

ESTUDIOS AVANZADOS

Estudios Avanzados

ISSN: 0718-5022

revistaidea@usach.cl

Universidad de Santiago de Chile
Chile

Pujol Duran, Jèssica

Un estudio comparativo del experimentalismo de Italo Calvino y Julio Cortázar en París

Estudios Avanzados, núm. 25, julio, 2016, pp. 111-131

Universidad de Santiago de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=435546330006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Un estudio comparativo del experimentalismo de Italo Calvino y Julio Cortázar en París

A Comparative Study of Italo Calvino's and Julio Cortázar's Experimentalism in Paris

Jèssica Pujol Duran *

111

Resumen: Este artículo analiza un cambio en la historia de la escritura experimental durante el cual la experimentación literaria dejó de estar circunscrita por las vanguardias históricas y adoptó aproximaciones más democráticas, lúdicas e inclusivas a la experiencia textual: lo que llamo un experimentalismo. Con el fin de ilustrar este cambio exploro algunas de las obras de Italo Calvino y Julio Cortázar escritas en París durante los años sesenta y principios de lo setenta, incluyendo *Historias de cronopios y famas* (1962), *Rayuela* (1963) y *62: Modelo para armar* (1968) de Cortázar, y *Le cosmicomiche* (1965) e *Il castello dei destini incrociati* (1969) de Calvino. Pongo especial atención a su colaboración, *La fosse de Babel* (1972), puesto que combina sus previos experimentalismos y es clave para entender el cambio que teorizo. Esto me permite presentar un estudio comparativo de los escritos experimentales de Calvino y Cortázar en la París-Babélica de la posguerra, donde otros grupos de neo-vanguardia como los escritores del *nouveau roman* publicaban novelas innovadoras y los miembros del Oulipo exploraban la potencialidad de las constricciones textuales. Esta comparativa proporcionará un entendimiento del contexto experimental de estos dos autores a la vez que retomará una revisión de sus sentidos teóricos y críticos.

Palabras clave: Experimentalismo, Julio Cortázar, Italo Calvino, neo-vanguardia, París

Abstract: This article analyses a shift in the history of experimental writing during which literary experimentation stopped being circumscribed by the historical avant-gardes and adopted a more democratic, ludic and inclusive approach to the textual experience: what I term an experimentalism. In order

* Española, PhD en literatura comparada, University College London, Centre for Multidisciplinary & Intercultural Inquiry (CMII), University College London, jessicapujol@hotmail.com
Este artículo forma parte de mi investigación: "From the Experimental to Experimentalism. Italo Calvino and Julio Cortázar in Paris (1963-1973)"



to illuminate this shift I explore works written in Paris by Italo Calvino and Julio Cortázar in the 1960s and early 1970s, including Cortázar's *Historias de cronopios y famas* (1962), *Rayuela* (1963) and *62: Modelo para armar* (1968), and Calvino's *Le cosmicomiche* (1965) and *Il castello dei destini incrociati* (1969). I pay special attention to their collaboration, *La fosse de Babel* (1972), as it combines their previous experimentalisms and is pivotal to the shift I theorise. This allows me to present a comparative study of Cortázar's and Calvino's experimental writings in the post-war Babelian-Paris, where other new avant-garde groups such as the *nouveau roman* writers were publishing innovative novels and members of the Oulipo were exploring the potentiality of textual constraints. Such a comparison will provide a contextual understanding to these authors' experimentalisms at the same time that will venture a re-examination of its theoretical and critical meanings.

Keywords: Experimentalism, Julio Cortázar, Italo Calvino, new avant-garde, Paris

Recibido: 28 abril 2016

Aceptado: 2 junio 2016

Introducción

El escritor italiano, Italo Calvino (1923-1985), y el argentino, Julio Cortázar (1914-1984), vivieron en París durante los años sesenta y setenta: Cortázar llegó a París en 1951 y Calvino en 1965. La obra de Italo Calvino ha sido a menudo comparada con la de Jorge Luis Borges,¹ pero pocos la han relacionado con la de su contemporáneo, vecino, amigo y padrino de su hija, Julio Cortázar. Las veces que se citan juntos es en listas de autores postmodernos. Uno de los principales teóricos de la postmodernidad, John Barth, sin ir más lejos, los cita al lado de los estadounidenses Donald Barthelme, Robert Coover, Stanley Elkin, Thomas Pynchon y Kurt Vonnegut.² También Brian McHale, otro pilar de la postmodernidad, afirma que Calvino y Cortázar se encuentran en el umbral entre el modernismo tardío y el postmodernismo, sin entrar a analizar sus obras en detalle.³ Sin embargo, el mapa conceptual del postmodernismo será periférico en mi análisis porque no expone las peculiaridades de otra tradición, proveniente de

¹ Consultar, por ejemplo, Jorge J. E. Gracia, Carolyn Korsmeyer y Rodolphe Gasché, eds., *Literary Philosophers. Borges, Calvino, Eco* (Londres y Nueva York: Routledge, 2002).

² John Barth, *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction* (Nueva York: G. P. Putnam's Sons, 1984) 195.

³ Brian McHale, *Constructing Postmodernism* (Londres y Nueva York: Routledge, 1993) 253.



las vanguardias históricas, que creo más cercana al contexto literario que vivieron Calvino y Cortázar en París. En este artículo, por lo tanto, identificaré el nexo literario que une a estos dos autores en la capital francesa, que sitúo no tanto en las neo-vanguardias sino en la tradición de la escritura experimental. Calvino y Cortázar comparten una poética que rescata los experimentos de las vanguardias históricas, pero escriben después de que éstas hubieran perdido el armazón teórico y estético que conformaban sus manifiestos. Mi acercamiento es comparatista: por un lado, aproximo las obras de Calvino y Cortázar, quienes compartían la singularidad de estar escribiendo en un país extranjero y reaccionando de forma similar a la neo-vanguardia francesa y, por otro, describo su colaboración interdisciplinaria en la obra *La fosse de Babel* (1972), un libro que pone de manifiesto su experimentalismo. Críticos como R. M. Berry, Umberto Eco, Maria Dolores Blanco Arnejo y el propio McHale coinciden en calificar de “experimental” la producción literaria de Calvino y Cortázar en París. A continuación, sin embargo, me dispongo a explicar por qué esta producción experimental puede ser entendida como un experimentalismo.

Aunque se ha escrito mucho sobre literatura experimental, sobre todo en el campo de la poesía, la conceptualización teórica de su función histórica no ha hecho más que empezar a plantearse seriamente, divulgada en publicaciones como *The Routledge Companion to Experimental Literature* (2012) de Joe Bray, Alison Gibbons y Brian McHale; *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature* (2012), también de Alison Gibbons; *Experimental Writing in Composition: Aesthetics and Pedagogies* (2012) de Patricia Suzanne Sullivan y la guía introductoria de Julie Armstrong, *Experimental Fiction* (2014). El *Companion to Experimental Literature* representa un primer intento de agrupar una gran variedad de prácticas que por varias razones fueron descritas como “experimentales” a lo largo del siglo veinte, desde los experimentos visuales de Guillaume Apollinaire y los futuristas rusos e italianos, pasando por los experimentos sonoros de los dadaístas y el vorticismismo de Ezra Pound y Wyndham Lewis. En la Introducción, los editores señalan que la escritura experimental puede ser muy variada porque abarca desde “unfettered improvisation” hasta “the rigorous application of rules”, desde la “accidental composition” hasta el “hyper-rational design”.⁴ Sin embargo, la distinguen de las vanguardias porque es un acercamiento poético que sobrevive más allá de escuelas, grupos y movimientos y aparece en la historia de la literatura desde sus comienzos. La crítica italiana Vincenzina Levato, en *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neovanguardia: 1955-1965* (2002), también distingue entre la poética experimental

