

heteroglossia



Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà.
 Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali

eum x quaderni

Heteroglossia n. 12

Simboli e metafore di trasformazione nella dimensione pluriculturale delle lingue, delle letterature, delle arti

Atti del simposio internazionale, Macerata 17-18 Novembre 2010

a cura di Graciela N. Ricci

eum

In memoriam János Petöfi

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia n. 12

Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarità. Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali.

Comitato scientifico:

Lisa Block de Behar

Aline Gohard Radenkovic

Karl Alfons Knauth

Claire Kramersch

Hans-Günther Schwarz

Manuel Ángel Vázquez Medel

Geneviève Zarate

Direttore:

Hans-Georg Grüning

Comitato di redazione:

Hans-Georg Grüning

Danielle Lévy

Graciela N. Ricci

Armando Francesconi

Mathilde Anquetil

Segreteria:

Mathilde Anquetil

isbn 978-88-6056-349-1

Prima edizione: giugno 2013

©2013 eum edizioni università di macerata

via Carducci (c/o Centro Direzionale) - 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Stampa:

stampalibri.it - Edizioni SIMPLE

via Trento, 14 - 62100 Macerata

info@stampalibri.it

www.stampalibri.it

Graciela N. Ricci (Università di Macerata)

Los hilos velados de la urdimbre: *Territorios*, de J. Cortázar

Debes morir mil veces diarias y ser resucitado de nuevo, para que puedas ganar la vida inmortal.

Khurquani, siglo XI

Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo.

Cortázar, siglo XX

Hace falta un nuevo modo de pensar para resolver problemas producidos por el viejo modo de pensar.

Einstein, siglo XX

1. *Introducción*

Los epígrafes elegidos se relacionan con el objetivo de este trabajo, tal vez algo ambicioso en su pretensión de abarcar varios campos y, a través de un texto del escritor argentino Julio Cortázar, conectar la perspectiva humanística con la científica.

En la *Presentación* de este encuentro comenté la historia de un iceberg que, en su largo viaje oceánico en busca del significado de su existencia, alcanzaba el conocimiento muriendo a la forma preexistente. El viaje intrépido del iceberg se refiere metafóricamente al mitema de muerte y renacimiento del yo psicológico, si bien la historia puede ser descodificada a varios niveles pues no solamente alude al proceso evolutivo de la mente, sino también

al modo en que dialoga la mente-cerebro con el objeto del conocimiento, en una recíproca dependencia estructural que se vuelve cada vez más compleja a medida que incorporamos su significado a nuestro sistema nervioso. La historia puede ser también interpretada desde el enfoque de las llamadas “experiencias del umbral o de frontera”, categoría de experiencia límite que la ciencia ha analizado últimamente con nuevos instrumentos, descubriendo que, en dicho proceso, la psique humana se transforma radicalmente (es lo que sucede, por ejemplo, en los casos de pre-muerte, de muerte de un ser querido, en las experiencias con LSD, en las experiencias místicas; se da también, aunque más raramente, en la contemplación artística intensa). En realidad, lo que se experimenta, en estos casos, es la intensificación radical del proceso de transformación permanente del continuum materia-energía, que modifica su forma material al cambiar estado. Es el proceso que, en menor grado, se realiza a diario en nuestro cuerpo físico, con millones de células que mueren a cada instante y son reemplazadas por un número equivalente de células jóvenes. La conciencia de nuestro continuo nacimiento y muerte celular parece conformar la base de nuestros sentimientos de temor ante la muerte como acontecimiento total, que implica también la muerte psicológica. Por eso, lo que Otto Rank llamaba “terror ante lo numinoso” está relacionado con la certeza, intensa porque inevitable, del final de nuestro viaje en esta dimensión, y tiene que ver con la destrucción de nuestra identificación egoica.

Es sorprendente constatar que los últimos descubrimientos científicos han confirmado lo que las grandes tradiciones filosófico-religiosas del pasado ya proponían siglos atrás: que vivimos en un estado de transformación permanente pues cada siete años nuestro cuerpo se renueva por completo, cumpliendo un ciclo de muerte y renacimiento que, de modo análogo, también debería producirse a nivel emocional e intelectual, en el así llamado “proceso de crecimiento”. Es el proceso que he querido reflejar en el dibujo que ilustra este simposio, y muestra el caos oceánico y primordial de nuestra psique, que debe organizarse y cristalizar en una identidad bien integrada antes de poder liberar su esencia

– a través de las circumvoluciones de la conciencia simbolizada por el nautilus – y así poder emprender el vuelo hacia dimensiones de mayor trascendencia, como el colibrí expande en rápidos movimientos su horizonte indagatorio. La cúspide de dicho proceso es la experiencia mística, que – como ya he mencionado en la *Presentación* – asume diferentes nombres según la cultura de referencia: éxtasis, satori, nirvana, sunyata, experiencia cumbre¹.

