Finalmente, además de ampliar la imagen del mundo y ofrecer pasajes entretenidos de ficción, esta serie epistolar alimenta la intriga que se fomenta a lo largo del discurso, aquella que desarrollamos anteriormente, logrando que la lectura avance; ya que cada carta termina con la palabra “continuará”. Cabe destacar, además, que dicha serie de cartas tiene a su vez cierta intertextualidad con el cuento “Cartas de mamá” de Cortázar (1959), de *Las armas secretas*, que también trata sobre la correspondencia entre una madre y su hijo que vive en Europa, solo que en el cuento es el protagonista quien recibe las cartas de su madre.

Existe asimismo otra historia intercalada en *Los autonautas de la cosmopista*: el cuento “Comportamiento en los paraderos”. Al igual que las cartas, este cuento nos permite ver otra perspectiva de los paraderos: se trata de una historia ficcional entretenida, narrada en primera persona, sobre una pareja que viajando por la autopista decide pasar la noche en un motel. Como allí no había habitación disponible, logran ofrecerle a la mujer una cama individual y el hombre termina durmiendo con la recepcionista. El cuento es muy cortazariano en su estilo fantástico, el cual mantiene al lector absorbido durante toda la lectura, e incluso se encuentra introducido por una dedicación que le aporta mayor identidad como pieza autónoma: “A «Dash» y a Raymond Chandler por razones obvias. A Claude-Edmonde Magny que definió sus libros como «novelas del comportamiento». Y a Osvaldo Soriano, por la amistad” (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 198).

En conclusión, las historias destacadas que posee *Los autonautas de la cosmopista* se ubican nuevamente en un intermedio entre lo propio de relato de viajes y literatura de viajes; ya que, por un lado, amplían la imagen del mundo de la autopista al proponernos

otros personajes y escenarios verosímiles de este territorio, además de una idea de su contexto sociocultural, tal como sucede en los relatos de viajes. Sin embargo, estas historias son ficcionales y alimentan una trama y una atmósfera, lo cual es un rasgo de la literatura de viajes. Eso sí, ambas historias intercaladas respetan la principal regla de la expedición: no salirse de la autopista.

Proceso de selección – fotografías

La segunda práctica descriptiva que habremos de analizar es el proceso de selección. Según Carrizo Rueda, toda descripción conllevará naturalmente un proceso de selección, en tanto el autor elige qué aspectos mencionar y qué otros omitir en su relato. Estas decisiones de presencias y ausencias serán relevantes para identificar las claves de lectura que configura cada texto. Ya que, por ejemplo, el hecho de decidir no hablar sobre algo reflejará una postura del autor y nos revelará algo sobre la imagen del mundo que se desea construir.

A diferencia de Marco Polo, quien describe minuciosamente todo lo que ve y aprende en los territorios que visita, y cuya principal ausencia del libro es todo lo relacionado al viaje personal de los viajeros (no se sabe qué comen ni cómo viajan ni dónde duermen), en *Los aeronautas* predominan las descripciones acerca de la experiencia transformadora que viven los autores.

El discurso es íntimo y cercano, y se enfoca en todo aquello que repercute en el interior de los protagonistas. En cambio, lo externo se posiciona en un segundo plano y se comenta en menor medida, para que el lector no olvide que el viaje físico también avanza. En este sentido, el proceso de selección en las descripciones se asemeja más al de Julio Verne, cuyo discurso también se detiene en los pensamientos y sentimientos de los personajes, aunque en su caso sea en función del desarrollo de la trama. Por otro lado, predomina en *Los aeronautas* lo relativo a la vida de los viajeros, tanto a su relación como pareja como a anécdotas, pensamientos y recuerdos, de manera que también se instaura una clave de lectura autobiográfica propia del relato de viajes. Finalmente, otro aspecto que los autores enfatizan continuamente es la observación científica de cada paradero y

del fenómeno de la Parkinglandia, que fortalece la clave de lectura intertextual con exploradores medievales.

Asimismo, las fotografías intercaladas a lo largo de todo el libro conforman un proceso de selección de gran envergadura, que abarca tanto el momento de la toma de imágenes como la elección de incorporarlas al relato. Por otro lado, es posible suponer que siguen un orden cronológico.

En términos generales, las imágenes en *Los autonautas de la cosmopista* cumplen una función testimonial al servir como evidencia tangible de la realización del viaje. Estas fotografías complementan el relato proporcionando una representación visual de los lugares y las situaciones aludidas en los capítulos. Cada imagen está acompañada de un epígrafe que describe o titula la fotografía, y dichos epígrafes no guardan una relación directa con el texto del capítulo correspondiente. En otras palabras, el discurso presente en los epígrafes se desarrolla de manera paralela al discurso principal.

Las fotografías revelan una amplia variedad de escenarios del viaje: la carretera, las entradas a los paraderos y sus espacios, los “W.C.”, las estaciones de servicio, el interior y exterior de Fafner, las comidas, las visitas de amigos, los moteles y estaciones de servicio, así como las personas y vehículos con los que comparten parkings. Estas imágenes aportan una profundidad significativa a la representación mental que el lector construye sobre el viaje de *Los autonautas*, contribuyendo en gran medida a su inmersión en el discurso.

Sabemos por algunos textos de Cortázar –como el cuento “Las babas del diablo” y el ensayo “Ventanas a lo insólito”, recogido en *Papeles inesperados (2009)*, que el autor sentía gran atracción por la fotografía y que fue aficionado a ella en algún momento de su vida. No obstante, es importante destacar que Carol Dunlop era fotógrafa profesional, y que si bien la encontramos fotografiada en varias ocasiones, es Cortázar quien aparece con mayor frecuencia en las fotos, lo que nos conduce a suponer que la mayoría de las imágenes del libro fueron tomadas por ella.

Figura 1⁷



De cómo el azar pone en la mano del Lobo una de las margaritas de su Horror Florido.

Retomando las prácticas descriptivas, debemos indagar en las ausencias de la obra. La principal por nombrar es aquella que incluso los autores dicen que voluntariamente callarán: la de la guerra de Malvinas, que sucedía en simultáneo al viaje. A pesar de esto, la guerra vuelve en un par de ocasiones y Cortázar termina ofreciendo una reflexión al respecto, de modo que más que una ausencia la guerra constituye una presencia invisible en el discurso.

Y de esa guerra, ya se habrá comprendido, no queremos ni podemos escaparnos. Cuando usted lea esta página, las noticias de esta tarde serán ya un mero gajito en la inmensa naranja del tiempo, cosas y cosas habrán sucedido y, como cantaba Jean Sablón en los viejos tiempos, Tout passe, tout casse, tout lasse, Un autre aura ma place... otra guerra arderá en otros horizontes, etcétera. Pero hoy es ésta y es nuestra, es América Latina. (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 87)

⁷ Imagen tomada de *Los autonautas de la cosmopista* de J. Cortázar y C. Dunlop, 1983, Muchnik Editores.

Y a decir verdad, no quedan muchas ausencias por descubrir, ya que los autores se encargan de retratar cada día y cada vivencia a través de su diario de ruta, sus capítulos descriptivos, sus fotografías y sus dibujos geográficos.

Finalmente, la imagen del mundo que se recibe a través del proceso de selección consiste en una oposición marcada entre la sociedad moderna, caracterizada por la industrialización, el individualismo, la racionalidad y las guerras, y simbolizada por la autopista de “los otros”; en contraste con la tierra libre y atemporal de amor que es Parkinglandia, donde los autores experimentan felicidad. De esta manera, el texto se posiciona nuevamente como un híbrido entre ambos géneros, ya que tal como en el libro de Marco Polo, el discurso transmite una imagen del mundo relacionada con el contexto histórico y social, mientras que como sucede en Julio Verne, el libro se enfoca en describir lo relativo a todo lo que atraviesan los personajes, tanto interna como externamente.

3.2.4 Isotopías, lector pretendido, núcleos de clímax

Del estudio de las descripciones también podremos extraer las isotopías de un relato de viajes, es decir, aquellos temas, palabras o imágenes que se repiten de manera constante a lo largo del discurso, creando cierta continuidad temática y coherencia interna. Estos “constituyen el medio que permite elaborar indagaciones e interpretaciones suficientemente amplias e integradoras de los aspectos más significativos de este tipo de discursos” (Carrizo, 2008, p. 23). En otras palabras, al identificar y analizar los temas que se reiteran en nuestro discurso, podremos obtener una visión más comprensiva del mensaje que el autor está transmitiendo, así como del contenido y significado del libro. Las isotopías no solo serán elementos clave por esto, sino que también estarán en interrelación con el “lector pretendido” del emisor, “en cuanto receptor imaginado por el autor a la hora de escribir” (p. 23).

Dado que el relato de viajes es un discurso testimonial, el lector pretendido tendrá más peso que en un relato ficcional: al ser este un género autobiográfico, el autor estará hablando naturalmente de su propio contexto, y así como en general los géneros reflejan una época, un relato de viajes reflejará un momento histórico en particular.