⁴ “La improvisación sin restricciones y la rigurosa aplicación de reglas, la composición accidental y el diseño hiper-racionalista.” Para más información, consultar la introducción de Joe Bray, Alison Gibbons y Brian McHale, eds., *The Routledge Companion to Experimental Literature* (Londres y Nueva York: Routledge, 2012) 1. Mi traducción.



concerniente al vanguardismo y el “experimentalismo”, que ella define como una corriente que existe desde el principio de la historia de la literatura sin el revestimiento de una vanguardia programática. Según Levato: “mentre l’avanguardia letteraria è un fenomeno circoscritto a determinati periodi storici ... lo sperimentalismo si configura come una vena sotterranea che percorre le storie letterarie.”⁵ Siguiendo esta aproximación, escritores del siglo XVII y XVIII, como Miguel de Cervantes o Laurence Sterne, ya se consideran autores experimentales por sus prácticas rompedoras. Lo cierto es que la gran variedad de acercamientos que podríamos etiquetar de “experimentales” nos da un primer indicio de la dificultad de hablar de literatura experimental como una práctica homogénea. Lo único que Bray y compañía señalan como nexo es que todos los autores y autoras experimentales comparten un mismo compromiso con la literatura, puesto que plantean cuestiones fundamentales sobre la misma naturaleza y existencia del arte verbal, algo que acaba siendo “the engines of literary change and renewal” porque “it is literature’s way of reinventing itself”.⁶

Esta conceptualización es clave para entender la escritura experimental que llevaron a cabo Calvino y Cortázar en París –capital histórica de las vanguardias por antonomasia. Calvino y Cortázar, como Bray y compañía, también entienden lo “experimental” como el motor de cambio de la literatura y se comprometen a investigar y renovar las posibilidades del texto. Sin embargo, su obra no sólo puede abordarse desde el punto de vista de la renovación verbal. Calvino y Cortázar, además de manifestar una actitud innovadora comparten un marco histórico de postguerra, caracterizado por una revitalización de las vanguardias históricas (las llamadas neo-vanguardias), de las que no se sienten parte pero con las cuales dialogan en sus textos. Esta poética experimental en su contexto es lo que llamo “experimentalismo”. De hecho, utilizo “lo experimental” como el “experimentalismo” de Levato: como esa vena que recorre la historia de la literatura desde sus comienzos, mientras que reservo el término “experimentalismo” para referirme a una poética compartida por varios autores contemporáneos de Calvino y Cortázar, como Christine Brooke-Rose, Guillermo Cabrera Infante, B. S. Johnson, Raymond Queneau y Georges Perec, entre otros. El sufijo “-ismo” normalmente se emplea para hablar de una doctrina o escuela de pensamiento, pero aquí lo utilizo para englobar esta poética que leo como un sistema más o menos ordenado de aproximación al hecho literario. Calvino y

⁵ “mientras que la vanguardia literaria es un fenómeno circunscrito a un periodo histórico específico... el experimentalismo se forma como una vena subterránea que recorre toda la historia de la literatura.” Vincenzina Levato, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neovanguardia: 1955-1965* (Soveria Mannelli: Yazar, 2002) 7. Mi traducción.

⁶ “El experimento es uno de los motores del cambio y renovación literaria; es la forma que tiene la literatura de reinventarse a sí misma.” Bray, et al. 1. Mi traducción.



Cortázar, así como estos otros autores, vivieron el experimentalismo de forma similar durante las décadas de los sesenta y setenta. En su obra, este experimentalismo está compuesto por una renovación que incluye la preocupación por un lector colaborativo, un interés magnificado por la forma, estructura y materialidad de la narración, la constante intrusión de momentos auto-referenciales que funcionan a nivel metatextual y por dos elementos que quizás sean los más distintivos de su poética, puesto que los aleja de la estética más neo-vanguardista: un interés combinatorio que deriva en una auténtica mezcla babélica de técnicas experimentales y una exploración antropomórfica que los separa de la muerte del autor anunciada por Roland Barthes.⁷ De hecho, considero que John Barth es el crítico que mejor define este experimentalismo como “the literature of exhaustion”.⁸ Barth también entiende el experimentalismo de forma histórica, como algo que pasó en los años sesenta y setenta. Según Barth, contrario al discurso de la neo-vanguardia, estos experimentalistas rompen con las jerarquías ontológicas del texto hasta el punto que “the story turns its disadvantageous situation at the tail-end of a long literary tradition, when ‘original’ stories apparently can no longer be written, into a positive advantage, thereby contributing something genuinely ‘new and lively’ after all.”⁹ Mi análisis, por lo tanto, funciona a dos niveles: por un lado, estudiaré algunas características de este experimentalismo en los textos de Cortázar y Calvino y, por otro, abordaré la historicidad del término en su contexto.

La respuesta de Calvino y Cortázar a la neo-vanguardia francesa

En los años cincuenta, coincidiendo con la recuperación económica de Europa tras los estragos de la Segunda Guerra Mundial, París empezó a experimentar algo así como una reconstrucción de las vanguardias históricas, con los defensores del *nouveau roman* reescribiendo las constricciones estéticas de los primeros vanguardistas, al mismo tiempo que animaban a crear una nueva generación de escritores y lectores. El crítico Niilo Kauppi describe esta etapa parisina como un intento “to create a new literature on the ruins of the old”.¹⁰ Alain Robbe-Grillet, el

⁷ “The Death of the Author” (1964) en Roland Barthes, *Image, Music, Text* (London: Fontana Press, 1977).

⁸ See Barth’s “The Literature of Exhaustion,” *The Friday* 62-76.

⁹ “transforman la situación desventajosa de encontrarse en la cola de una larga tradición en la que ya no pueden escribir cuentos ‘originales’, en una situación ventajosa, porque crean algo genuinamente ‘nuevo y vivo’ después de todo.” McHale 27. Mi traducción.

¹⁰ “En Francia, la fundación de este giro lingüístico lo encontramos en las obras de los llamados *nouveau roman*, que intentaron crear una literatura nueva sobre las ruinas de la vieja.” Niilo Kauppi,

ideólogo de este movimiento, dedicó una serie de ensayos a estructurar los principios estéticos de los nuevos romanceros, que más tarde agruparía en la publicación *Pour un nouveau roman* (1963). Robbe-Grillet expresó que el término *nouveau roman* es “merely a useful epithet that can be used to include all those writers who are trying to find new forms for the novel.”¹¹ No obstante, a pesar de esta ambicionada apertura, él mismo modeló y determinó la extensión de la modernización de los nuevos romanceros en sus ensayos. Sus preceptos, de hecho, recuerdan los catálogos de normas incluidos en los manifiestos de las vanguardias históricas que se desarrollaron entre las décadas de 1910 y 1930, como el manifiesto futurista de Filippo Tommaso Marinetti y los manifiestos surrealistas de André Breton. Entre otras cosas, Robbe-Grillet defiende que los escritores del *nouveau roman* deben seguir el principio de exclusión; como él explica, una verdadera revolución pasa por la constante renovación de la forma literaria, lo que fuerza al autor a olvidar la historia que ha aprendido y a dejar atrás viejas representaciones.¹² Además, los nuevos romanceros deben rechazar las intrusiones autorales, así como la profundidad sentimental de sus personajes, y mirar al mundo y sus objetos con nuevos ojos, trabajando la creación de una *presencia*, una narrativa desligada de sentidos profundos e interpretaciones conclusivas: “In the construction of future novels, gestures and objects will be *there*, before they are *something*.”¹³ Estas ideas recuerdan la técnica *Camera-Eye* usada en el *cinéma-vérité* de los 1960, liderado por el documentalista ruso Chris Marker, puesto que éste también aplicó una narrativa centrada en los objetos y en las acciones desarrolladas en determinadas escenas, en vez de en la biografía y personalidad de los personajes.¹⁴ Esta técnica desplaza al narrador omnisciente de la novela naturalista y lo deja con la sola función de describir, sin ningún interés “subjetivo” particular. El autor, por lo tanto, asume el rol de cámara, reproduciendo en detalle lo que ve el narrador desde su posición objetiva.