Las imágenes que aluden al resultado de este proceso de cambio no son muchas y forman parte del acerbo arquetípico de la literatura y el arte universales a través de los tiempos: la rosa mística, el reino alado, la isla de los inmortales, la flor de oro, la fuente de vida, el niño radiante o *puer aeternus*, el cristal, el diamante, el *lapis philosophorum*. La búsqueda de dicha dimensión, y del umbral o pasaje que conduce a ella, forman parte del mito universal del viaje del héroe y han constituido el tema de investigación de innumerables autores, entre ellos Cortázar.

2. *El último Cortázar*

La vida de Julio Cortázar ha sido un ir y venir de viajes aventurosos, reales y literarios, con regreso y sin regreso, con despedidas y reencuentros grandes y pequeños. Se dice que viajar equivale a morir un poco, pues el viajero debe cruzar umbrales desconocidos y cada cruce es semejante a un nuevo nacimiento. Pero todo depende de la actitud que se asuma pues, como sabemos, lo que hace que una vida sea más o menos feliz o conflictiva es el significado que el sujeto da a los acontecimientos, según la riqueza de recursos de ese cofre de arcanos escondidos que llamamos psique subconsciente o mente profunda. El viaje de Cortázar por el

¹ En analogía con el concepto de metabolismo, Julian Huxley (Metzner: 33) propuso definir con el término *psicometabolismo* el proceso de transformación de la experiencia subjetiva en esquemas que ayudan a comprender dicha experiencia, pues este estado particular de conciencia es profundo y produce una transformación tan intensa que supera las coordenadas espacio-temporales, por lo cual nuestro lenguaje cotidiano no es capaz de definirlo, sólo puede sugerir algunas pautas a nivel simbólico.

mundo fue un peregrinaje rico de peripecias externas e interiores, que evidencian en el escritor un *puer aeternus* activo ya desde su infancia, a pesar de haber sido un niño atormentado y solitario.

La autoimagen recibida en herencia de la familia y de la sociedad, que debe destruirse en determinado momento de la vida si queremos crecer como seres humanos, en Cortázar era ya frágil y transparente como un cristal en su época escolar. Cortázar era consciente de la diferencia de perspectiva respecto a sus coetáneos, y había vislumbrado que existía un pasaje a una dimensión diferente que se insinuaba en las fisuras de lo cotidiano, para la mirada atenta de aquellos que no se quedaban en la superficie de lo percibido. Haber comprendido ese misterio lo aisló de los niños de su edad y lo condenó a la soledad de los que buscan, de los que no se resignan a adaptarse a la efímera rutina de lo cotidiano. Toda la obra de Cortázar se despliega a partir de esa percepción diferente del mundo que lo llevó a reinventar palabras para indagar con instrumentos lingüísticos en la dimensión invisible de lo intra y lo transliterario. Desde el momento que cada uno de sus textos abre la mente del lector al asombro de lo inesperado, su obra atrae especialmente a aquellos espíritus inquietos que no se satisfacen con la cotidianeidad superficial de la Gran Costumbre, según la llamaba el mismo Cortázar. Como se ha escrito en abundancia sobre su obra narrativa, he preferido dedicar mi atención a *Territorios*, texto heterogéneo, de no fácil clasificación y muy en sintonía con el tema del viaje.

2.1 *En torno a Territorios*

Publicado en 1978, *Territorios* (abrev. *T*) consta de una *Presentación* y diecisiete *Prólogos* dedicados a obras de diferentes artistas latinoamericanos y europeos pertenecientes al campo de las artes (pintura, escultura, poesía, fotografía, danza). Cortázar, en dichos *Prólogos* (abrev. *P*), más que comentar las obras de los artistas, que muestra a través de numerosas reproducciones, habla de los efectos suscitados en él por dichas obras pues, como

él mismo ha confesado, no amaba escribir prólogos y prefería componer textos paralelos a modo de contrapuntos musicales (Prego Gadea: 110). Los textos de *T* hacen constantemente referencia a formas animales que traman urdimbres de diferentes espesores en la dinámica heterogénea del libro y que son, en gran parte, episodios entrelazados a su historia de vida.

Por una cuestión de tiempo me voy a detener solamente en algunos de los siete *Prólogos* que sostienen el hilo conductor de *T*: el sentimiento de *puer aeternus* ante el misterio del universo. Los textos elegidos son: “Viaje infinito”, “De otros usos del cáñamo”, “Cada cual como puede”, “Traslados”, “La grande transparencia”, “Paseo entre las jaulas” y el último artículo “Carta del viajero”. A través de estos textos, he descubierto facetas sugestivas e insólitas de Cortázar y de su escritura.