Asimismo, junto con el análisis de las isotopías y el lector pretendido de un relato de viajes, y en consecuencia del estudio del contexto en que fue producido, podremos adentrarnos en sus núcleos de clímax y anticlímax. Uno podría pensar que al no tener núcleos argumentativos que hagan avanzar la trama hacia el desenlace, los relatos de viaje carecerían de momentos de clímax y anticlímax. Sin embargo, Carrizo Rueda argumenta que no es así: simplemente sucede que estos núcleos se encuentran configurados de manera distinta que en la literatura ficcional (donde dependen de la trama), ya que estarán derivarán de aspectos propios de la sociedad de la que parten y a la que se dirigen:

Las mismas preocupaciones, interrogantes, elementos imaginarios, inquietudes, temores de los lectores pretendidos, cuya influencia repercute en el trazado de isotopías, los elementos que subyacen a ciertos núcleos donde el arco de expectativas de los receptores se tensa. Pero no en pos de posibles resoluciones del relato, sino porque en esos nudos del discurso, ven removerse las aguas de su propio contexto existencial. (Carrizo Rueda, 2008, p. 26)

De esta manera, los relatos de viaje tendrán pasajes de mayor tensión a partir de que allí se generan “expectativas extratextuales” (Carrizo, 2008, p. 27), relacionadas con el lector pretendido, quien podrá relacionar lo relatado con su propia situación. Estas situaciones se encontrarán como nudos dentro de las redes isotópicas conformadas por las isotopías de un relato de viajes.

Ejemplifiquemos con nuestro corpus: no es difícil identificar las isotopías de *El libro de las maravillas* en sus descripciones: a mi parecer, estas se centran en el comercio mercantil, las costumbres, la historia, la sociedad y la política. Marco Polo era comerciante y todo su relato de descubrimiento enfoca su atención en aspectos geográficos y comerciales. De modo que las isotopías reflejan su búsqueda de conocimiento acerca de otra forma de vida en sociedad.

Acerca de su lector pretendido, el libro comienza con un vocativo: “*Señores emperadores, reyes, gobernantes y demás gentes que deseáis tener noticia de los distintos pueblos y las variadas regiones del mundo [...]*” (Polo, [1298] 2008, p. 32). De manera que los lectores europeos y especialmente los líderes políticos son los principales destinatarios de la obra. Y a ellos, al igual que a Marco Polo, les interesaba la expansión

en estas áreas. De modo que si bien son difíciles de identificar, los núcleos de clímax de esta obra podrán ser todos aquellos en los que los viajeros tienen contacto con los líderes de Oriente, por ejemplo cuando Marco Polo se encuentra con el Khan, debido a que este representa el contacto directo con un nuevo mundo de posibilidades.

Al buscar los núcleos de clímax en la obra de Verne, descubrimos que allí las isotopías no se revelan desde las descripciones, sino desde la misma narración de la historia. Las fácilmente identificables isotopías de *La vuelta al mundo en ochenta días* son el tiempo, presencia constante en todo el libro, el viaje, la geografía, el dinero, la tecnología y la particular tranquilidad del protagonista. Dichos temas son tratados a través de las aventuras de los personajes. El clímax fundamental de la obra se produce cuando los protagonistas van a perder la apuesta, ya que no llegarán a Londres a tiempo. Todo lo que sucede en esta última parte de la novela construye una sensación de aceleramiento en la lectura que culmina con un momento de anticlímax: los personajes llegan a tiempo, por el beneficio del cambio de horario a través de países.

En conclusión, el clímax en Verne se produce plenamente en el plano de la trama y la narración, lo cual sería lo propio de la literatura de viajes; mientras que en Marco Polo lo obtenemos a través del análisis interrelacionado de las isotopías y el lector pretendido, lo cual será lo propio del relato de viajes. ¿Qué sucede en el discurso de *Los autonautas*?

Las isotopías que he identificado en el libro se manifiestan, a mi criterio, de manera explícita y uniforme a lo largo del texto. Estas son las siguientes:

- El viaje

El viaje surrealista como tema principal del relato; el carácter lúdico del mismo y su intertextualidad humorística con las exploraciones científicas de antaño.

- Las tinieblas

Todos aquellos males de la vida y la sociedad que los protagonistas buscan combatir con su viaje.

- Escritura y literatura

La escritura del libro como justificación del viaje y la principal actividad que los autores realizan en los paraderos. Las reflexiones generales acerca de la escritura y la literatura se pueden rastrear a través de todo el discurso.

- La búsqueda

La búsqueda de ese otro lado, de una segunda realidad, de un nuevo significado de la autopista (es decir de la vida moderna) impulsa la travesía.

- El tiempo

La transformación del tiempo es un tema recurrente en el relato, a partir del carácter de atemporalidad que posee la vida en los paraderos, en oposición a la velocidad de la autopista.

- El otro

La otredad cobra importancia a través de la diferencia entre los viajeros, habitantes de Parkinglandia, y la autopista “de los otros”, quienes representan a la sociedad apresurada en *llegar*.

- La libertad

La libertad se manifiesta como la sensación última de la vida atemporal, la cual se traduce asimismo en felicidad.

- El amor

Finalmente, el amor entre los protagonistas es el motor que alimenta el juego, la escritura, la felicidad y toda la expedición autonauta. Como dice Cortázar, este “es un libro de amor, de contacto de una pareja que es feliz en esa aventura y la goza en su plenitud” (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 164).

Al identificar estas isotopías del libro, es posible evidenciar su conexión con aspectos fundamentales de la condición humana, así como su profunda relación con los motivos recurrentes en la obra de Julio Cortázar: entre ellos la búsqueda de la segunda realidad, el juego, la otredad, la literatura y el tiempo.

En cuanto al lector pretendido, cabe mencionar que este no será necesariamente el mismo lector al que se dirige la voz narradora, es decir el narratario en términos de Todorov, (el cual habremos de analizar más adelante); sino que el lector pretendido responde al lector implícito y real que el autor tiene en mente como destinatario al escribir. En este aspecto, considero que aquí se piensa principalmente en dos tipos de lectores: por un lado, en el lector que forma parte de la sociedad industrial y se ve afectado naturalmente por las mismas cuestiones que impulsaron el viaje, es decir, la rutina, el cansancio, la velocidad; de manera que las isotopías presentes del libro resonarán de alguna manera en este lector, quien al igual que Carol y Julio, se pregunta cómo “combatir” el mundo individualizado. El viaje por la autopista y todo lo que ella representa se presenta como una forma de hacerlo, y Cortázar invita al lector a sumarse a la prueba. Sin embargo, tanto lector como autor se mantienen durante la obra en un estado de expectativa acerca de su resolución: ¿será esta expedición surrealista una vía efectiva para combatir los males de vida moderna?

Por otro lado, es posible rastrear la presencia de otro lector implícito, y en este caso atemporal, que es el lector cortazariano: un lector más íntimo y conocedor de la obra de Julio Cortázar, que no se encuentra leyendo este libro por casualidad sino que ya se encuentra familiarizado con estas redes isotópicas por sus obras anteriores. Indicios de esto son todas las referencias espontáneas hacia sus libros y cuentos, la aparición de Calac y Polanco, y varias alusiones a momentos de su vida como si fueran hechos conocidos. Por ejemplo, cuando se relata una anécdota junto con Paul Blackburn, quien habría sido la razón de que Cortázar adquiriera a Fafner:

[...] durante varias semanas trabajamos juntos para ajustar sus traducciones al inglés de unos cuentos míos y además cantamos y hablamos y viajamos por todos los valles circundantes y vivimos todo lo que Paul cuenta en sus poemas sobre Saignon y yo en algún capítulo de *La vuelta al día en ochenta mundos*, donde además hay fotos (malas) en que se ve a Paul y a su mujer Joan, se ve a Julio Silva, se ven los vivos y los muertos y los ausentes, se ven todos los ríos que antes o después van a dar en la mar, Jorge Manrique. (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 258)

Ahora bien, basándonos en las isotopías y en los lectores pretendidos de la obra, ¿qué podemos decir sobre su clímax y anticlímax? Sin dudas este aspecto, al igual que en los relatos de viaje, es difícil de identificar en *Los aeronautas* debido a la funcionalidad descriptiva del discurso. Sin embargo, a mi criterio la obra se posiciona nuevamente como un híbrido entre ambos géneros: por un lado, en relación con el lector pretendido mencionado y las isotopías desarrolladas, considero que el núcleo de clímax se produce en el momento en que los protagonistas llegan a Marsella, es decir, cuando finaliza la expedición. En este punto se genera una cierta tensión acerca de cuál ha sido la resolución del lúdico viaje, un factor que el lector ha venido esperando. Y para su sorpresa, o desilusión, la llegada a Marsella se encontrará llena de una *tristeza* vinculada a la consecuente finalización de la libertad que los autores encontraron en la autopista.

Lo sabíamos, claro: el final de las grandes expediciones o de las grandes proezas heroicas o deportivas es tópicamente la apoteosis, desde la corona de laurel de los antiguos hasta la medalla olímpica de nuestros tiempos e incluso el cheque que espera al vencedor en cuatro sets o cincuenta vueltas de pista. Pero el final de nuestra expedición fue —lógica más que tópicamente— lo contrario de una apoteosis, a tal punto que sólo escribo estas líneas finales muchos meses después, y las escribo sin ninguna gana de escribirlas pero obligado a no abandonar al paciente y pálido lector que haya viajado con nosotros todas estas páginas. Tristeza: eso había. (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 266)

Sin embargo, y de manera similar a Julio Verne, el clímax de *Los aeronautas* se encuentra seguido por un anticlímax. En el capítulo subsiguiente, la melancolía inicial se transforma en revelación y optimismo cuando el autor retoma los beneficios de la expedición y se recupera uno de los verdaderos significados de la misma: el amor como camino esencial para enfrentar a las *tinieblas*.