Calvino y Cortázar leían y seguían a estos autores neo-vanguardistas. En el capítulo 21 de *Rayuela* (1963), el personaje principal, Horacio Oliveira, reflexiona sobre la actualización de sus lecturas citando a una serie de autores parisinos

Radicalism in French Culture: A Sociology of French Theory in the 1960s (Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2010) 13. Mi traducción.

¹¹ “El término *nouveau roman* es meramente un epíteto que puede servir para incluir a todos aquellos escritores que están intentando hallar nuevas formas para la novela.” Alain Robbe-Grillet, “The Use of Theory,” *Snapshots & Towards a New Novel* (Londres: Calder, 1965) 45. Mi traducción.

¹² Robbe-Grillet, “From Realism to Reality,” *Snapshots* 154.

¹³ “En la construcción de las novelas del futuro, los gestos y los objetos estarán *allí*, antes de ser *algo*.” Robbe-Grillet, “A Path for the Future Novel,” *Snapshots* 54. Mi traducción.

¹⁴ Para un estudio más detallado sobre la relación de este movimiento con el *nouveau roman* consultar: Fereydoon Hoveyda, *The Hidden Meaning of Mass Communications* (Santa Barbara: Greenwood Publishing Group, 2000) 35.

contemporáneos como Durrel, Beavoir, Duras, Douassot, Queneau, Sarraute y Butor, muchos de los cuales formaban parte del grupo de los nuevos romanceros. Oliveira es consciente de que París es la capital de las vanguardias y de que se está produciendo un cambio en la escena vanguardista:

Con en las manos anacrónicamente *Etes-vous fous?* de René Crevel, con en la memoria todo el surrealismo, con en la pelvis el signo de Antonin Artaud, con en las orejas las *Ionisations* de Edgar Varèse, con en los ojos Picasso ... Mi mano tantea la biblioteca, saca a Crével, saca a Roberto Arlt, saca a Jarry. Me apasiona el hoy pero siempre desde el ayer (¿me hapasiona, dije?)¹⁵

Este comentario nos sirve para ilustrar que Oliveira no comparte la voluntad radical de crear algo completamente nuevo como los neo-vanguardistas parisinos. De hecho, le pasa lo contrario, que la escena de París le hace sentirse prematuramente viejo: “Estás Viejo, Horacio. Quinto Horacio Oliveira, estás viejo, Flaco. Estás flaco y viejo, Oliveira.”¹⁶ Oliveira, como Cortázar, es un extranjero que intenta seguir el ritmo frenético de la ciudad, la capital de las artes que contiene un calidoscopio cultural concomitante de ideas en constante movimiento, pero que fracasa en conectar con la escena neo-vanguardista. Oliveira dice que el “hoy” le fascina desde el punto de vista del “ayer”, puesto que valora más las vanguardias históricas de los años veinte y treinta, y no acaba de identificarse con los autores contemporáneos. El crítico Jaime Alazraki señala que en *62: Modelo para armar* (1968), la siguiente novela de Cortázar, éste crea “un drama impersonal” que recuerda los preceptos estilísticos de los escritores del *nouveau roman*.¹⁷ También el crítico Steven Boldy afirma que en *62: Modelo para armar* Cortázar compone los episodios “in a manner similar to the construction of Robbe-Grillet’s novels.”¹⁸ Esta influencia, sin embargo, necesita ser analizada en más profundidad, porque puede que no sea tan directa como estos críticos sugieren. En una entrevista con C. G. Bjurström, Cortázar afirmó que el *nouveau roman* no le había influido en lo más mínimo: “el *nouveau roman* como tal no ha influido en mí porque, supongo, ni en las técnicas de Robbe-Grillet ni en las de Butor hay elementos que sean verdaderamente importantes para mí.”¹⁹ Efectivamente, Cortázar empieza *62: Modelo para armar* mencionando a un autor asociado con este grupo francés. En las primeras páginas, cuando el narrador, Juan, oscila entre la primera y tercera

¹⁵ Julio Cortázar, *Rayuela*, ed. Andrés Amorós (Madrid: Cátedra, 1984) 229-231.

¹⁶ Cortázar, *Rayuela* 231.

¹⁷ Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra* (Barcelona: Anthropos, 1994) 235.

¹⁸ “de forma similar a la construcción de las novelas de Robbe-Grillet.” Steven Boldy, *The novels of Julio Cortázar* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980) 196. Mi traducción.

¹⁹ C.G. Bjurström, “Entretien,” *La Quinzaine Littéraire* (agosto 1970): 18-47.

persona, Cortázar incluye una reflexión sobre su decisión de comer en el restaurante Polidor²⁰ tras haber adquirido una copia de *6.810.000 litres d'eau par seconde*, un libro de Michel Butor, de una librería local. Butor es un pilar de los nuevos romanceros, y el libro en cuestión trata de unas observaciones que hizo Chateaubriand de las cascadas del Niágara. En ese momento, Juan conecta la palabra Chateaubriand con el plato que acaba de pedir otro comensal del restaurante, un *château saignant*. Lo que es más, cuando Juan empieza a leer a Butor el narrador se vuelve omnisciente y extremadamente descriptivo, recordando la precisión narrativa que reivindicaban los autores del *nouveau roman*, cuando decían que la narración tenía que ser objetiva, como una cámara. Cortázar escribe: "si Juan no hubiera abierto distraídamente el libro de Michel Butor una fracción de tiempo antes que el cliente hiciera su pedido, los componentes de eso que le apretaba el estómago se habrían mantenido dispersos."²¹ Esto nos hace pensar que por más que existan paralelismos entre esta obra de Cortázar y los nuevos romanceros franceses, lo cierto es que es una influencia incómoda, porque Cortázar no describe lo puramente fenomenológico, de hecho ironiza sobre esa pretendida "objetividad" que defiende Robbe-Grillet.

Por otro lado, en el libro de cuentos de Calvino, *Le Cosmicomiche* (1965) [*Las cósmicómicas* (1967)],²² el primero que publicó instalado en París, Calvino sigue una estructura repetitiva que Martin McLaughlin ha descrito como "the cosmicomic tale."²³ Calvino abre los cuentos con una cita en cursiva, en la que normalmente presenta una ley física o un dato narrado en estilo científico. En la primera historia, por ejemplo, "La distanza della luna" ["La distancia de la luna"], la introducción lee:

Una volta, secondo Dir George H. Darwin, la Luna era molto vicina alla Terra. Furono le maree che a poco a poco la spinsero lontano: le maree che

²⁰ En este restaurante se reunían los miembros del Colegio de la Patafísica. Noël Arnaud explica que "el Polidor está lleno de historia" y que "tan pronto apareció el primer Cahier en 1950, el Colegio de la Patafísica adoptó el Polidor como un lugar especial de encuentro para sus comidas, que eran a la vez estudiosas y divertidas, llamadas 'banquetes científicos'." También fue el restaurante donde acostumbraba a comer James Joyce. Para más información consultar: Andrew Hugill, *'Pataphysics, A Useless Guide* (Londres: The MIT Press, 2012) 117. Mi traducción.

²¹ Cortázar, 62: *Modelo para armar* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968) 13.

²² El Club degli Editori publicó una compilación de cósmicómicas: *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968), en la que añadieron *Ti con zero* (1967), y Garzanti reunió las viejas y las nuevas cósmicómicas en italiano en *Cosmicomiche vecchie e nuove* (1984). Mondadori las reúne en *Tutte le cosmicomiche* (1997), y esta es la edición que utilizo.