Leyendo una y otra vez *T*, mientras me preguntaba por el motivo que pudo haber llevado al autor a publicar un libro en el que varios de sus *P* ya habían aparecido en otras obras suyas², constaté que, de los diecisiete textos, la mayor parte en prosa y algunos pocos en forma de poesía, el único artículo inédito que poseía una notable extensión era “Paseo entre las jaulas”, carta de quince páginas dirigida a Franco Maria Ricci, el editor italiano que publicó los grabados del artista austríaco Alys Zötl, a quien está dedicado el texto. El segundo *P* de considerable extensión: “Carta del viajero”, aunque no tan largo como el primero, es el que cierra el volumen. Estos dos artículos son los únicos de carácter epistolar dirigidos a un ‘tú’ lector más íntimo y pueden considerarse una síntesis de su recorrido personal y profesional. Los demás no pasan de dos o tres páginas, seis cuanto mucho, y mientras en todos ellos se anidan saltuariamente en el lenguaje las formas animales que poblaron de obsesiones la infancia de Cortázar, en “Paseo entre las jaulas” ellas son el tema central de la carta³. La tapa del volumen (Fig. 1), en lugar de un dibujo alusi-

² En *Ultimo round* (1968), en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y en su cuentero *Alguien que anda por ahí* (1977).

³ Así por ejemplo, en el primer *P* aparecen las hormigas invasoras del jardín de

vo, está bordada con los títulos de los prólogos escritos en cuatro colores diferentes: azul, verde, rojo y violeta; alquimia de colores que se renueva en uno de los *P* intitulado “La alquimia, siempre”, dedicado a la obra plástica del argentino Luis Tomasello (Fig. 2). De la misma manera se entrelazan en el libro, junto con el español, idiomas diferentes y lenguajes semi-inventados como el del breve *Prólogo* “Cada cual como puede”, que cierra los diez textos dedicados a las litografías del español Antonio Saura, recogidos bajo el nombre “Diez palotes surtidos, diez” (que son, en realidad, once). En el ‘texto escondido’, Cortázar describe su incapacidad de dibujar con expresivas figuras onomatopéyicas:

[...] y entonces plaf, una espléndida forma central de la que deberían ir saliendo diversos plups, smunkts y vloufs, pero ya de entrada la chorreadura y el desenfreno pánico cunden a tal punto que por cada plup se ven surgir cuatro o cinco schalajs, cuya repugnante tendencia a entrelazarse con los smunkts y los vloufs es una de esas cosas que me sumen en la tarantulación más espasmódica (*T*: 86).

Los sonidos metamórficos del párrafo citado es probable que se conecten a procesos subjetivos de su escritura, y no es casual que Cortázar haya dibujado la tapa del libro con los títulos de sus prólogos pues, en ellos, una geografía de formas y colores heterogéneos se suceden rítmicamente creando huellas que preanuncian rutas insospechadas de carácter hermético, como por ejemplo: “Homenaje a una joven bruja”, “Reunión con un círculo rojo”, “El blanco y el negro”, “Constelación del clan”, “Diálogo de las formas”, “Poesía permutante”, además de los ya mencionados “La alquimia, siempre” y “Diez palotes surtidos, diez”.

En “Paseo entre las jaulas”, las formas animales del bestiario diseminadas saltuariamente en los otros *Prólogos*, se vuelven

su casa, que también encontramos en su cuento “Bestiario”, en el segundo aparecen los erizos de “Vientos alisios”, en el cuarto las arañas y el minotauro de *Los reyes*, en el octavo las cucarachas de “Circe”, etc. En todos los *P* desfilan, enquistados en el lenguaje, cantidad infinita de animales reales e inventados (ratones y sapos, toros, cocodrilos y lechuzas, escarabajos y cerdos, elefantes, arañas, monos, moscas, pulpos, caracoles y escarabajos, palomas y canarios, además de las mancupias, famas y cronopios).

personajes de primer plano pues, en lugar de hablar del *Bestiario* de Zötl, Cortázar se instala en su memoria que, como él mismo dice, “empieza desde el terror”, y cuenta -en orden cronológico- los distintos momentos en que aparecieron en su infancia, a partir de los tres años, gallos, hormigas, escarabajos, mamboretás, perros-lobos, murciélagos, escorpiones, sapos, víboras, tigres, chimpancés, escolopendras, ajolotes, elefantes y otros animales, llenando su vida de obsesiones y terrores insospechados.