Y que todo eso se había dado precisamente porque no lo habíamos pensado ni buscado ni propuesto, porque el amor y la alegría nos colmaban demasiado para dejar paso a una ansiedad de búsqueda. Nos habíamos encontrado a nosotros mismos y eso era nuestro Graal sobre la tierra. (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 269)

En conclusión, los núcleos de tensión del relato se configuran, al igual que en el caso de Marco Polo, a través de las expectativas del lector. Sin embargo, de manera similar a Julio Verne, esta tensión se genera al aproximarse el desenlace que se ha construido a través de las expectativas de la trama; de modo que, entre relato y literatura de viajes, *Los astronautas* se sitúa nuevamente como una obra híbrida entre ambos géneros.

3.2.5 *Recursos literarios: parodia*

El último aspecto del modelo a comentar es el que identifica los recursos de literariedad y su funcionalidad en el relato:

Paralelismos, oposiciones, estructuras circulares, paradojas, hipérbolos, simbolismos, parodias, elipsis, referencias metafóricas o metonímicas, construcciones de situaciones (...) son solo algunos de los innumerables recursos a los que los escritores-viajeros tienen que echar mano cuando es necesario reescribir nada menos que un ‘fragmento’ del mundo. (Carrizo Rueda, 2008, p. 28)

En principio, cabe destacar que los recursos y el estilo “literario” se hacen presentes desde el comienzo en *Los astronautas*. Todo el libro responde a una gran literariedad, incluso los aspectos más testimoniales. Las descripciones de la vida en los paraderos abundan en metáforas, comparaciones e hipérbolos similares a las maravillas que describe Marco Polo, además de continuos diálogos entre los protagonistas y un desarrollo de escenarios similares a los de una novela.

No obstante, uno de los recursos literarios más prominentemente utilizado en la obra es la parodia, o al menos el tono paródico que se evidencia desde el comienzo. El humor y los elementos lúdicos son una constante en la literatura del autor: los personajes cortazarianos, en general, tienen la capacidad de hacer reír, y lo lúdico entre otras cosas contribuye a crear el tono distendido característico de su literatura, que a menudo se asemeja a la vida cotidiana. En palabras de Cortázar:

Desde que yo empecé a escribir (a escribir cosas publicables) la noción de lo lúdico estuvo profundamente imbricada, confundida, con la noción de literatura.

Para mí, una literatura sin elementos lúdicos era una literatura aburrida, la literatura que no leo [...]. (Cortázar y Prego, 1985, p. 137)

Este enfoque divertido y de ligereza que Cortázar persigue en la literatura se puede vincular naturalmente con su intención de apartarse de los paradigmas convencionales y explorar nuevos caminos en el lenguaje literario. De manera surrealista, lo lúdico constituye uno de esos caminos y, en Cortázar, es además una actividad, ya que como dice, “les reprocho a los latinoamericanos en general y a los argentinos en especial una considerable falta de sentido del humor. ‘¿Quién nos rescatará de la seriedad?’ pregunto [...]” (Cortázar y Prego, 1985, p. 49).

En el caso de *Los aeronautas*, es natural que este sea un libro relajado, entretenido y amigable en su tono, dado el espíritu de libertad que el viaje supone. Sin embargo, existe además una conciencia del humor desarrollado en el discurso, y es aquí donde ingresa la parodia como recurso que añade un valor específico. Sobre esto, Cortázar ha dicho a Prego: “A mí me pareció que para que el libro fuese divertido tenía que ser un poco una parodia –pero no exasperada– de las expediciones de verdad, de las grandes expediciones al Polo o del viaje de Colón, cosas así” (Cortázar y Prego, 1985, p. 142).

La parodia es el eslabón que une todos los aspectos del viaje mediante un tono divertido y distendido, incluso aquellos aspectos más invisibles: si bien la parodia tiene una intención evidente de diversión, su humor trae consigo otros significados alineados con el origen de la travesía.

A comienzos del siglo XX, el filósofo francés Henri Bergson abordó la significación del humor en su ensayo *La risa* (1899) con la intención de alcanzar una forma universal que explicase lo cómico; no a través de una definición teórica sino buscando un “conocimiento práctico e íntimo” de la misma (Bergson, 1983). Para ello, Bergson planteó tres premisas fundamentales en torno del humor: en primer lugar, que “fuera de lo que es propiamente humano, no hay nada cómico” (Bergson, 1983, p. 12). Es decir que la capacidad de reír y hacer reír de manera consciente constituye una cualidad exclusivamente humana. En segundo lugar, que “lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón” (p. 13), de modo que la risa siempre aparece acompañada de una especie de “insensibilidad” emocional temporal, mientras

que se dirige a la inteligencia pura. Y finalmente, en función de que dicha inteligencia considere cómico a una persona o situación, no deberá estar aislada, sino en contacto con otras inteligencias que le contagien la comicidad. De esta manera, Bergson agrega que “nuestra risa es siempre la risa de un grupo” (p. 14), lo que implica que la risa es naturalmente un fenómeno social.

Para comprender la risa hay que reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad, hay que determinar ante todo su función útil, que es una función social. [...] La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida común. La risa debe tener una significación social. (Bergson, 1983, p. 15)

Siguiendo al filósofo, se distinguen cuatro tipos de comicidad: de las formas, de las situaciones, de las palabras y de los caracteres, es decir, de los personajes. Dentro de esta última, el filósofo desarrolla la idea de que un personaje resulta cómico cuando se entrega a una “distracción sistemática” (Bergson, 1983, p. 101), ya que la distracción es naturalmente cómica para los seres humanos. Por ejemplo, el propio Don Quijote, al embarcarse en sus quijotescas empresas, se convierte en un personaje cómico debido a su distracción ante la realidad que lo rodea.

Por consiguiente que pueda ser cuanto diga y cuanto haga, el personaje resultará cómico porque hay un aspecto de su persona que él mismo ignora, un aspecto por donde se escapa a sí mismo, y por eso tan solo es por lo que nos hace reír. (Bergson, 1983, p. 101)

Considero que, en este mismo sentido, la comicidad de *Los aeronautas* deriva de una distracción sistemática. Los protagonistas, al emprender un viaje por la autopista en clave científica, generan una “inversión verdaderamente singular del sentido común” (Bergson, 1983, p. 123); y al verse alterado el sentido común de las cosas, aparece el efecto cómico del absurdo. Por detrás de este tipo de comicidad se esconde lo humorístico, pero también, como expone Bergson, se esconde la ironía, la cual pone en funcionamiento el efecto de lo paródico y sus connotaciones de burla, censura o crítica.

La inversión del sentido común resalta la ironía de una sociedad obsesionada con la eficiencia y la velocidad, redefiniendo de manera cómica el propósito de los autores al

explorar la autopista: encontrar libertad incluso dentro de un no-lugar. La ironía, para Bergson, consiste en decir lo que no es como si fuera, y siempre supondrá una percepción de impotencia y autodefensa a una realidad hostil (Bergson, 1983). Además, siempre demandará una complicidad: hay allí algo que no se está diciendo y que el receptor deberá descubrir: en el caso de *Los aeronautas*, una crítica social.

El absurdo humorístico construido a través del relato oculta una crítica a la sociedad y a sus normas, ya que exhibe la distancia entre las expectativas humanas y la realidad y, en consecuencia, invita a la reflexión sobre las costumbres sociales. De esta manera, todo lo que representa este viaje, incluso su manera paródica de narrarlo con comicidad simboliza una oportunidad para liberarse de las restricciones de la vida cotidiana. Al adoptar una actitud humorística, los autores son capaces de distanciarse temporalmente de esta rigidez de las normas sociales. Y en este sentido, el humor construido actúa como un mecanismo de liberación emocional que les permite experimentar una sensación de libertad y aventura en el viaje por la autopista París-Marsella.

En definitiva, el enfoque paródico y humorístico opera en *Los aeronautas* como uno de los medios utilizados para enfrentar las *tinieblas*. Como afirmó el propio autor: “Yo, desde muy niño, sentía que el humor era una de las formas con las cuales era posible hacerle frente a la realidad, a las realidades negativas de la vida” (Cortázar y Prego, 1985, p. 135).

Ciertos autores han sostenido que este libro constituye una parodia de los relatos de viaje; no obstante, en nuestra perspectiva la intención paródica presente en la obra es una poderosa herramienta literaria que opera de manera dual, enriqueciendo la narrativa de diversas maneras. En primer lugar, aporta un componente de humor y entretenimiento a la lectura, realzando el espíritu aventurero de la exploración y brindando al lector momentos de absurdo cómico que en múltiples ocasiones lo inducirán a la risa. En segundo lugar, fomenta la reflexión sobre las normas y prácticas establecidas en la sociedad. Tras la máscara de la parodia, se oculta una crítica implícita hacia ellas, que proporciona a los autores una vía de liberación emocional.

En última instancia, si el viaje por la autopista es un *pasaje* hacia la segunda realidad de la misma; la parodia sobre el viaje actúa como un *punte* entre el espectador y la realidad detrás de la expedición, convirtiéndose en un recurso valioso para el análisis literario y social del libro.