²³ Martin McLaughlin, *Italo Calvino* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 1998)

*lei Luna provoca nelle acque terrestri e in cui la Terra perde lentamente energia.*²⁴

Este texto nos da una rigurosa apertura al cuento protagonizado por Qfwfq, el personaje principal de las cósmicas, que adopta varias formas: a veces es un pájaro, un anfibio, o incluso una partícula de luz, según la historia y el contexto del cuento. Estas entradas científicas nos pueden llevar a pensar que los cuentos que siguen son ilustraciones sobre la veracidad de las premisas. Sin embargo, al empezar la lectura pronto nos damos cuenta de que las historias nos transportan a una realidad bien diferente. En vez de leyes físicas, Calvino desarrolla paisajes fantásticos que dejan en suspensión tanto la ficcionalidad de la historia como la veracidad del párrafo introductorio. De hecho, muchos son los críticos que se acercan a las cósmicas desde el género de la ciencia ficción (el libro ha sido incluso reseñado en el *The New York Review of Science Fiction*).²⁵ En otra cósmica, “Un segno nello spazio” [“Un signo en el espacio”], Qfwfq adopta el rol de una partícula de luz. Se nos explica que la función de esta partícula es viajar a través del universo por toda la eternidad. Pero el palíndromo, cansado de repetir su rutina, un día se aventura a dejar un signo en el espacio, en un determinado punto de su órbita. Qfwfq de repente siente la necesidad de dejar una marca porque se da cuenta de que un signo es lo único que puede dar fe de su existencia: “...mi pareva d’avanzare alla conquista di ciò che per me solo contava, segno e regno e nome”.²⁶ Esta acción lo cambia todo para la partícula, que desde entonces sólo viaja pensando en volver a encontrarse con su signo. El problema llega cuando, después de haber estado fantaseando con ese reencuentro, Qfwfq ve el signo y no está seguro de que se trate del mismo que él dejó. El hecho de que la partícula no pueda reconocer su propio signo o distinguirlo de otros, pone en peligro ese reino y nombre que tanto deseaba. Asimismo, esta limitación evidencia una crisis sobre el significado de la originalidad. Los signos se parecen entre sí y nuestras manifestaciones semióticas son históricas, nos guste o no. Esta realización genera una angustia terrible a la partícula, quien a pesar de ser una partícula de luz

²⁴ “Hubo un tiempo, según Sir George H. Darwin, en que la Luna estaba muy cerca de la Tierra. Las mareas fueron poco a poco empujándola lejos, esas mareas que ella, la Luna, provoca en las aguas terrestres y en las cuales la Tierra pierde lentamente energía.” Calvino, *Tutte le cosmicomiche* 9; *Todas las cósmicas* 13.

²⁵ Ver la reseña de John Cowley, “*The Complete Cosmicomics* by Italo Calvino, translated by Martin McLaughlin, Tim Parks, and William Weaver, reviewed by John Crowley,” *The New York Review of Science Fiction* (2014): en línea, Internet, 9 septiembre 2015. Disponible: <http://www.nyrsf.com/2014/09/the-complete-cosmicomics-by-italo-calvino-translated-by-martin-mclaughlin-tim-parks-and-william-weav.html>

²⁶ “...me parecía avanzar a la conquista de lo que para mí sólo importaba: signo y reino y nombre...”. Calvino, *Tutte* 40; *Todas* 42.

siente una preocupación antropológica por el tema de la identidad. El antropomorfismo de Qfwfq, de hecho, evoca las fábulas y cuentos tradicionales, en que los animales adquieren el poder del habla para ilustrar un mensaje. Calvino nos recuerda que “[m]yth is the hidden part of every story”,²⁷ y por lo tanto “it is impossible to think about the world except in terms of human figures – or, more precisely, of human grimaces and human babblings.”²⁸

Estos cuentos de Calvino recuerdan a las historias de cronopios de Cortázar en *Historias de cronopios y famas* (1962), publicado tres años antes que *Cosmicómicas*. Cortázar ya había utilizado extraños personajes polimórficos en sus historias. Los cronopios son, según Cortázar, “esos verdes, erizados, húmedos objetos”,²⁹ que despliegan sentimientos muy humanos, como en “La tristeza del cronopio”, donde un cronopio se siente muy compungido porque su reloj va retrasado.³⁰ No es coincidencia que Calvino fuera el responsable de la publicación de estos microcuentos de Cortázar en Italia, por los que escribió una introducción a la versión italiana en la que elogia el libro y define a los personajes antropomórficos de la siguiente manera:

Dire che i *cronopios* sono l'intuizione, la poesia, il capovolgimento delle norme, e che i *famas* sono l'ordine, la razionalità, l'efficienza, sarebbe impoverire di molto, imprigionandole in definizioni teoriche, la ricchezza psicologica e l'autonomia morale del loro universo. *Cronopios* e *famas* possono essere definiti solo dall'insieme dei loro comportamenti.³¹

Con esto vemos que Qfwfq mantiene cierto paralelismo con los cronopios antropomórficos de Cortázar. Incluso el estilo narrativo de Calvino es similar al de Cortázar para estos cuentos: preciso y claro, uno diría que incluso científico, puesto que ambos evitan las metáforas y las introspecciones letárgicas. En *Historias de cronopios y famas* Cortázar incluye una historia en la que describe muy científicamente cómo llorar, u otra en que explica cómo subir una escalera, ambas

²⁷ “el mito es la parte escondida de cada historia”. Calvino, “Cybernetics and Ghosts,” *The Uses of Literature*, trans. Patrick Creagh (Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1986) 18. Mi traducción.

²⁸ “es imposible pensar el mundo si no es a través de figuras humanas –o, concretamente, de muecas y barboteos humanos.” Calvino, “Two Interviews on Science and Literature,” *The Uses* 34. Mi traducción.

²⁹ Cortázar, *Historias de cronopios y de famas* (Barcelona: Punto de Lectura, 2007) 62.

³⁰ Cortázar, *Historias* 64.

³¹ “Decir que los cronopios son la intuición, la poesía, la tergiversación de las normas, y que las *famas* son el orden, la racionalidad, la eficiencia, sería empobrecerlo mucho, apresando en definiciones teóricas la riqueza psicológica y la autonomía moral de su universo. *Cronopios y famas* sólo pueden definirse desde dentro de sus comportamientos.” Calvino, prefacio, *Storie di cronopios e di famas* de Julio Cortázar, trans. Flaviarosa Nicoletti Rossini (Turin: Einaudi, 1997). Mi traducción.

en la sección que titula “Manual de instrucciones”.³² Pero este lenguaje descriptivo dista mucho del estilo impersonal de los nuevos romanceros franceses, puesto que tanto Calvino como Cortázar a través de sus cuentos nos hacen reflexionar sobre la ética y la ciencia, en definitiva, sobre la condición humana. De hecho, ellos utilizan la descripción para parodiar la ciencia determinista, el naturalismo e incluso la dudosa objetividad que defiende Robbe-Grillet. En una entrevista en “Le due culture” (1962), Calvino explica que precisamente este antropomorfismo es lo que le diferencia de los nuevos romanceros:

io questo antropomorfismo l’ho accettato e rivendicato in pieno come procedimento letterario fondamentale, e – prima che letterario – mitico, collegato a una delle prime spiegazioni del mondo dell’uomo primitivo, l’*animismo*. Non che il discorso di Robbe-Grillet non mi avesse convinto: ma è successo che poi scrivendo mi è venuto di seguire la via opposta.³³

El objetivo de Calvino no es describir el mundo a través de una cámara como Robbe-Grillet, sino crear escenarios alternativos o fantásticos que ilustran preocupaciones muy humanas. Por consiguiente, vemos que Calvino y Cortázar demuestran un escepticismo con respecto a los escritores de la llamada neovanguardia francesa. Sus experimentos pasan por replantearse las viejas estrategias de escritura, pero desenredan su estilística de cualquier programa de neovanguardia.