Es aconsejable releer *T* con la mirada detenida en lo intersticial, pues dicho enfoque descubre una verdadera partitura musical en su doble y triple contraposición de múltiples niveles: el de la referencia a los artistas (la parte, tal vez, menos importante), el de sus reflexiones sobre teorías del lenguaje y de la escritura, el de las saturaciones metafóricas animales que se despliegan en paralelo con algunas fotos del bestiario de Zötl sumamente alusivas pues muestran formas humanimales muy en sintonía con el bestiario cortaziano (Figs. 3 y 4). Tampoco es casual que Cortázar haya elegido del bestiario de Zötl animales camaleónticos, semi-humanos o acorazados, todas características que pueden también formar parte de la personalidad humana. Las formas humanimales introducen al lenguaje poético y metaliterario, y conducen a otros dos niveles: al bestiario personal de los cuentos cortazianos y, por debajo de todo, al nivel subterráneo de sus muchas obsesiones sobre el lenguaje y sobre los acontecimientos de su vida experimentados como pesadillas. Formas amenazadoras que Cortázar trató de exorcizar a través de las palabras, con resultados no siempre logrados, como en el caso de los ajolotes que nunca pudo volver a visitar al acuario del *Jardin des Plantes* de París, y que él dibuja magistralmente en su cuento “Axolotl” (Ricci: 1994)⁴. Precisamente en “Paseo entre las jaulas”, Cortázar se detiene con particular atención en dicho episodio, comentando que escribió un relato que no pudo cancelar su miedo y que

⁴ Cfr. Ricci, G.N., “La creación del Nuevo Mundo: en torno a *Axolotl*”, en *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Barcelona, 15-19 junio 1992, Universitat de Barcelona, ed. PPU (Promociones y Publicaciones Universitarias), Barcelona 1994, pp. 997-1017.

otros bichos de su pequeño bestiario son mucho más divertidos, como el oso que viaja por las cañerías de las casas o la mosca que parece volar de espaldas cuando en realidad es el universo el que se ha dado vuelta (Yurkievich 1994: 43-44). Hacia el final de la carta, los ajolotes vuelven a aparecer pero como formas larvales del inconsciente, cuando el escritor se despide del editor italiano y le dice:

Vámonos entonces, Ricci; detrás de esas rejas, queda una silenciosa multitud de formas, de movimientos, de sigilosas conductas, no solamente en las jaulas sino en esas zonas intersticiales donde alientan las larvas de nuestra noche más honda. Un bestiario, un zoológico: espejos. Esos que no tenemos en nuestros cuartos de baño, pero en los que conviene ir a mirarse de cuando en cuando (*T*: 48).

Este párrafo revelador deja al descubierto un aspecto fundamental del libro, que reescribe el *Bestiario* de 1951 pero esta vez no con sus cuentos sino con los *P*, reafirmando la dimensión especular de las formas humanimales, siempre conectadas a una autobiografía encubierta que se asoma, una vez más, en el *P* sucesivo dedicado a los cordones o piolines que serpentean en la obra plástica del uruguayo Leopoldo Novoa (Fig. 5). Ya en las primeras frases de dicho *P*, intitulado “De otros usos del cáñamo”, Cortázar nos conecta a otro nivel de lectura cuando dice:

Entre sus muchas propiedades mágicas está la de cambiar de nombre apenas cruza el Atlántico; en España se llama cordel, en Montevideo o Buenos Aires piolín. Protagonista o intercesor de incontables metamorfosis – su nombre, sus dibujos, sus funciones – el cordel que yo llamo piolín es uno de esos elementos que pueblan imborrablemente el museo de mi infancia, y que a lo largo de la vida se ha mantenido en un profundo, inexplicable contacto con mi visión de las cosas. Leopoldo Novoa lo sabe ahora: me bastó mirar algunas de sus obras para encontrar el rumbo y la justificación de estas líneas. Sin decírnoslo, fue como sentir que existe en el mundo una fraternidad innominada de artistas y poetas para quienes el piolín vale como signo masónico, como santo y seña sigiloso. Detrás quizá, el mito de Aracné y la inmensa telaraña de las afinidades electivas; no cualquiera, sea dicho sin énfasis, merece la hermandad universal del piolín (*T*: 51).

En pocas frases, y a través de un elemento cotidiano como el hilo, Cortázar utiliza con ironía palabras robadas al lenguaje hermético, como “fraternidad innominada, signo masónico, santo y seña sigiloso, mito de Aracné, hermandad universal”. Palabras que abren la mente del lector a afinidades electivas de tipo mítico-esotérico y lo llevan a imaginar dimensiones insospechadas. De allí parte el autor para “retrazar las nimias memorias” de su propio ovillo infantil (*T*: 51), y al hacerlo, tocando como siempre una pluralidad de niveles semánticos, habla de su infancia marginal y solitaria y, más allá de ella, de la pérdida de creatividad del hombre contemporáneo:

[...] Muchas veces me he preguntado cuándo surgen por primera vez los seres y los objetos que habrán de elegirnos (Jean-Paul Sartre me perdona) para siempre: cierto color de ojos, cierta flor, cierto jamón con huevos. De pronto están ahí, apasionadamente padecidos [...] Dante podrá decirnos cuándo vio por primera vez a Beatriz y cómo el tiempo detuvo su curso durante un infinito instante; pero el niño Alighieri no hubiera podido recordar el día y el lugar en que la poesía se le apareció como su futuro Virgilio. Vaya a saber en qué momento los piolines cesaron de ser para mí esas meras cosas de esparto o de rafia con que se ataban los paquetes, para dárseme de una manera inexplicablemente rica y privilegiada, ya no el ovillo utilitario al que acudía la familia con tijeras e indiferencia. Puedo, sí, recordar la maravilla de una hora, acaso la que paradójicamente me ató para siempre a los piolines: Un amigo de casa [...] me puso en las manos un aro de piolín y me enseñó el misterio de irlo cruzando entre los dedos, tejiendo, pasando por arriba y por abajo, multiplicando las figuras, llenando el aire de una siesta con una frágil geometría interminable [...] Otros ovillos fueron llegando [...] Otros seres, otras cosas se me daban en esos días con la misma diferencia, y sin vanidad pero consciente de estar al margen de la vida común yo crecía callando mis secretos, guardando ciertas palabras o figuras, mirando a través de bolas de cristal coloreado, entendiendo de otra manera tantas cosas de una casa y de un jardín de infancia. Hoy pienso que todo niño es así, pero que pocos llegan así a hombres (*T*: 51-52).

El comentario de la última frase pone de relieve la importancia que daba Cortázar al *puer aeternus*, actitud interior siempre activa en su psique. De allí en más, Cortázar se olvida de Novoa y pasa a comentar episodios de su infancia en que el piolín cantaba, otros en que descubre, en la entrada del Laberinto, que el piolín

puede ser un emisario del destino cuando le abre los paquetes de la imaginación y de la poesía (recordemos el hilo de Ariadna de textos como *Los reyes* y “Casa tomada”; en este *P* el escritor sigue usando palabras como “mensaje cifrado, arcanos, revelación”). Cortázar recuerda a continuación sus preferencias por Duchamp, en su período surrealista, sin conocer la obsesión del pintor por los piolines; recuerda también su primer trabajo en Francia como escribiente en casa de un exportador de libros, sin saber que escondía la verdadera tarea de hacer paquetes y distribuir piolines por todo el continente latinoamericano. Y termina comentando que era casi fatal que años después Horacio Oliveira, el protagonista de *Rayuela*, se parapetara detrás de una precaria defensa de piolines, y que sus palabras se encontraran con los piolines de Novoa que – como signos para una náutica – “busca las tierras incógnitas de la sola realidad que nos importa”.

Si observamos el modo en que Cortázar va expandiendo la temática en círculos cada vez más amplios, podemos vislumbrar en dicho proceso la reiteración de una forma a espiral que se asemeja notablemente al nautilus y, como él o como el laberinto, se expande conservando siempre la misma estructura. La característica sugestiva del nautilus es que posee la forma de la espiral logarítmica, cuya curva crece roteando en sentido anti-horario siguiendo dos propiedades fundamentales que son propias de la proporción áurea (Fig. 6): la autosemejanza (crecimiento por acumulación interna) y la homogeneidad (la misma estructura se mantiene inalterada en cualquier forma que la contenga). Jacques Bernoulli (1654-1705), pensador francés del siglo XVII, admiraba de tal modo la espiral logarítmica que le dedicó un entero tratado intitulado *Spira mirabilis* (La espiral maravillosa), y sobre la lápide de su tumba hizo colocar la espiral con la frase latina: *eadem mutato resurgo* (transformado, renazco igualmente) (Livio 2003: 174-175).

El caracol del tipo nautilus ejercía una fascinación especial en Cortázar, y en *Territorios* aparece en gran parte de los *Prólogos*. Además, Cortázar no creía en el azar, y en las últimas frases de este *P* describe episodios que se inscriben en lo que Carl Gustav

Jung, junto con el Premio Nobel de la Física Wolfgang Pauli, llamó “sincronicidad”, es decir, la coincidencia insólita y significativa de dos acontecimientos simultáneos conectados de modo no manifiesto (Ricci 2011: cap. III); episodios que el escritor coloca al centro de sus reflexiones aparentemente deshiladas. Digo ‘aparentemente’ porque en realidad teje con las palabras una urdimbre intencional hecha de sugerencias y recurrencias, de metáforas densas de lenguajes heterodoxos y herméticos, de ritmos que golpean con la fuerza poética de lo semejante. Urdimbre que se vuelve casi transparente en su poema *Viaje infinito*, donde el autor argentino despliega un caracol de sonoridades azules que surgen del laberinto de su mente viajera (Fig. 7):

para el que con su incendio te ilumina,
 cósmico caracol de azul sonoro,
 blanco que vibra un címbalo de oro,
 último trecho de la jabalina (...)
 oh laberinto exacto de sí mismo
 donde el pavor de la delicia mora,
 agua para la sed del que te viaja
 mientras la luz que junto al lecho vela
 baja a tus muslos su húmeda gacela
 y al fin la estremecida flor desgaja (*T*: 132).