3.3 CONCLUSIONES

A través del análisis realizado podemos afirmar que *Los aeronautas de la cosmopista* se posiciona como un híbrido perfecto entre los géneros de relato de viajes y la literatura de viajes; ya que si bien en el discurso predominan las descripciones y los testimonios sobre el recorrido, la obra trasciende los elementos comunes de dicho género al utilizar una amplia variedad de rasgos propios de la literatura de viajes que confieren al texto una dimensión más literaria, entre ellos el avance de una trama hacia el desenlace y el recurso de la parodia para desarrollar un relato cargado de comicidad.

A raíz de lo expuesto, consideramos que la hibridación entre ambos géneros establece, a su vez, dos posibilidades de lectura o interpretaciones posibles del texto, las cuales oscilan entre leerse como un relato de viajes o como una novela de literatura de viajes.

En este sentido, la transgresión en *Los aeronautas* opera de manera doble, ya que se transgrede tanto el modelo de relato de viajes como el modelo prototípico de una novela, lo cual refuerza nuestra hipótesis de que *Los aeronautas* se inserta dentro del corpus de “novelas inventivas” de Cortázar, cuya característica principal consiste en transgredir su género, alterando todas las convenciones literarias establecidas.

4 VIVIR ES ESCRIBIR. ESCRIBIR ES VIVIR

Desde su infancia, Julio Cortázar tuvo una intuición sobre la existencia de una segunda realidad de las cosas, y desde entonces comenzó a buscarla a través de la escritura. De la misma manera, en su *Teoría del túnel* sostiene que la novela moderna debe romper con lo convencional para crear un nuevo camino en la literatura, cruzando hacia el otro lado de la posibilidad del idioma. En ese otro lado del túnel ya no existen dos expresiones lingüísticas separadas entre sí, la enunciativa o la poética, sino que ambas se entrelazan en una única posibilidad cargada de *enunciación poética*. A través de este lenguaje, dice Cortázar, literatura y la vida podrían encontrarse a la par; se eliminaría la distancia entre el emisor, el texto y el receptor; y el autor se manifestaría plenamente en su obra. Cortázar sugiere que es posible alcanzar la enunciación poética a través de la conjunción entre el surrealismo y existencialismo.

En el prólogo a la *Obra Crítica/1*, Saúl Yurkievich afirma que todo lo expuesto en dicha teoría novelística se puede ver reflejado, justamente, en las novelas de Cortázar: *Los premios*, *Rayuela*, *62/Modelo para armar* y *Libro de Manuel*. Por nuestra parte, hemos decidido referirnos a este corpus de novelas de Cortázar como “novelas inventivas”. Hemos observado, además, cómo todas son el resultado de una experimentación novedosa a nivel creativo del autor y cómo todas presentan rasgos que las vuelven transgresoras dentro su género. A raíz de ello, estas obras contienen la presencia de dos o más lecturas posibles de su discurso, cuya interpretación dependerá de cada lector.

Finalmente, con el objetivo de comprender de qué manera operaba la transgresión de *Los autonautas de la cosmopista* hacia su género, los relatos de viaje, hemos analizado el discurso de la obra a la luz de la teoría de los mismos. Los resultados obtenidos reflejan que, si bien la obra es por definición un relato de viajes, transgrede su género al presentar todos los rasgos propios de la literatura de viajes; de manera que a nivel discursivo, la obra es un híbrido perfecto entre ambos géneros: relato de viajes y literatura de viajes.

A partir de lo expuesto, en este estudio deseamos fundamentar la hipótesis de que *Los autonautas de la cosmopista* constituye la última obra de la serie de “novelas

inventivas” de Julio Cortázar, no solo debido a que refleja los aspectos planteados en la *Teoría del túnel*, sino que además constituye la síntesis de todo el proceso novelístico que el autor ha desarrollado. Para ello, a continuación nos centraremos en identificar la presencia del surrealismo y el existencialismo en *Los astronautas de la cosmopista*, ya que son, según Cortázar, los caminos para alcanzar la enunciación poética que el escritor busca en sus novelas.

4.1 Surrealismo y existencialismo

En su *Teoría del túnel* Cortázar sostiene que, en la búsqueda de abolir la distancia entre el autor y su texto, entre la realidad y el lenguaje, entre la vida y la literatura; para alcanzar así una enunciación poética de la escritura, habrá que fusionar surrealismo con existencialismo, ambas formas de humanismo que buscan integrar dichas categorías. En este sentido, el surrealismo es un vehículo para expresar lo poético, mientras que el existencialismo representa la vertiente científica o enunciativa de un texto. Cortázar desarrolla cómo estas categorías han sido implementadas históricamente de manera independiente y que pocas veces se las encuentra fusionadas:

Oponer el *poetismo* (actitud surrealista general, individualista, mágica, ahistórica y asocial) a lo que parece justo llamar con igual amplitud existencialismo (actitud realista, científica, histórica y social), y oponer ambas corrientes como actitudes no conciliables, significaría empobrecerlas al dejar tan sólo sus valores específicos. (Cortázar, 1947, p. 116)

Como veremos a continuación, ambas visiones tienen distintos modos y fines, pero convergen en su punto de partida. Según Cortázar: “Entre tantas diferencias [...] una invariante perdura: la puesta en crisis de referencias convencionales, *literatura* y *espíritu*, la tendencia a toda forma de acción [...]” (Cortázar, 1947, p. 124). En otras palabras, ambas corrientes se rebelan mediante un tipo de acción contra las nociones establecidas en el campo del arte y el espíritu, lo cual explica la transgresión de las obras de Cortázar.

En esta empresa del hombre, surrealismo y existencialismo acusan hasta ahora los sondeos más hondos. El surrealismo, menos dialéctico en su exterior, con franca

admisión de la ‘magia’ como aprehensión analógica del ser, coincide con el existencialismo a una mayéutica intuitiva que los acerca a las *fuentes del hombre*. (Cortázar, 1947, p. 134)

4.2 ACCIÓN SURREALISTA

“Surrealista es ese hombre para quien cierta realidad existe, y su misión está en encontrarla” declara Cortázar (1947). La expedición París-Marsella se presenta desde el comienzo como una “una expedición un tanto alocada y bastante surrealista” (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 12), que se embarca en una exploración ilógica ante la razón; que parte de la imaginación pero toma forma en la realidad misma, a partir de la sospecha de que hay otro significado oculto en lo que simboliza la autopista.

Lo surrealista, en términos generales y literarios, es lo extraliterario; lo inconsciente, lo mágico, lo absoluto, lo desconocido, lo fantástico. Todas estas son claves de acceso a una realidad que no nace del lenguaje, sino de una instancia previa que luego se manifiesta en lo artístico. El escritor surrealista busca trascender las limitaciones de la lógica racional para explorar nuevas formas de expresión y, de esta manera, adaptar el lenguaje al mundo interior que desea transmitir.

La influencia surrealista se puede rastrear en todas las novelas de Cortázar y también en muchos de sus cuentos; en la *Biografía*, Goloboff habla de “sus tempranas simpatías por el surrealismo (el que instaba a conjugar arte y vida, obra y praxis social)” (Goloboff, 2011, p. 1). En su libro *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* (1975) Evelyn Evelyn Picon Garfield aclara:

Ni los surrealistas ni Cortázar están contentos con la realidad cotidiana que les rodea. [...] Johnny Carter y Horacio Oliveira se dan cuenta del simulacro de la realidad en que viven. Anhelan intuir y comunicarse con la otra cara de la realidad cotidiana dejando atrás la razón. Oliveira lucha contra la tranquilidad de aceptar el mundo como aparenta ser. (Picon, 1975, p. 118)

Picon Garfield menciona a los protagonistas de “El perseguidor” y *Rayuela*, quienes adoptan una actitud surrealista al proponerse transformar la realidad cotidiana. Esta misma búsqueda la encontramos en *Los autonautas*, pero en este caso se desarrolla a través del juego de la autopista, la cual representa el rasgo de la realidad al que los autores desean rebelarse. La explicación es la siguiente:

[...] existía ya en nosotros una cierta resistencia a la insolente pretensión de la autopista de que solo ella existiera desde el punto A y el B... [...] apreciábamos la autopista a la vez que le reprochábamos un poco que fuera ese mal necesario del que tanto nosotros como los demás no podemos escapar en este siglo de velocidad obligatoria. (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 21)

En la obra ya citada, Picon Garfield realiza un detallado estudio para demostrar que la esencia del surrealismo se encuentra presente en la obra de Cortázar, ejemplificando su teoría especialmente con *Rayuela* (*Los autonautas* aún no había sido publicada en aquel momento). La investigadora propone los siguientes temas de Julio Cortázar como puntos de contacto con la visión surrealista:

1. La intuición de una realidad dual, la visible y la intuida; la tangible y la onírica; la consciente y la inconsciente.
2. la búsqueda del Absoluto, aquel centro donde conviven todas las dualidades, a través del deseo, el amor y la imaginación.
3. La transformación de la realidad cotidiana mediante la percepción de lo maravilloso, el azar, la aventura y la provocación.
4. El ataque a la razón, a través del desdoblamiento, el humor y el juego.
5. El lenguaje con un enfoque en la imagen y la prosa analógica.
6. La revolución, tanto en el ámbito social como en el literario.