La fosse de Babel: un proyecto colaborativo

Para entender mejor el experimentalismo que une a ambos autores es pertinente analizar un libro que publicaron juntos y que los críticos han pasado completamente por alto, titulado *La fosse de Babel* (1972). Lo publicaron en colaboración con el poeta belga André Balthazar (1934-2014), la poeta inglesa-egipcia Joyce Mansour (1928-1986) y el artista también belga Reinhoud d’Haese (1928-2007). La obra contiene 48 páginas de litografías de Reinhoud y cuatro páginas adhesivas con frases coloreadas escritas por los cuatro autores. El color del texto designa a los autores: Calvino utiliza el verde, Cortázar el azul, Balthazar el

³² Cortázar, *Historias* 1-13.

³³ “yo este antropomorfismo lo he aceptado y reivindicado de pleno como un procedimiento literario fundamental, y –antes que literario– mítico, ligado a una de las primeras explicaciones del mundo del hombre primitivo, el *animismo*. No es que el discurso de Robbe-Grillet no me haya convencido: sino que ha sucedido que al escribir he tomado la dirección opuesta.” Calvino, *Saggi*, vol. 1, ed. Mario Barenghi (Milán: Mondadori, 1995) 233-234. Mi traducción.

lila y Mansour el rojo.³⁴ Fue impreso en las papelerías Printemps Muguet des Papeteries Arjomari-Prioux y su edición fue muy limitada (sólo publicaron 300 copias). Reinhoud las numeró y firmó todas individualmente.³⁵ Por la alta calidad de la impresión y el hecho de que se trata de una edición limitada, entendemos que este grupo dio mucha importancia a la materialidad de la obra en cuestión.³⁶ No he podido encontrar ningún documento en el que discutan el proyecto, pero es posible que Reinhoud estuviera detrás de la idea porque ya había colaborado con Calvino y Cortázar anteriormente, y eso también explicaría que fuera el único en firmar todas las copias. En 1969, Calvino escribió un texto para un catálogo de Reinhoud titulado, *The world of Reinhoud*,³⁷ y ese mismo año Cortázar publicó una colaboración con el artista belga titulado, “Diálogo de las formas” en *Último Round* (1969), un texto en el que las palabras de Cortázar dialogan con las fotografías de las esculturas de Reinhoud.³⁸ Estas numerosas colaboraciones ponen en evidencia una convergencia entre Reinhoud, Calvino y Cortázar, y un interés común por el mundo del arte visual que anticipa la publicación de *La fosse de Babel*.³⁹ La obra, que viene a ser un híbrido entre libro de poesía y colección de arte visual, se abre con un colofón en francés que dice:

André Balthazar, Italo Calvino, Julio Cortázar et Joyce Mansour,
ont capté des bribes de conversation, éventées par une foule née

³⁴ George Girard imprimió el texto y Clot, Bramsen et Georges las litografías. Girard era un famoso tipógrafo parisino y Clot Bramsen et Georges es una casa de impresión situada en el centro de París, en el barrio de Marais, en la rue Vieille du Temple, donde muchos pintores como Asger Jorn (fundador del grupo COBRA) trabajaron y colaboraron.

³⁵ Existían cuatro papelerías compitiendo en Francia entre 1954 y 1956. Las compañías Arches, Johannot, Marais y Rives se fusionaron para crear la papelería líder en Francia, conocida como Arjomari (con las primeras dos letras de cada compañía). En 1968, Prioux Dufournier se unió a Arjomari y crearon el grupo Arjomari-Prioux. Desde 2002, la compañía se conoce como Arjowiggins SAS y es líder en la manufacturación de papel creativo y técnico.

³⁶ Reinhoud firmó y numeró todas las copias de la *La fosse de Babel* en bolígrafo. Yo consulté dos copias: una con dedicación de Cortázar (número 286) a su novia Ugné Karvalis: “Pour Ugné le Piuquin Turquoise, qui m’aïda tellement à faire parler ces drôles de bru hommes” –propiedad de la primera mujer de Cortázar, Aurora Bernárdez– y otra copia de la biblioteca de Oxford, con dedicatoria de Mansour (número 248): “Pour Jean-François et Claude avec enthousiasme et chatteries.”

³⁷ El catálogo es de una exposición de Reinhoud d’Haese en la Lefebvre Gallery (Nueva York) y tiene ocho páginas con ilustraciones. El texto fue traducido al inglés por William Weaver, traductor de Calvino.

³⁸ Cortázar, *Último round*, vol. 2 (Ciudad de México: Siglo XXI, 1969) 112-126.

³⁹ Sólo he encontrado a un crítico francés que identifica esta convergencia: Jacques Poulet, “Cortázar: confluences, coïncidences et transpositions du texte bref et des formes d’expression alentour,” *Cortázar, de tous les côtés*, ed. Joaquín Manzi, La licorne Ser. 60 (Poitiers: La licorne, 2002): 264.

sous la plume de Reinhoud sans, toutefois, identifier les bouches responsables. A vous de jouer. Vous trouverez des phrases volantes sur papier adhésif, découpez-les, distribuez les rôles à votre gré: le dialogue est création du désir.⁴⁰

Si parafraseamos esta prosa un tanto oblicua, llegamos a la siguiente rúbrica: Balthazar, Calvino, Cortázar y Mansour han escrito fragmentos de conversaciones que escucharon de una multitud nacida de la estilográfica de Reinhoud (sus personajes litográficos). El diálogo llegó a los autores en forma de frases y éstos decidieron transcribirlas. Su fragmentación y anonimato produce una abertura en su recepción, ya que los lectores, o jugadores (dicen “A vous de jouer”, sugiriendo que el libro es un juego) serán los responsables de reconstruir los diálogos entre los personajes. Esta reconstrucción tiene una dimensión material muy marcada, porque, como si se tratara de un libro para niños, se espera que el receptor pegue los adhesivos en las páginas del libro, reanimando a esas criaturas silenciadas. El receptor, por lo tanto, es materialmente el protagonista real de la experiencia artística, y su deseo debería ser el verdadero generador de un diálogo dentro de la obra. Como señalan los autores: “el diálogo es una creación del deseo.”

Desde la nota introductoria, por lo tanto, percibimos las implicaciones estéticas del libro: es un objeto producido en colaboración que quiere abrir un diálogo con el lector. Las frases, dado el título, provienen de la torre de Babel o, para ser más exactos, de su *fosse* (fosa), una especie de inversión de la famosa torre. De hecho, si seguimos esta analogía, las frases han caído de la torre de Babel a la fosa, perdiendo autoridad y finalidad, y ahora son sólo fragmentos, detritos de esa conversación. La colaboración con el lector, por lo tanto, es crucial para que esos despojos se vuelvan a mezclar; para que se reciclen y adopten nuevos significados y propósitos. Desarrollando esta analogía, podemos pensar que las frases coloreadas representan los restos de un lenguaje original –el de Babel– que ha sido olvidado y descuidado en la fosa y, bajo el efecto del tiempo, ha perdido orden, finalidad y memoria. La palabra Babel deriva del hebreo *balal*, que significa mezclar. Así pues, las frases de la fosa retienen esa “mezcla” de Babel sin la función semiótica y comunicativa de la torre. De esta manera el lector adquiere un papel creativo en la creación de sentido y en el establecimiento de la forma del libro. Una conjetura modesta con respecto a esta lectura sería que estas bocas desconocidas representan la tradición –proviene de Babel, donde se origina el lenguaje– y el hecho de que hayan sido despedazadas nos dice que la tradición ha

⁴⁰ “André Balthazar, Italo Calvino, Julio Cortázar y Joyce Mansour, han capturado fragmentos de conversación, aventadas por una multitud nacida de la pluma de Reinhoud, sin poder identificar las bocas responsables. Es su turno. Usted encontrará frases voladoras en papel adhesivo, córtelas, asigne los roles a su gusto: el diálogo es una creación del deseo.” Colofón de *La fosse de Babel* (París: Clot, Bramsen et Georges, 1972). Mi traducción.

sido dividida, fraccionada, y que el sentido de la originalidad en todo caso se encuentra en la nueva ordenación de viejos elementos. Lo que sorprende es que los autores no hayan utilizado más idiomas: Cortázar podría haber escrito en español, Calvino en italiano, Balthazar en belga y Mansour en inglés, produciendo así un proyecto verdaderamente babélico. Sin embargo, sólo utilizaron el francés y el inglés, quizás reflejando la nacionalidad francesa e inglesa de sus lectores, así como las hegemonías lingüísticas dominantes en Europa.