Metáforas como éstas del caracol, del laberinto, del agua transformada a menudo en cristal de destellos irisados, se prodigan tanto en las ocho poesías como en los otros textos que componen *T*, junto con las formas humanimales que abren y cierran sus poesías⁵. Son imágenes cargadas de pulsaciones emotivas, y actúan como eco de una infancia en la que la soledad de un niño deslumbrado por los saltos a otra dimensión y a otro tiempo sin relojes, se poblaba de prismas cristalinos y de música y colores tornasolados que lo envolvían con su canto de sirena, y lo hacían

⁵ Por ejemplo, en las dos poesías que preceden “Viaje Infinito”, del título “720 círculos” y “Helecho”, ranas, murciélagos y halcones habitan la primera estrofa de ambas; telarañas y panteras la última estrofa, y en el medio, perras negras, medusas, unicornios y gaviotas, y como siempre el laberinto y el agua bajo forma de espuma o mar o cristal.

sentirse menos incomprendido en medio de una multitud que ignoraba la existencia de ese otro mundo escondido en las fisuras de lo cotidiano.

2.2 *La otra Realidad a través de la luz y el intervalo*

En “Las grandes transparencias”, (Fig. 8) uno de sus *Prólogos* clave dedicado a la pintura del mexicano Leonardo Nierman, Cortázar se autodefine en tercera persona comentando: “Lo autobiográfico termina por hartarlo, y aunque hablar de sí mismo no pasa de un ingenuo recurso retórico, lo prefiere para páginas como éstas en la que materias translúcidas y comportamientos de la luz son los personajes que verdaderamente cuentan”. A pesar de sus palabras, su memoria evocativa y nostálgica sigue anclada a episodios de su infancia, mostrando que lo autobiográfico no es un ingenuo recurso retórico como él menciona a modo de disculpa. El autor define lo autobiográfico como un “viaje a las irisaciones, a los extrañamientos, al centro inalcanzable del ópalo y de la gota de agua” (*T*: 107), y mientras despliega sonidos, ritmos, colores y cristales de luz, confiesa al lector que el origen de muchos de sus textos le vienen de su pasión por la pintura y por la música, antes que por la palabra literaria. Es por eso que *Territorios*, dedicado al mundo del arte, se vuelve para Cortázar el canal preferencial con el cual poder transmitir indirectamente sus vivencias autobiográficas. Es por eso también que los recuerdos asociados a objetos luminosos, como las bolitas de colores, los caireles y lentes de su abuela, el reloj de viaje guardado en alguna caja aterciopelada, son los puentes que le permiten expresar su fascinación por los juegos de la luz en los cristales y en las gotas de agua. Cortázar considera a la luz como vehículo hacia lo Otro, por eso en este *P* se multiplican términos como cristal, prisma, vidrios facetados, gemas, piedras preciosas, gotas de agua caleidoscópicas; palabras que él pone en relación con los efectos de la luz en el cristal para hablarnos de esa dimensión invisible que lo deslumbra y que su pluma trata de explicar a través de términos de frontera como “extrañamiento, epifanía, entrevisio-

nes, secreto sigiloso, deslumbramiento instantáneo,” y de sinestesias como “sonidos que eran luces, neblina temblorosa, colores vibrando en el oído” (T: 110). Los binomios lingüísticos (maravilla y terror, amenazadoras y fragantes, colores y reflejos, sonido y luz, colores y transparencias, neblina temblorosa, irisaciones y resonancias) refuerzan las connotaciones semánticas precedentes con la doble acentuación de una experiencia intensa. Es sugestivo que en este texto, como en los otros, el viaje circular, el caracol, la espiral y el laberinto ocupen siempre un lugar especial, actuando como metáforas isomorfas de las circumvoluciones de una mente inquieta que anhelaba tocar los misterios encerrados en el universo y en la psique humana. Incluso términos como latir, pulsar, temblar, palpitar, trizar, que Cortázar aplica a elementos inusuales como máquinas y cosas inanimadas, transforman lo banal en realidades mágicas vivificadas por fuerzas extrañas⁶.

Esa dimensión que, como él dice, “ahondaba en lo incomunicable, se volvía el secreto sigiloso” que sus agresivos compañeros de juegos ignoraban; dimensión que encontramos también en el breve P “Traslado”, que más que hablar del pintor Agüero, se explaya en la importancia del intervalo para poder descubrir la otra Realidad.