No es sorprendente que todos estos elementos aparezcan, de alguna manera, en *Los autoanutas*. Stoilov (2015) ha rastreado la mayoría de estos temas en el viaje de Dunlop y Cortázar, de modo que recogeremos algunas nociones de su estudio y las complementaremos con nuestras interpretaciones.

En reflejo del primer punto, la expedición se basa en la intuición de que existe “otra autopista” más allá de la normal, y los autores pueden imaginarla. Es por eso que desde el comienzo se plantea como surrealista: “Esta autopista paralela que buscamos sólo existe acaso en la imaginación de quienes sueñan con ella; pero si existe [...], no sólo comporta un espacio físico diferente sino también otro tiempo” (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 56).

Los autores intuyen que esta segunda autopista está habitada por una dimensión temporal distinta. Y la confirmación de que la intuición no era equivocada, se hace evidente desde los primeros paraderos:

Aunque la autopista de los demás parece terrible y hasta peligrosamente próxima, poco a poco nos damos cuenta de que está siempre muy lejos, que ya no podrá alcanzarnos como lo temíamos al comienzo de la expedición. O bien la locura se agrava, o realmente entramos poco a poco en este espacio sin límites gracias al cual y más allá de las primeras apariencias se dibuja una segunda realidad... (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 127)

La realidad dual que los autores buscan y encuentran en Parkinglandia les permite experimentar una estadía atemporal donde reina la tranquilidad, el amor, la libertad y, en definitiva, la felicidad.

Avanzando, Picon Garfield menciona que “a lo largo de la obra surrealista las oposiciones temáticas y metafóricas se acercan y se ligan una a otra para realizar la unión surrealista, la apertura hacia el Absoluto (Picon, 1975). En otras palabras, el Absoluto representa aquel punto, sensación o encuentro donde se fusionan las contradicciones. En el caso de *Rayuela*, por ejemplo, la búsqueda del absoluto llamado el “centro” es lo que impulsa el movimiento de Oliveira. De manera más indirecta, podemos encontrar esta búsqueda en *Los autonautas*: como vimos, después del “clímax” de la obra se ofrece un anticlímax, y allí se recupera el verdadero significado de la expedición:

[...] comprendimos sin palabras que acaso habíamos cumplido ese viaje obedeciendo sin saberlo a una búsqueda interior que luego tomaría diferentes nombres en los labios de nuestros amigos. Comprendimos que a nuestra manera

habíamos hecho un acto Zen, habíamos buscado el Graal, habíamos divisado las cúpulas de oro de la Orplid. (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 269)

En esta ocasión, a diferencia de *Rayuela* donde hay una persecución activa del centro, en *Los autonautas* la búsqueda del Absoluto se desarrolla de manera más natural, dejando que el deseo, la imaginación y el amor simplemente se encuentren.

La transformación de la realidad cotidiana se logra en *Los autonautas* principalmente a través de la aventura y el azar; palabras que aparecen con frecuencia en el discurso. Por un lado, la expedición misma representa una aventura en la que se salta hacia el encuentro con la segunda realidad intuida, la cual durante treinta y tres días se vuelve la realidad. De esta manera, el significado de la autopista se transforma:

Pero ya ningún peligro para nosotros, que hemos comprendido hasta qué punto la verdadera autopista no es aquella, sino la paralela que sospechábamos desde hace años y que por fin vivimos (tan bien que ya nos parece perfectamente normal estar así a la orilla de la ruta, hay que sacudirse de vez en cuando para acordarse de que es una aventura y no solamente otra versión de la vida de todos los días... (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 96)

Por otro lado, según Picon Garfield, “tal vez una de las aventuras más provocativas del surrealismo es el ‘happening’” (Picon, 1975, p. 155). El happening representa una situación absurda que, al desafiar la vida común, conduce a reflexionar de manera artística o filosófica sobre la extrañeza del mundo que habitamos. Además, “se caracteriza por la provocación visual, la espontaneidad, y la apertura hacia lo maravilloso” (155). Asimismo, tanto Alazraki (1994) como Tasev (2015) han declarado que este viaje se desarrolla como un happening surrealista.

El azar, “señal o signo de lo maravilloso” (Picon, 1975, p. 142) es otra experiencia que se vive en la tierra de Parkinglandia. Según Tasev, el azar en Cortázar se manifiesta mediante la revelación de “fenómenos aparentemente inconexos e inexplicables por los tradicionales métodos de la lógica y la causalidad, componiendo lo que Cortázar designa con el término de *figura*” (Stoilov, 2015, p. 275). El azar aparece en *Los autonautas* bajo el descubrimiento de la “ciudad fantasmagórica” (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 183) que

se construye por las noches en los paraderos, donde autos y camioneros la habitan. Además, también se manifiesta en las noticias que llegan de la radio, en las posiciones alineadas de Fafner, en las apariciones de ángeles en los baños y muchas otras cosas que se revelan como maravillas, y que Cortázar es muy sagaz al identificar, ya que el azar “es el método preferido de los cronopios” (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 235).

Sobre el ataque a la razón, coincido con Tasev en que este se da en *Los autonautas* principalmente a través del carácter lúdico de la expedición. En primer lugar, el humor se desarrolla mediante el tono científico del discurso, el cual ya hemos explorado en nuestro tercer capítulo, donde los viajeros analizan con rigor científico las cuestiones más banales, como por ejemplo la fauna de Parkinglandia y sus habitantes: “Al tercer día, una comprobación cada vez más evidente: de cada diez turistas que bajan hacia el mediodía, siete son ingleses” (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 72).

Además del tono humorístico, el viaje en sí mismo es concebido como un escenario lúdico, tal como explica María José Punte:

Aquí hay un tablero de juegos: la autopista que va de París a Marsella. El límite del tablero son los vallados que decretan el espacio físico de la autopista y que la separan del bosque. Los espacios permitidos son los paraderos de la autopista, con sus estaciones de servicio y, eventualmente, los moteles. Se establecen reglas muy estrictas para los jugadores-viajeros, pero la más específica es la de no abandonar el espacio de juego, es decir, la autopista. La autopista se metamorfosea, entonces, en ‘*cosmopista*’. Por lo que, ese espacio definido desde las reglas del juego, constituye el universo. (Punte, 2017)

Y en relación al lenguaje, Picon Garfield señala que Cortázar comparte con los surrealistas “el papel activo del lector ante la obra artística” (Picon, 1975, p. 220). En el corpus de las novelas inventivas, hemos observado que la transgresión hacia el género tiene como efecto común el desplazar al lector de su horizonte de expectativas, fenómeno que sucede en *Los autonautas* a partir de la hibridación entre géneros. Al desplazar al lector de su horizonte, las novelas inventivas de Cortázar le proponen un nuevo pacto de lectura que lo convierte en un lector activo, el cual asume un rol participativo en el texto.

Esto también sucede en *Los autonautas*, donde el lector juega un papel muy importante desde el discurso, quizás aún más importante que en sus obras anteriores. Aquí el lector es el cuarto personaje de la obra después de Fafner, y un participante del diálogo múltiple que se genera: todo el discurso de *Los autonautas* está dirigido en segunda persona hacia el lector de forma explícita, tanto en sus títulos: “Donde el paciente lector asistirá a la presentación sucesiva de los protagonistas de la expedición, y conocerá sus características y rasgos más notables” (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 19), como en los capítulos descriptivos: “Como ves, pálido lector, la autopista era todavía la enemiga del reposo y del «viaje agradable» para nuestras mentes mal iluminadas; pero no tardó mucho en hacernos cambiar de actitud” (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 27).

El texto se dirige al lector de diversas maneras, utilizando frases como “paciente lector” “oh pálido e intrépido lector” “escéptico lector” “lector ya cómplice nuestro”. Así, el lector es invocado constantemente en el texto, siendo advertido, nombrado, referenciado; lo que le provoca una situación particular de descolocamiento y lectura activa, en comparación con una lectura pasiva donde su presencia no existe.

De esta manera, en *Los autonautas de la cosmopista* el lector es provocado e incitado a convertirse en testigo, amigo e incluso confidente de la alocada expedición que realizan los protagonistas, volviéndolo cómplice de todas sus experiencias y secretos. Y en conclusión, la descolocación de este lector y su nuevo pacto de lectura se desarrolla gradualmente a lo largo del discurso: de paciente y escéptico a cómplice lector, y su rol se transforma de mero espectador a camarada de la expedición; comprendiendo, avalando y viviendo el viaje junto con los protagonistas: “Leyendo estas páginas, ¿no te ha ocurrido por lo menos una vez, oh pálido lector cómplice y paciente, preguntarte si no estamos escondidos en una habitación de algún hotel de la Villette desde el 23 de mayo?” (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 192).

Finalmente, es posible apreciar la propuesta “absurda” del viaje por París-Marsella como una acción surrealista, a través de la cual los autores demuestran que es posible *viajar* siempre, incluso dentro de una autopista; solo hay que cambiar la actitud hacia la vida: “El mundo está lleno de paraderos, al fin y al cabo, donde quizás esperan

sueños de una tal riqueza que valen todos los viajes de ida y en una de esas ninguno de vuelta” (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 226)

En conclusión, la influencia surrealista de *Los aeronautas de la cosmopista* se evidencia a través de múltiples aspectos: la transgresión hacia su género; la idea “absurda” del viaje; el carácter lúdico del mismo; el humorístico lenguaje; la configuración del lector como cómplice y la metamorfosis de la realidad cotidiana, todas maneras surrealistas de acción. Además, el amor y la imaginación se presentan como bases fundamentales de esta expedición.