En lo que atañe a los experimentos que acumula *La fosse de Babel*, podemos relacionar la técnica de cortar y pegar con la tradición dadaísta de los *cut-ups*. Uno de los experimentos literarios de Tristan Tzara más famosos consistió en recortar trozos de titulares de periódico y luego sacarlos al azar de un sombrero creando poemas dadaístas originales.⁴¹ Por otro lado, esta colaboración también sigue la agenda de grupos de artistas experimentales internacionales de la época como Art & Language (Reino Unido y Nueva York), Guerrilla Girls (Nueva York) y Group Material (Nueva York), porque todos ponían énfasis en la colaboración y la materialidad de las obras. Más relevante para *La fosse de Babel*, sin embargo, fue el grupo COBRA (cuyas siglas significan Copenhague, Bruselas y Ámsterdam). Este grupo de artistas europeos, del cual Balthazar y Reinhoud fueron miembros en los años cuarenta, se caracterizó por un interés en el trabajo colaborativo. El grupo se disolvió oficialmente en el 1951, pero algunos de sus miembros siguieron colaborando.⁴² El método de trabajo del grupo COBRA se basaba en la

⁴¹ Tzara describió las instrucciones de cómo hacer un poema dadaísta en el quinto manifiesto Dada (1916-1920) de la siguiente manera:

Coja un periódico.

Coja unas tijeras.

Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema.

Recorte el artículo.

Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.

Agítela suavemente.

Ahora saque cada recorte uno tras otro.

Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa.

El poema se parecerá a usted.

Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprensible del vulgo.

Otros escritores experimentales como William Burroughs y Brion Gysin, también utilizaron esta técnica. Gysin desarrolló la técnica del *cut-up* recortando periódicos y sobreponiendo imágenes y texto para crear obras originales. Él introdujo la técnica a Burroughs, y ambos colaboraron en la creación de grabaciones utilizando *cut-ups*. En 1977 publicaron *The Third Mind*, una colección de escrituras en *cut-up*. Tristan Tzara, *Siete manifiestos dada* (Barcelona, Tusquets Editores, 1999) 35.

⁴² En 1948 Christian Dotremont bautizó al grupo en el Café Notre-Dame de París. Lo formaban Karel Appel, Constant, Corneille, Christian Dotremont, Asger John y Joseph Noiret. Firmaron un manifiesto titulado "La Cause Était Entendue". Todos los miembros compartían una antipatía hacia

espontaneidad y el experimento. Los artistas buscaban inspiración en los dibujos de los niños y en formas de arte primitivo, como en el trabajo de Paul Klee y Joan Miró –un imaginario que ciertamente influencia los dibujos primitivos de las litografías de Reinhoud en *La fosse de babel*. Asger Jorn, uno de los fundadores del grupo, describe su proyecto experimental de la siguiente manera:

The purpose of our experimentation is to allow thought to be expressed spontaneously, without being ruled by reason. This irrational spontaneity allows us to access the vital source of our life. Our aim is to escape the rule of reason –which is and always has been nothing under other than the idealised rule of the bourgeoisie – in order to achieve the reign of life.⁴³

Si paramos atención a la obra visual, las litografías de *La fosse de Babel* muestran extraños personajes con formas antropomórficas que recuerdan las figuraciones infantiles y primitivas del grupo COBRA. Por otro lado, las frases adhesivas funcionarían como globos de cómic; como “ilustraciones” de las posturas de las figuras de Reinhoud. Gotthold Ephraim Lessing, en el famoso *Laocoön* (1766) afirma que la pintura es un arte visual que se desarrolla de forma sincrónica porque el receptor la experimenta en el espacio; en cambio la poesía es diacrónica porque se desarrolla en el tiempo. Las frases de *La fosse de Babel* se desarrollan en el tiempo, pero también tienen un componente visual que pone de relieve la plasticidad y materialidad del lenguaje: el hecho de mezclarlas y pegarlas en una superficie proporciona al lector una experiencia “sincrónica”. Se puede argumentar, por lo tanto, que esta calidad híbrida transforma la obra en una síntesis entre lo sincrónico y diacrónico, puesto que el lenguaje enfatiza su materialidad y los dibujos su vertiente narrativa.

Las frases de las hojas adhesivas se pueden clasificar en cuatro grupos, lo que puede ayudarnos a entender el contenido del libro. Hay frases que se relacionan directamente con las representaciones litográficas. Estas formarían un primer grupo. Cuando Cortázar, por ejemplo, escribe “Si tu trouves ça drôle qu’il

el Surrealismo y un interés por el Marxismo, y se veían a sí mismos como la “roja Internacional de los artistas”. Buscaron nuevas formas de expresión y compartían esperanzas en los años de postguerra.

⁴³ “El propósito de nuestra experimentación es que el pensamiento se exprese de forma espontánea, sin que lo guíe la razón. Esta espontaneidad irracional nos permitirá acceder a la fuente vital de nuestra vida. Nuestro objetivo es escapar del reino de la razón –lo que es y siempre ha sido sometido a normas idealizadas por la burguesía– para así conquistar el reino de la vida.” Willemijn Stokvis, *COBRA: The Last Avant-garde Movement of the Twentieth Century* (Londres: Lund Humphries, 2004) 188. Mi traducción.

m'ait affublé d'une telle morphologie"⁴⁴, podemos conectarla con las ilustraciones porque las figuras adoptan morfologías extrañas, con formas de animales o humanos desproporcionados. O cuando Balthazar escribe, "Rince-toi le musée, mon doux rapace!", este "rapaz" lo podemos relacionar con algunos de los pájaros de Reinhoud.⁴⁵ Sin embargo, no todas las frases pueden conectarse con las imágenes. Un segundo grupo lo forman las frases que se dirigen a otros autores, todas ellas escritas por Cortázar, cuando dice, por ejemplo: "Balthazar, Balthazar... Oui, mais lui il avait Melchior et Gaspard pour trimbaler la bimbeloterie" o "Cet aigle me fait penser que, chaque fois que l'un de nous essaye d'interpeller Reinhoud pour lui dire ses quatre vérités, il n'attrape qu'une plume".⁴⁶ Hay un tercer grupo de frases, más políticas y literarias y menos referenciales o pictóricas, que podrían pegarse en cualquier parte del libro. La mayoría de estas frases son críticas a la sociedad occidental, como esta de Mansour: "It will be better for you if you dress as a European".⁴⁷ O esta de Cortázar: "Bien sûr que la Révolution est souhaitable, cher ami, mais tout de même, il ne faudrait pas qu'elle porte atteinte aux valeurs qui ont fait de nous ce que nous sommes." o "Voici une petite aumône, la T.V.A. étant, bien entendu, à votre charge."⁴⁸ O cuando Calvino menciona a Orestes: "Au reste c'est Oreste."⁴⁹ refiriéndose a la obra de Eurípides, pero también al prólogo de Esquilo en *Agamenón* y al *Hamlet* de Shakespeare: "El resto es silencio". Incluso podemos formar un cuarto grupo de frases que parecen completamente desconectadas e improvisadas porque no tienen un enlace tan obvio, como la de Balthazar: "Je vous le dis, la marquise restera prisonnière de la transpiration sous les bras."⁵⁰ En conclusión, es importante notar que a pesar de esta categorización semántica no existe un proceder lógico detrás de su colaboración, ya que, de hecho, las frases son fundamentalmente ambiguas y podrían ponerse en dos o más categorías. Sin embargo, esta taxonomía puede resultar útil para formarnos una idea de la función de las frases en el libro.