En dicho P, Cortázar cita un poema metafísico indio, el *Vijñana Bhairava*, que dice: “En el momento en que se perciben dos cosas, tomando conciencia del intervalo entre ellas, hay que ahincarse en ese intervalo. Si se eliminan simultáneamente las dos cosas, entonces, en ese intervalo, resplandece la Realidad” (T: 103). Si observamos las pinturas y fotos que ha elegido Cortázar para ilustrar sus comentarios a los *Prólogos*, comprendido éste, notamos que todas las imágenes parecieran funcionar como subterfugios para poder aludir a esa fisura a través de la cual se vislumbra el misterio de la Otredad (no sé si las habrá elegido conscientemente, pero es sugestiva la reiteración y la sincronici-

⁶ Ejemplos: Las palabras que laten como un pulso, la máquina dorada latía en la caja de cristales biselados, fragor de cristales rotos (T: 110), cristales rompiéndose, cristales trizándose (T: 108), temblor de vida, tiembla en el espacio, late con el mismo corazón del que lo está mirando (T: 114).

dad). Incluso cuando el escritor se pregunta “qué cabe entender por intervalo, máxime cuando se parte de la traducción de una traducción y se vive en un tiempo histórico que ya nada tiene que ver con el tiempo propio del poema”, la pregunta le sirve para retomar el concepto de obra abierta y ponerla en relación con el concepto de intervalo como puente o pasaje liberatorio hacia esa otra dimensión que, en un juego contradictorio, él se niega a explicar y al mismo tiempo trata de definir cuando habla de “rutas que no figuran en los planos de la ciudad, de una actitud inicial poco frecuente en nuestros ciclos de vida, una especie de despojamiento frente a la marcha, frente a lo buscado” que él paragona al “instante en que los cuerpos se encuentran sobre una tela blanca para enlazarse, para saber que sólo así se alcanzará lo que latía detrás de tanto simulacro, de tanto espejo para alondras”.

3. *La universalidad del fenómeno analógico*

Esta fusión y con-fusión de la otra Realidad con la experiencia de unión erótica de dos cuerpos, nos lleva al último prólogo intitulado “Carta del viajero”, dedicado a las fotografías de desnudos femeninos del francés Frederic Barzilay (Fig. 9). Si bien un intervalo de treinta y cuatro páginas separa los dos textos, el argumento tiene que ver con lo mismo y es al mismo tiempo diferente, como sucede habitualmente con el lenguaje polisemántico de Cortázar, que empieza retomando una vez más el concepto de ruta, de viaje a un país inusual:

Sí, pero a la vez nada puede estar más próximo que tanta vertiginosa lejanía, y esta carta che debió contener un informe de viaje, una descripción del país que se me había encomendado visitar, no admite ser escrita y enviada según las formas usuales. Lo usual no existe en este país, el mero estar en él envuelve una incierta certidumbre [...] Por eso no esperes de mí los mapas y los señalamientos fronterizos que sin duda deseabas; todo lo que alcance a decirte viene de algo que apenas se deja tocar por el lenguaje, algo que cede a la trampa de las palabras con el orgullo de esos animales que no aceptan el cautiverio y mueren calladamente en las jaulas que pretendían exhibirlos y nombrarlos (*T*: 137).

De nuevo encontramos en estas frases la íntima conexión entre el lenguaje y las metáforas animales. Ya en prólogos anteriores Cortázar menciona al lenguaje cuando comenta que “nadie en su casa parecía detenerse en las palabras y darlas vuelta como un guante, gozar con los palíndromos, los acrósticos, los anagramas como camafeos de la memoria” (*T*: 110). La referencia a la palabra le permite reanudar el concepto de lenguaje camafeo, que atrae y decora pero que no logra penetrar lo intocable y que incluso puede sofocarlo. En la metáfora del animal enjaulado que muere calladamente en su jaula puede leerse un reenvío a los ajolotes de “Paseo entre las jaulas”, que son animales y, al mismo tiempo, algo indefinible y oscuro que escapa a cualquier definición. Para Cortázar, a ese territorio ignoto no se llega con armas, bagajes y propósitos, pues su lenguaje es un misterio incesante. Por ese motivo, en este último *P* el escritor menciona en forma directa a la analogía como la base que sostiene sus juegos lingüísticos, y que es capaz de llevar al otro lado, a ese país sin nombre:

Queda la analogía, por supuesto, único alimento de este informe que empieza por cualquier parte y que sólo terminará cuando el sueño o la impaciencia lo plieguen y le den su término arbitrario. Trata de imaginar un país que parece regirse por perfumes, murmullos, tactos y colores [...] El signo de toda ruta es siempre una promesa, pero aquí no se busca un oasis de fin de etapa o una ciudad de albergues y sábanas frescas, la promesa es otra cosa, el punto central desde donde el viajero abarcará el país en un conocimiento y una visión totales, y será el país durante un interminable segundo fuera del tiempo [...], fuera del tiempo porque el país, escúchalo bien, no tiene tiempo, es un presente que superpone sus valles, sus lagos y sus bosques como un niño superpone una y otra vez el mismo juego, el mismo ritual, el mismo cuento; y la delicia del país y del niño está en que lo mismo sea siempre otra cosa y que cada nueva cosa lleve siempre a lo mismo (*T*: 138).