Finalmente, dichos temas, que son en definitiva los principales rasgos de este libro surrealista, toman otra dimensión en simbiosis con el existencialismo.

4.3 ACCIÓN EXISTENCIALISTA

Cada novela de la serie novelística, *Los premios*, *Rayuela*, *62/Modelo para armar* y *Libro de Manuel*, está impregnada de un sentido existencialista. De hecho, desde el ensayo que Cortázar escribió sobre Rimbaud en el año 1941, Alazraki rastrea la habilidad existencialista del autor de sostener “la intrínseca relación entre literatura y vida” (Alazraki, 1983, p. 373).

La Teoría del túnel comienza con una cita de *Las moscas* de Sartre, por lo que rápidamente se sitúa en el pensamiento de este filósofo, para quien la literatura es “por esencia, la subjetividad de una sociedad en revolución permanente” (Sartre, [1947] 2003, p. 95). Sartre afirma que la batalla existencialista nace de la angustia (metafísica o física) y de la soledad del Hombre. En este sentido, la literatura será un reflejo de la conciencia del individuo y una expresión de la libertad humana, por lo que tendrá naturalmente una dimensión social. El individuo tiene la responsabilidad de crear su propia existencia y darle sentido, y la literatura es un medio para ello.

En palabras de Cortázar: “[...] la actitud existencialista se apoya con firmeza en la auto-conciencia, en el *cogito, ergo sum* inalienable” (Cortázar, 1947, p. 122). El existencialismo al que se afilia el autor no es filosófico ni metódico, sino que responde a

un “estado de conciencia y sentimiento del hombre de nuestro tiempo” (Cortázar, 1947, p. 117). Cortázar y Sartre hablan de una acción que el existencialista origina a partir de “una experiencia metafísica intuita sentimentalmente” (Cortázar, 1947, p. 120), la cual servirá para poner a prueba al individuo:

Tal necesidad de autorrealizarse tiñe y explica la obra de los escritores existencialistas. Digámoslo ya: casi todos coinciden en el común anhelo de pasar de la contemplación a la acción. Su obra representa siempre –directa o simbólicamente– el paso a la acción y aun la acción misma. (Cortázar, 1947, p.119)

Es fácil evidenciar que los rasgos comentados operan en este libro, donde hay una búsqueda de significado y trascendencia a través del viaje emprendido por los autores/protagonistas. La acción existencialista se desarrolla mediante la autorrealización que representa el emprender este viaje: “Sartre ve el existencialismo como la batalla que da el hombre por sí mismo” (Cortázar, 1947, p. 127), y la expedición París-Marsella simboliza una lucha contra la angustia de la sociedad y la pérdida de significado que esta genera. Aquí la expedición no solo es física, sino que es metafísica: representa una búsqueda de autenticidad y propósito del individuo, dentro un mundo que tiende a la alienación. En otras palabras, podemos decir que la expedición París-Marsella actúa como una metáfora de la lucha existencial del hombre en sociedad.

Por otro lado, al respecto de las diferencias entre surrealismo y existencialismo, dice Cortázar que “los caminos divergen en el tránsito del Yo al Tú. Si Yo es siempre y solamente un hombre para surrealistas y existencialistas, Tú es la superrealidad mágica para aquellos y la comunidad para estos” (Cortázar, 1947, p. 135). En otras palabras, los surrealistas tienen como propósito final la conexión con lo trascendental, irracional y onírico; mientras que los existencialistas se dirigen a la comunidad, al efecto en un prójimo. En este sentido, muchas de las novelas de Cortázar pueden interpretarse existencialistas, en tanto tienen una finalidad social. En palabras del autor: “Jamás escribiré expresamente para nadie... y sin embargo, hoy sé que escribo *para*, que hay una intencionalidad que apunta a esa esperanza de un lector en el que reside ya la semilla del hombre futuro” (Cortázar y Prego, 1985, p. 20, cursiva en el original).

De igual manera, el viaje de *Los auotonautas* posee una finalidad social, ya que sirve como ejemplo, modelo e inspiración de la libertad que el ser humano puede encontrar, incluso dentro de un no-lugar. Y podemos comprobar esta intención última del libro en la siguiente oración, que refleja la ilusión de los autores para con el mismo: “[...] con la esperanza, oh paciente acompañante de estas páginas, de que nuestra experiencia te haya abierto algunas puertas, y que en ti germine ya el proyecto de alguna autopista paralela de tu invención” (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 34).

Por otro lado, en la *Teoría del túnel* Cortázar utiliza de ejemplos *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautrémont y *Una temporada en el infierno* de Rimbaud como textos que reflejan la auto-indagación en la realidad del escritor, y que sirven de modelos de obra existencialista y autobiográfica. Según Cortázar, si la novela debe ser un acto de conciencia, debe entonces reflejar la realidad del escritor: sus interrogantes existenciales, sus búsquedas trascendentales y sus razones sociales. De este modo, podemos evidenciar una relación entre la autobiografía y el existencialismo: cuanto más una obra indague en la existencia de su autor, más reflejará su realidad. Y en este sentido, el carácter existencialista de *Los auotonautas de la cosmopista* incrementa al ser una obra sumamente autobiográfica. Las experiencias que allí se relatan son las que les sucedieron a Julio Cortázar y a Carol Dunlop, y el nivel de enunciación poética del libro es tan elevado que, en ocasiones, la experiencia de la escritura no se separa de la enunciación misma.

Cortázar ejemplifica este grado de referencialidad en las obras existencialistas de la siguiente manera: “Entre la muerte de Emma Bovary y su lector se interpone la Literatura; de la muerte de Kyo nos separa una menor distancia, apenas ya la distancia de un hombre a otro” (Cortázar, 1947, p. 128). Naturalmente, el concepto nos remite también a *Los auotonautas*: en la última hoja del libro, Cortázar nos comunica de forma muy íntima la muerte de Carol, y en ese texto no hallamos ningún tipo de recurso más que la propia voz del escritor, quien lleva toda su realidad y emoción al lenguaje, uniendo vida y literatura en cada oración y generando así uno de los párrafos más bellos y tristes de su obra:

Lector, tal vez ya lo sabes: Julio, el Lobo, termina y ordena solo este libro que fue vivido y escrito por la Osita y por él como un pianista toca una sonata, las manos

unidas en una sola búsqueda de ritmo y melodía. (...) A ella le debo, como le debo lo mejor de mis últimos años, terminar solo este relato. Bien sé, Osita, que habrías hecho lo mismo si me hubiera tocado precederte en la partida, y que tu mano escribe, junto con la mía, estas últimas palabras en las que el dolor no es, no será nunca más fuerte que la vida que me enseñaste a vivir como acaso hemos llegado a mostrarlo en esta aventura que toca aquí a su término pero que sigue, sigue en nuestro dragón, sigue para siempre en nuestra autopista. (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 271)

Dicho carácter de referencialidad de la realidad en un texto parte de la premisa cortazariana de que hay que escribir *del ser al verbo y no del verbo al ser*; es decir, partiendo de la realidad misma para plasmarla en el lenguaje, y no al revés. A raíz de esto, podemos identificar que, a través de sus novelas inventivas, desde *Los premios* hasta *Libro de Manuel*, existe un progresivo avance de la realidad en el texto que, a nuestro parecer, encuentra su ápice en *Los autonautas de la cosmopista*.

En *Los premios* nos encontramos con dos niveles de lectura del discurso que se dan a la par, uno completamente ficcional y surreal; y otro existencialista. En *Rayuela* se genera un avance en la referencialidad de esta realidad a través de los personajes de Oliveira y Morelli, quienes encarnan alter egos de Cortázar. Aquí las situaciones se vuelven más autobiográficas al abordar búsquedas existenciales y lingüísticas del autor. De manera que al ser más autobiográfica la lectura “ficcional”, más se acerca la realidad del autor al texto. En *Libro de Manuel* continúa este ascenso y allí la realidad ingresa con más fuerza en el libro: los personajes leen las mismas noticias de diario que el autor está leyendo en la realidad, y el contexto político y social que se denuncia en la obra es el mismo que comparten emisor y destinatario.

En *Los autonautas*, dicho avance de referencialidad llega a su máxima expresión: Julio Cortázar y Carol Dunlop se convierten en los protagonistas de la historia surrealista y libran una batalla ante la alienación de la vida. Aquí la autorrealización toma una dimensión física sin precedentes, ya que Cortázar por primera vez se vuelve su propio personaje, al estilo de un personaje de Julio Verne, y físicamente se embarca en la búsqueda de la segunda realidad. Y esta acción física devendrá siempre en mayor

conocimiento que la acción literaria. Cuando Omar Prego le comenta que *Los auotonautas* ha sido otra de sus formas de descubrir los significados ocultos de la realidad, Cortázar responde:

[...] y descubrirlos de una manera maravillosa, es decir, no solo por especulación teórica, porque teóricamente cualquiera que haya leído u oído lo que yo acabo de explicar, puede pensar que él también podría hacerlo, que ya tiene una idea de la cosa. Pues no: no tiene en absoluto una idea, porque la experiencia directa de ese viaje es una cosa maravillosa, estuvo llena de descubrimientos que jamás se pueden prever teóricamente. (Cortázar y Prego, 1985, p. 143)

Finalmente, podemos interpretar que este avance en el grado de realidad presente en la enunciación de las novelas de Cortázar, puede responder también a la toma de conciencia integral que el autor experimentó a partir de su contacto con la Revolución cubana. Como hemos visto en nuestro segundo capítulo, este choque social y político hizo que Cortázar dejara de verse solo a sí mismo y a la cultura desde un enfoque puramente artístico, para comenzar a contemplarla desde una perspectiva más humana.