Lo que resulta de pegar estas frases a las páginas es que se quedan pegadas para siempre. Así que a pesar de la potencialidad que promete el libro, una vez los lectores hayan pegado las pegatinas sólo existirá un diálogo –el que el lector haya

⁴⁴ "Si les resulta gracioso que me carguen con esta morfología." Mi traducción.

⁴⁵ "Limpie sus músculos, mi dulce rapaz!" Mi traducción

⁴⁶ "Balthazar, Balthazar ... Sí, pero tenía a Melchor y Gaspar para cargar con las baratijas" y "Esta agila me recuerda que siempre que uno de nosotros trata de llamar a Reinhoud para decirle cuatro verdades, éste coge un bolígrafo." Mi traducción

⁴⁷ "Te irán mejor las cosas si vistes como un europeo." Mi traducción.

⁴⁸ "Ciertamente la revolución es deseable, querido amigo, pero aún así, no debería perjudicar los valores que nos han hecho quienes somos." y "Aquí va una pequeña donación; el IVA, por supuesto, corre a su cuenta." Mi traducción.

⁴⁹ "El resto es Orestes". Mi traducción.

⁵⁰ "Te digo que la Marquesa será prisionera del sudor de sus axilas." Mi traducción.

escogido– porque el juego sólo puede jugarse una vez. Por consiguiente, *La fosse de Babel* no puede considerarse como un experimento completamente abandonado al azar; no puede ocurrir *cualquier* cosa; el libro presenta unas constricciones que limitan los diálogos. En cuanto a estas limitaciones, David Gascoigne enfatiza que cualquier juego “represents an agreed compromise between the free spirit of play and the discipline of order and constraint.”⁵¹ Igual que los periódicos de Tzara, esta actitud oscilante entre caos y orden –o libertad y constricción– nos lleva a reflexionar sobre la influencia que tuvo el grupo experimental Oulipo en la obra de Calvino y Cortázar. El Oulipo fue fundado por Raymond Queneau y François Le Lionnais el 24 de noviembre de 1960, fecha de su primer encuentro. Queneau era un escritor y matemático, antiguo miembro del grupo surrealista. Al principio, solo había diez miembros fundadores de varias disciplinas. De hecho, Calvino se hizo miembro oficial del grupo en 1972 (el mismo año de la publicación de *La fosse de Babel*)⁵² y Hervé Letellier, miembro del Oulipo desde 1992, cuenta que Cortázar también recibió una invitación del grupo al mismo tiempo que Calvino, pero la rechazó por su falta de compromiso político:

Eran los años setenta. No le parecía conveniente pertenecer a un grupo que no fuera político. Es verdad, el OuLiPo es un grupo apolítico. Sólo hubo una ocasión en que nos declaramos en contra del Front National. De eso hace cuatro o cinco años. Pero por lo demás, no cabe duda de que en el OuLiPo hay gente de derecha. También socialistas, más bien de extrema izquierda, de hecho ... Para mí Cortázar debió formar parte del grupo, algunos libros como *62 modelo para armar* ... o *Rayuela* son totalmente oulipianos. Claro, su obra hubiera sido algo distinta, existía mucho antes del OuLiPo; pero muchas obras de los oulipianos se escribieron antes del OuLiPo ... Calvino se volvió miembro en 1972, cuando ya había escrito mucho.⁵³

Encontramos una corroboración de esta información en la tesis doctoral de Carles Álvarez Garrida, cuando introduce una cita que relaciona el rechazo de Cortázar con su relación amorosa con la escritora, crítica y diplomática lituana Ugnė

⁵¹ “representa un pacto previo entre la libertad del juego y la disciplina del orden y la constricción.” David Gascoigne, *The Games of Fiction: Georges Perec and Modern French Ludic Narrative* (Oxford: Peter Lang, 2006) 24. Mi traducción.

⁵² Para más información sobre el grupo consultar: Warren Motte, *Oulipo: A Primer of Potential Literature* (Londres: Dalkey Archive Press, 1998) 1.

⁵³ Guadalupe Nettel, “Entrevista con Hervé Letellier,” trans. Sophie Gewinner, *Mexique Culture*: en línea, Internet, 24 noviembre 2014. Disponible: <http://mexiqueculture.pagesperso-orange.fr/nouvelles6-letellier.htm>

Karvelis. Álvarez escribe: “Alguien muy bien informado (cuyo nombre mantendré en secreto) me dice que Cortázar no entró en el Oulipo porque en aquella época era compañero de Ugné Karvelis.”⁵⁴ Y añade el siguiente comentario que relaciona a Calvino con la fuente: “Los del Oulipo –y esto lo sé por Calvino– no podían ni verla. ¡Queneau la llamaba *Notre-Dame du KGB*! Ella era una fanática inquebrantable y la literatura del Oulipo le parecía un lujo estúpido, una ‘aberración del capitalismo.’ Así que prefirieron mantenerse a distancia.”⁵⁵

Los oulipianos aplicaron ciertas técnicas experimentales, como el lipograma, que consiste en evitar una letra. Georges Perec, también miembro del Oulipo, escribió el famoso libro *La Disparition* (1969) [*El secuestro* (1997)], una novela de 300 páginas, sin la vocal “e”, la más utilizada en francés. En *Exercices de style* (1947) [*Ejercicios de estilo*] Queneau utilizó otra constricción, la S+7, en la que reemplaza cada nombre de un texto por el séptimo sustantivo que le sigue en el diccionario. Estas técnicas se utilizaron para romper con el automatismo literario y con las expectativas del lector. Para los oulipianos, por lo tanto, una constricción es un elemento que abre el texto a la multiplicidad combinatoria, creando a veces significados inesperados. Calvino habla sobre la potencialidad en “Cibernética y fantasmas”.⁵⁶ En este ensayo explica que la visión del mundo está cambiando, ahora se entiende de forma “discrete rather than continuous.”⁵⁷ Esto significa que el mundo no se percibe como una serie de cosas que pasan de forma encadenada, sino como una “series of discontinuous states, of combinations of impulses acting on a finite (though enormous) number of sensory and motor organs.”⁵⁸ La escritura es como el mundo, y tiene un número limitado (aunque enorme) de manifestaciones. Para Calvino “writing is purely and simply a process of combination among given elements.”⁵⁹ En el caso de *La fosse de Babel*, dado que existen setenta frases o “elementos” que pueden combinarse, distintos lectores

⁵⁴ Esta invitación se vuelve a mencionar en un artículo de Eduardo Berti: “En cuanto al Cortázar de *Rayuela*, el actual presidente Paul Fournel contó cierta vez que OuLiPo llegó a cursarle una invitación formal pero que el argentino, si bien la aceptó, finalmente no acudió a la reunión.” Eduardo Berti, “Todos los juegos, el juego,” *Página 12* (19 agosto 2007): en línea, Internet, 9 septiembre 2015. Disponible: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2672-2007-08-19.html>

⁵⁵ El comentario probablemente lo hizo Bernárdez, puesto que Carles Álvarez fue el editor de la obra no publicada de Cortázar y trabajó con la viuda del autor.

⁵⁶ Calvino menciona el *ars combinatoria* en referencia a los estudios del monje catalán Ramón Llull. “Cybernetics 9.

⁵⁷ “discreta en vez de continuada.” Calvino, “Cybernetics 8. Mi traducción.

⁵⁸ “serie de estados discontinuos, de combinaciones de impulsos que actúan sobre un número finito (aunque enorme) de órganos sensorios y motores.” Calvino, “Cybernetics 8. Mi traducción.