Yo creo que en mis novelas se acusa perfectamente la evolución histórica de un escritor, su paso de la indiferencia a la primera preocupación de tipo metafísico personal, y luego a la preocupación histórica y su responsabilidad; en cambio, los cuentos son más acrónicos... (Cortázar como se citó en Goloboff, 2011, p. 35)

En conclusión, el existencialismo se da en *Los autonautas de la cosmopista* a través del viaje como autorrealización del individuo. Por otro lado, hemos identificado que existe un avance progresivo de la presencia de la realidad en las novelas inventivas de Cortázar, que en este libro se desarrolla de la manera más avanzada, ya que es su novela más autobiográfica. En definitiva, al ser un relato de viajes que explora un viaje, *Los autonautas* se convierte en el diario de conciencia más directo de Julio Cortázar.

4.4 DOS POSIBILIDADES DE LECTURA

Hemos visto hasta aquí la influencia de ambas corrientes en *Los aeronautas* por separado, pero recordemos que para Cortázar, la unión de estas en un texto es lo que logrará la enunciación poética. Esto se debe a que, como vimos, ambas visiones buscan la misma revolución, solo que a través de distintos medios y fines. En este sentido, y según la visión de la *Teoría del Túnel*, las formas surrealistas son más accesibles, livianas y divertidas que las existencialistas, las cuales portan un significado más complejo y pesado: “El surrealista lo acompaña livianamente, cumpliendo en un juego más hedónico e irresponsable su carencia de ser. (...) Aun en las vidas surrealistas más ahincadas, un humor incesante las sostiene lejos de la angustia existencial” (Cortázar, 1947, p. 36). Trabajando en conjunto, la *enunciación poética* permitirá reducir la distancia entre lenguaje y vida, ya que tanto autor como lector podrán acceder a todos los niveles de significado del mensaje.

Como hemos desarrollado, las novelas inventivas de Cortázar se caracterizan por la presencia de ambas corrientes, logrando, de este modo, una enunciación poética cada una a su manera. De manera similar, estas obras ofrecen dos posibilidades de lectura: en términos generales, los textos de Cortázar brindan dos niveles de interpretación que se alinean con las lecturas surrealista y existencialista. Y *Los aeronautas* no es la excepción.

En el caso de *Los aeronautas* accedemos por un lado a la lectura más visible, accesible e inmediata, que es la surrealista: en ella se encuentran la parodia del libro, su absurdo cómico, lo lúdico, la imaginación, el costado ficcional de la expedición. Por otro lado, a la historia invisible y oculta, de carácter existencialista, autobiográfico y social, donde un hombre libra una batalla ante la sociedad buscando un significado en la autopista. Ambas lecturas son igual de válidas, ya que simbolizan una posición análoga: la reacción ante una puesta en crisis. La diferencia radica en las formas de reacción y expresión que utilizan, donde el surrealismo lo hace desde el juego y el existencialismo desde la autorrealización.

Asimismo, en un nivel más discursivo del texto, estas dos lecturas actúan como espejos que reflejan lo que sucede en términos de género: los elementos propios de la

literatura de viajes permiten la lectura surrealista, mientras que aquellos aspectos relacionados con el relato de viajes, la realidad del hombre, responden al aspecto autobiográfico del texto, y le otorgan un mayor significado a la expedición. Por otro lado, estas categorías, —surrealismo y existencialismo, relato de viajes y literatura de viajes— se corresponden naturalmente con todos los pares que atraviesan la imagen de Julio Cortázar: imaginación y realidad; vida y lenguaje; literatura y viaje. De esta manera, *Los astronautas de la cosmopista* es un libro que presenta la síntesis de los temas que atraviesan la vida y obra de Julio Cortázar.

5 CONCLUSIONES

Son numerosos los matices que debemos abordar para alcanzar una apreciación poética de *Los aeronautas de la cosmopista*. Como hemos visto, este es un libro tan original que será necesario comprenderlo a través de las tres dimensiones que lo atraviesan: su autor, su discurso y su dual trasfondo.

En primer lugar, la expedición por la autopista representa una de las muchas maneras en que Julio Cortázar ha buscado habitar la “segunda realidad” a lo largo de su vida. Este viaje adopta la función de *pasaje* hacia una verdad oculta e intuitiva, y tal como todas las aventuras que ha emprendido el autor, se corresponde directamente con su arte: si la crítica bibliográfica ha establecido que *Los aeronautas de la cosmopista* es la apoteosis del viaje cortazariano, nosotros consideramos que el libro representa asimismo la culminación de una de sus búsquedas como escritor.

Los aeronautas no emerge como propuesta literaria aislada, sino que responde a un proceso creativo que se viene desarrollando en Julio Cortázar a través de todas sus novelas, y que encuentra su síntesis en *Los aeronautas de la cosmopista*. De esta manera, la obra se inserta dentro la serie de “novelas inventivas” que se desprenden de la *Teoría del túnel* del autor, como la última manifestación de una experimentación prosística mediante la cual se busca alcanzar un estado de *enunciación poética* en el lenguaje, a los fines de anular la distancia entre el texto y la realidad. En consecuencia de esta búsqueda lingüística, todas las novelas inventivas de Cortázar transgreden el género a su manera y le ofrecen al lector más de una posibilidad de lectura.

En el caso de *Los aeronautas de la cosmopista*, la transgresión se manifiesta desde la hibridez de su discurso, el cual fusiona los géneros de relato de viajes y literatura de viajes a la par, al punto de crear una clase de texto única en su especie. Aunque en el discurso predomina la función descriptiva sobre un viaje que ha sido real, la obra corre al lector de su horizonte de expectativas al incorporar muchos elementos propios del pacto ficcional. Entre ellos, la parodia es uno de los recursos que utiliza el texto para crear su lenguaje.

A partir de la hibridez configurada, *Los aeronautas de la cosmopista* esconde dos niveles de significado: según cada lector, el libro podrá ser abordado e interpretado como un relato de viajes o como una novela autobiográfica. Asimismo, dichas lecturas se corresponden con las visiones del surrealismo y el existencialismo presentes en la obra, que representan las dos posibilidades de lenguaje que Cortázar construye en sus novelas inventivas.

Finalmente, estas dos visiones —que son la misma, pero se desarrollan en distintos niveles de significado— se corresponden a su vez con las dualidades inseparables que atraviesan toda la imagen del escritor: realidad e imaginación; vida y literatura, viaje y lenguaje.

De esta manera, el libro de *Los aeronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella* constituye un poderoso símbolo de todos los aspectos que han sido significativos en la vida de Julio Cortázar y, al mismo tiempo, es una celebración simultánea de todos ellos: el viaje, el juego, el tiempo, el humor; la búsqueda, la escritura, la libertad, el amor.

“[...] y también es cierto que este viaje es una interminable fiesta de la vida” (Cortázar y Dunlop, 1983, p. 153).

6 BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, J. (1981). "62/Modelo para armar: novela calidoscopio". En *Revista Iberoamericana*, 47 (116-117).
<https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/loi/revista>
- Alazraki, J. (1983). "En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar". En *Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.
- Alazraki, J. (1994). *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Antropos.
- Albuquerque, L. (2011). "El relato de viajes: Hitos y formas en la evolución del género". *Revista de Literatura*, LXXIII (145), 15-34.
- Aletto, C. D. (2014). "Los almanaques de Julio Cortázar". *INTI*, 79/80, 11-20.
<http://www.jstor.org/stable/24891645>
- Almarcegui, P. (2009). "Cómo escribir hoy un libro de viaje". *Quimera*, 311, 36-40.
- Aronne, L. (1972). *Cortázar: La Novela Mandala*. Buenos Aires: FGC Libros.
- Augé, M. (2000). *Los no lugares: Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.
- Bajtín, M. (1998). *Estética de la creación verbal*. (Trad. Tatiana Bubnova). Barcelona: Siglo XXI.
- Barrenechea, A.M. (1984). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Barthes, R. ([1968] 1987). "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 65-71.
- Batarce, G. (2002). "La vuelta al mundo en ochenta días: La teoría del camaleón". En *Acta Literaria*. Biblioteca Nacional de Chile.
- Bauer, T. (1994). Documental: "Julio Cortázar". Argentina.
- Benitez, R. (1973). "Cortázar: que supo abrir la puerta para ir a jugar". *Revista Iberoamericana*, (84-85), 483-501.
- Bergson, H. (1983). *La risa*. Buenos Aires: Ediciones Orbis S.A.
- Bermejo, E. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Buenos Aires: EDHASA.

- Blanco, M.D. (1996). *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*. Madrid, España: Pliegos.
- Camou, A. (2022). “Los astronautas de la cosmopista (1983) de Julio Cortázar y Carol Dunlop”. En *Revista de lecturas*.
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.14936/pr.14936.pdf
- Canfield, M. (2005). “Invención del Cronopio: de la fantasía onírica a la fantasía literaria”. En *Cuadernos de Literatura*, 18(19), 50-60.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439843021004>
- Carrizo, S.M. (1997). *Poética del relato de viajes*. Kassel, Alemania: Reichenberger.
- Carrizo, S.M. (2005). “Para una poética del viaje por los 80 mundos de Julio Cortázar. Hoteles y memorias apócrifas”. En Altamiranda, D. y Smith, E, *Perspectivas de la ficcionalidad* (págs. 79-90). Universidad de Buenos Aires.
- Carrizo, S.M. (2008). “Estudio preliminar”. En *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de fragmentos de mundo*. Buenos Aires: Biblos.
- Castro-Klaren, S. (1980). “Julio Cortázar lector”. En *Cuadernos hispanoamericanos*, (364-366), 11-36.
- Colón, C. (2010). *Diarios de a bordo*. Buenos Aires: Claridad.
- Cortázar, J. ([1947] 1994). *Obra crítica/I*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, J. ([1965] 1995). *62/ Modelo para armar*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, J. ([1973] 2012). *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, J. (1963). *Rayuela*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, J. (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Cortázar, J. (2009). *Papeles inesperados*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, J. (2010). *Cartas a los Jonquiéres* [Edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga]. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, J. (2012). *Cartas (1977-1984)*. Edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Buenos Aires: Alfaguara.

- Cortázar, J., & Dunlop, C. (1983). *Los astronautas de la cosmopista*. Argentina: Muchnik Editores.
- Cortázar, J., & Prego, O. (1985). *La fascinación de las palabras*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Crespo-Vila, R., & Pastor, S. (2017). “La transformación del "no lugar" en lugar antropológico en "Los astronautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella" de Julio Cortázar y Carol Dunlop”. En *Dimensiones. El espacio y sus significados en la literatura hispánica*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Dorra, R. (1984). La actividad descriptiva de la narración. En *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos*. Columna I de las actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid: 20 al 25 de junio de 1984.
- Eagleton, T. (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. España: Lumen.
- Ferro, R. (2014). “Julio Cortázar entre viajes y bibliotecas”. *Revista Letral*, (12), 1–20. <https://doi.org/10.30827/rl.v0i12.3767>
- Forace, V.P. (2015). “*Los astronautas de la cosmopista* (Julio Cortázar-Carol Dunlop) y el extrañamiento de lo cotidiano”. En *Actas de la XVIII Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del teatro Marplatense*. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Gabbay, C. (2014). “Introducción al paratexto cortazariano: De la obra genérica al álbum”. *Hispanamérica*, 43(129), 13–21. <http://www.jstor.org/stable/43684394>
- Gancedo, D. M. (2015). “*Para salir del centenario cortazariano (y llegar por fin a Julio Cortázar)*”. https://elpais.com/diario/1984/02/22/opinion/446252413_850215.html
- García, G. (1984). “El argentino que se hizo querer de todos”. En *Casa de las Américas*, (145-146), 22-24.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. España: Taurus.
- Goloboff, M. (2011). *Julio Cortázar: la biografía*. Barcelona: Ediciones Continente.

- González de Ávila, M. (2016) “Leer desde el cuerpo. Una semiótica fenomenológica de la lectura”. En *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 5, 631-650.
- González de Ávila, M. (2019). *Breve teoría de la lectura natural*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Guzmán, F. (2013). *Los relatos de viaje en la literatura hispanoamericana: Cronología y desarrollo de un género en los siglos XIX y XX* [Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=45647>.
- Herraez, M. (2004). *Julio Cortázar: el otro lado de las cosas* (2ª ED.). Barcelona: Ronsel.
- Jauss, H-R. (1987). “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”. En *Estética de la recepción* (págs. 59-85). España: Arco Libros.
- Leenhardt, J. (1991). “Los autonautas de la cosmopista: una vía de conocimiento”. *Nuevo Texto Crítico*, IV (8). <https://www.redalyc.org/pdf/384/38401702.pdf>
- Lins, O. (1973). *Avalovara*. Nueva York: Dalkey Archive Press.
- Montiel, C. (2007). “La poética del almacén. Julio Cortázar y la literatura de almanaque”. En *Nuevos caminos del hispanismo, actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_254.pdf.
- Onfray, M. (2016). *Teoría del viaje: poética de la geografía*. España: Taurus.
- Pedriali, F. G. (2005). “Under the Rule of the Great Khan: On Marco Polo, Italo Calvino and the Description of the World”. *MLN*, 120(1), 161–172. <http://www.jstor.org/stable/3252032>
- Pellicer, R. (2004). “Parodia y paradero: *Los autonautas de la cosmopista* de Julio Cortázar y Carol Dunlop”. *Revista de Humanidades*. México: Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey.
- Peñate, J. (2015). “La poética del relato de viaje entre la Edad Media y el siglo XXI”. *Letras*, (71), 41-62. <https://core.ac.uk/download/pdf/32621890.pdf>
- Pereda De Castro, R. (1978). “Julio Cortázar: 'Si el escritor no se divierte es un imbécil’”. En *Julio Cortázar en entrevista con Rosa Pereda. El País (Arte y pensamiento)*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.

- Picon, E. (1975). *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* España: Gredos. Biblioteca Románica Hispánica.
- Picon, E. (1991). "Cortázar por Cortázar". En *Julio Cortázar, Rayuela. Edición crítica a cargo de Julio Ortega y Saúl Yurkievich*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos.
- Piglia, R. (1999). Tesis sobre el cuento. En *Formas breves*. Buenos Aires: Editorial Anagrama.
- Polo, M. ([1298] 2008). *El libro de las maravillas del mundo*. España: Ediciones Cátedra.
- Punte, M.J. (2017). "Dime cómo juegas y te diré quién eres. Las cuatro categorías del juego según Roger Caillois. Derivas en la obra de Julio Cortázar". En *Jornadas de la Semana de las Letras, año 2017: "El juego"*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina.
- Ricoeur, P. (1978). *Historia y narrativa*. España: Editorial Paidós.
- Rodríguez, F. (1984). "Con la Osita y el Lobo por cualquier autopista del mundo". En *Revista Casa de las Américas*, (145-146), 239-242.
- Ovares, F., & Rojas, M. (1). "Espacios de tránsito en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar". *LETRAS*, (31), 5-23. <https://doi.org/10.15359/rl.1-31.1>
- Rubio, M. (2011). "En los límites del libro de viajes: seducción, canonicidad y transgresión de un género". En *Revista de Literatura*, LXXIII(145), 65-90.
- Sanchez, I. (2009). *El viaje en la literatura*. https://www.academia.edu/44908982/El_viaje_en_la_literatura
- Sartre, J.P. (2016). *Qué es la literatura*. Buenos Aires: Losada.
- Savater, F. (2009). "Julio Verne: lecciones del abismo". En *Revista Mercurio*, (109), 16-17. https://www.revistamercurio.es/images/pdf/mercurio_109.pdf
- Solares, I. (2008). *Imagen de Julio Cortázar*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Soler, J. (1977). Entrevista a Julio Cortázar. En *A fondo*. Televisión española.
- Sordo, E. (1984). "Cortázar o la transgresión de los límites" en *El Ciervo*, 33(396), 27-27. <http://www.jstor.org/stable/40812289>
- Soriano, O. (1983). *Entrevista a Julio Cortázar*. Buenos Aires: El Ateneo.

- Soriano, O., & Colominas, N. (1979). “Julio Cortázar: lo fantástico incluye y necesita la realidad”. En *Julio Cortázar, Rayuela. Edición crítica a cargo de Julio Ortega y Saúl Yurkievich*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos.
- Stoilov, K. (2015). *El viaje en los textos autobiográficos de Julio Cortázar*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Todorov, T. (1996). *Los géneros del discurso* [Traducción: J. Romero]. Venezuela: Monte Ávila.
- Todorov, T. (2011). *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Paidós.
- Van Dijk, T. A. (1998). *Estructuras y funciones del discurso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Van Dijk, T. A. (2011). *Sociedad y Discurso: Cómo influyen los contextos sociales sobre el texto y la conversación*. Barcelona: Gedisa.
- Verne, J. ([1872] 2018). *La vuelta al mundo en ochenta días*. Barcelona: Hetzel.
- Wagner, H. R. (1949). “Marco Polo’s Narrative Becomes Propaganda to Inspire Colón”. *Imago Mundi*, 6, 3–13. <http://www.jstor.org/stable/1149970>
- Wolfzettel, F. (2005). “Relato de viaje y estructura mítica”. En Romero, L. y Almarcegui, P. (eds.), *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Madrid: Akal.
- Yurkievich, S. (1994). Un encuentro del hombre con su reino. En *Obra crítica/I, Julio Cortázar* (págs. 15-31). Buenos Aires: Alfaguara.
- Yurkievich, S. (2003). “Deambulaciones de un mutante: Julio Cortázar en ochenta mundos”. *Revista de Occidente*, 270, 109-127. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=744857>
- Yurkievich, S. (2005). “Julio Cortázar: sus bregas, sus logros, sus quimeras”. En *Julio Cortázar: Obras completas* (tomo I). Barcelona: RBA – Instituto Cervantes.