⁵⁹ “escribir es pura y simplemente un proceso combinatorio entre elementos determinados.” Calvino, “Cybernetics 17. Mi traducción.

pueden crear millones de posibilidades de sentido y combinaciones. Esta potencialidad encuentra un paralelo en el libro Oulipiano, *Cent mille milliards de poèmes* (1961) [*Cien mil billones de poemas*] de Queneau, compuesto de diez sonetos, las líneas de los cuales se presentan con tiras separadas para poder combinarlas materialmente. El lector tiene que cortar las tiras –hay 140 en total– y combinar los versos para hacer nuevos sonetos. Este juego combinatorio da una suma matemática de 10^{14} posibles sonetos, y Queneau calculó que alguien leyendo el libro 24 horas al día necesitaría 190.258.751 años para leer todas las combinaciones posibles.⁶⁰ Queneau, por lo tanto, ya había inventado un proyecto similar, que producía una potencialidad pareja a la de *La fosse de Babel*. En *Cien mil billones de poemas* la potencialidad viene dada por una constricción temporal, como en la novela *The Unfortunates* (1969) de B. S. Johnson, otro ejemplo de este tipo de experimentalismo con constricciones, formada por capítulos sueltos, no secuenciales y presentados en una caja, que pueden leerse en numerosas combinaciones. En el caso de *La fosse de Babel* la constricción es material, puesto que los adhesivos solamente pueden utilizarse una vez.

El interés combinatorio de Calvino se refleja en muchas de sus obras de su periodo parisino, como en “El conde de Montecristo” (1967) y *Il castello dei destini incrociati* (1969) [*El castillo de los destinos cruzados* (1973)], donde varios personajes, privados del habla, se juntan en un castillo para contar sus historias y utilizan el tarot para comunicarse. El autor manipula la baraja de cartas para ir desarrollando las historias de los personajes, introduciendo el elemento de azar en el destino de la narración. En la segunda parte, *La taberna de los destinos cruzados* (1973), emplea la misma constricción utilizando el Tarot de Marsella, barajando las imágenes con varias narraciones arquetípicas de la historia de la literatura, como las historias de Shakespeare, el poema épico de Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* (1516), y otras fuentes que se combinan formando puzzles de intertextualidad. En el ensayo “Le Château des destins croisés” (1981), Calvino declara que

shared with the Oulipo several ideas and predilections: the importance of constraints in literary works, the meticulous application of very strict rules of the game, the use of combinatory procedures, the creation of new works using pre-existing materials. The Oulipo would only allow operations conducted with rigor, convinced that poetic value can arise from extremely constraining structures.⁶¹

⁶⁰ Harry Mathews y Alastair Brotchie, eds., *Oulipo Compendium* (Londres: Atlas Press, 1998) 14.

⁶¹ “compartió muchas ideas y predilecciones con el Oulipo: la importancia de las constricciones en las obras literarias, la meticulosa aplicación de reglas estrictas de juego, el uso de procedimientos combinatorios, la creación de nuevas obras utilizando material preexistente. El Oulipo solo permitía operaciones dirigidas con rigor, convencidos de que el valor poético puede surgir de estructuras

Estas constricciones ilustran la literatura del agotamiento a la que se refería Barth. La combinatoria, las constricciones, el juego, la colaboración y un sentido de repetición y agotamiento son, en definitiva, los elementos centrales de este experimentalismo que Calvino y Cortázar practicaron en la capital francesa durante los sesenta y los setenta. Su colaboración con otros poetas, pintores, escritores y otros artistas fueron vitales para su propia producción. Para estos experimentalistas el material que tienen entre manos es lo que dispara la creatividad expresiva, y la importancia que le dan al receptor de esa materialidad es la verdadera acción artística, porque el diálogo es una creación del deseo.

Obras citadas

- Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Barth, John. *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*. Nueva York: G. P. Putnam's Sons, 1984.
- Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. London: Fontana Press, 1977.
- Berti, Eduardo. "Todos los juegos, el juego." *Página 12* (2007). Web.
- Bjurstrom, C.G. "Entretien." *La Quinzaine Littéraire* (agosto 1970): 18-47.
- Boldy, Steven. *The novels of Julio Cortázar*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Bray, Joe, Alison Gibbons y Brian McHale, eds. *The Routledge Companion to Experimental Literature*. Londres y Nueva York: Routledge, 2012.
- Calvino, Italo. *Tutte le cosmicomiche*. Milano: Einaudi, 1997.
- . *Todas las cosmicómicas*. Trans. Ángel Sánchez-Guijón. Madrid: Siruela, 2011.
- . "Le Château des destins croisés" (1957). *Atlas de littérature potentielle*. París: Gallimard, 1981.
- . *Saggi*. Vol. 1. Ed. Mario Barenghi. Milán: Mondadori, 1995.
- . Prefacio. *Storie di cronopios e di famas*. De Julio Cortázar. Trans. Flavio Rossini. Turin: Einaudi, 1997.
- . "Cybernetics and Ghosts." *The Uses of Literature*. Trans. Patrick Creagh. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1986.
- . "Two Interviews on Science and Literature." *The Uses of Literature*. Trans. Patrick Creagh. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1986.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Ed. Andrés Amorós. Madrid: Cátedra, 1984.
- . *62: Modelo para armar*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.
- . *Último round*. Vol. 2. Ciudad de México: Siglo XXI, 1969.
- . *Historias de Cronopios y de famas*. Barcelona: Punto de Lectura, 2007.

extremadamente constrictivas." Calvino, "Le Château des destins croisés" (1957), *Atlas de littérature potentielle* (París: Gallimard, 1981) 384. Mi traducción.



- Cowley, John. "The Complete Cosmicomics by Italo Calvino, translated by Martin McLaughlin, Tim Parks, and William Weaver, reviewed by John Crowley." *The New York Review of Science Fiction*. Web.
- D'Haese, Reinhoud, et al. *La fosse de Babel*. París: Clot, Bramsen et Georges, 1972.
- Gascoigne, David. *The Games of Fiction: Georges Perec and Modern French Ludic Narrative*. Oxford: Peter Lang, 2006.
- Gracia, Jorge J. E., Carolyn Korsmeyer y Rodolphe Gasché, eds. *Literary Philosophers. Borges, Calvino, Eco*. Londres y Nueva York: Routledge, 2002.
- Hoveyda, Fereydoon. *The Hidden Meaning of Mass Communications*. Santa Barbara: Greenwood Publishing Group, 2000.
- Hugill, Andrew. *Pataphysics, A Useless Guide*. Londres: The MIT Press, 2012.
- Kauppi, Niilo. *Radicalism in French Culture: A Sociology of French Theory in the 1960s*. Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2010.
- Levato, Vincenzina. *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia: 1955-1965*. Soveria Mannelli: Yazar, 2002.
- Mathews, Harry y Alastair Brotchie, eds. *Oulipo Compendium*. Londres: Atlas Press, 1998.
- McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. Londres y Nueva York: Routledge, 1993.
- McLaughlin, Martin. *Italo Calvino*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1998.
- Motte, Warren. *Oulipo: A Primer of Potential Literature*. Londres: Dalkey Archive Press, 1998.
- Poulet, Jacques. "Cortázar: confluences, coïncidences et transpositions du texte bref et des formes d'expression alentour." *Cortázar, de tous les côtés*. Ed. Joaquín Manzi. La licorne Ser. 60. Poitiers: La licorne, 2002.
- Robbe-Grillet, Alain. "The Use of Theory." *Snapshots & Towards a New Novel*. Londres: Calder, 1965.
- . "From Realism to Reality." *Snapshots & Towards a New Novel*. Londres: Calder, 1965.
- . "A Path for the Future Novel." *Snapshots & Towards a New Novel*. Londres: Calder, 1965.
- Stokvis, Willemijn. *COBRA: The Last Avant-garde Movement of the Twentieth Century*. Londres: Lund Humphries, 2004.
- Tzara, Tristan. *Siete manifiestos dada*. Barcelona, Tusquets Editores, 1999.