En estas frases clave que reenvían como siempre a la dimensión invisible, convergen los recuerdos de infancia de Cortázar y los de todos los seres humanos que todavía llevan despierto adentro al niño que sueña el mismo cuento y el mismo ritual, ese ritual que hace que un día sea diferente a otro, como dice Saint Exupéry en *El Principito* (2002: 98). Y es la analogía – junto con la sincronicidad – el Camino Real que Cortázar señala para saltar

hacia esa otra Realidad que sólo puede contactarse fugazmente en el intervalo entre dos palabras, en las fisuras de lo cotidiano, en la Figura que se dibuja más allá de las formas concretas de una obra artística. Ese camino es compartido también por el universo, que se mueve – como el arte – entre correspondencias, analogías y resonancias, como bien lo han reconocido la perspectiva ecosistémica de Gregory Bateson y las nuevas formas de pensar el universo propuestas por David Bohm, por el Premio Nobel W. Pauli, por el físico Pryogine, por los biólogos Maturana y Varela entre otros. Todos estos pensadores y científicos nos describen un mundo donde cada elemento está interrelacionado; donde el orden implicado es el fundamento del orden manifiesto; donde la metáfora, con su estructura analógica, es el elemento que conecta las partes del universo; donde la variación de un elemento cualquiera del mundo modifica, antes o después, la globalidad del sistema planetario⁷.

⁷ A modo de ejemplo, quisiera mencionar brevemente dos descubrimientos científicos recientes que son apabulladores y confirman la universalidad del fenómeno analógico también en la naturaleza vegetal y animal. En el mundo vegetal, se ha descubierto que las plantas poseen un comportamiento análogo al de los seres humanos, esto es, fabrican hormonas y sustancias químicas como respuesta a las infecciones de virus y bacterios, y envían SOS a otras plantas y a la propia raíz, a través de las sustancias químicas, para avisar que están siendo atacadas por agentes patógenos y pedir ayuda (es el caso de las hojas de la *Arabidopsis thaliana*, que cuando es infectada por el bacterio *Pseudomonas syringae*, es ayudada por el bacterio *Bacillus subtilis*, presente en la tierra, que forma una especie de biopelícula protectora alrededor de las raíces de la planta).

En el mundo animal, nuevos estudios sobre la comunicación de las especies señalan que los animales pueden calibrar la información y variar en forma instintiva el tipo de respuestas en la misma especie, según el ambiente social circundante. Por ejemplo, los delfines aumentan la vocalización cuando están en grupo, pero cada uno de ellos disminuye la intensidad del silbato para evitar el rumor excesivo. La rana *Amolops tormotus*, que vive en China, canta emitiendo ultrasonidos a una frecuencia de 34.000 hertz, muy superior al nivel máximo que puede percibir el oído humano (20.000 hertz), para hacerse sentir en un ambiente rumoroso como las cascadas y el fragor del agua. En algunas variedades de pájaros como el paro de la Carolina, cuanto más numeroso el grupo, mayor es la cantidad de información contenida en los cantos. Esto significa que las especies modifican a nivel instintivo las frecuencias y los ritmos según las interferencias del ambiente social, exactamente como los seres humanos. Cfr. *Corriere della Sera*, 20/IX y 25/X2008, p. 31.

Esta convergencia analógica entre el mundo del arte y el de la naturaleza, que Cortázar había descubierto instintivamente ya desde niño, hace que la ciencia se acerque cada vez más a la dimensión humanística, que antes dejaba de lado por considerarla imprecisa y ambigua. Actualmente, algunos científicos de mentalidad abierta han comprendido, a través del funcionamiento celular y de la matemática de los fractales, que los descubrimientos de la nueva ciencia revelan y confirman la esencia espiritual del ser humano, y que las creencias que determinan nuestro comportamiento están conectadas y relacionadas con la memoria celular. Como bien ha comentado cierta vez Fritjof Capra, no asombra que la visión más nueva de la realidad sistémica del universo provenga de la física cuántica y de la biología, en armonía con lo propugnado por las tradiciones espirituales, pues somos seres cósmicos y terrestres al mismo tiempo y formamos parte de un destino cósmico aunque seamos marginales (como ha dicho E. Morin, nuestro sol es un pigmeo errante entre millones de estrellas en una galaxia periférica de un universo en expansión). En este infinito galáctico, estamos obligados a utilizar la analogía para poder comprender la inmensidad, y si prestamos atención al lenguaje de la física, notaremos que en ella, como en muchos otros campos de las ciencias, se utiliza el nivel metafórico para explicar globalmente los nuevos descubrimientos que se van sucediendo. Es posible que la unión de lo científico y lo analógico no sea mera coincidencia y podría suceder que, a partir de la activación intensiva del funcionamiento analógico, junto con la toma de conciencia de la acción ecológica, se logre encontrar una solución parcial a las problemáticas del momento actual. En realidad, considerando los últimos aportes de ciencias como la biología, la física cuántica, la genética, las ciencias neurocognitivas, casi podríamos afirmar que es la dimensión científica a darnos los instrumentos con los cuales recodificar semánticamente el concepto de solidaridad y de acción espiritual, con una perspectiva que aporta nuevas luces a la visión tradicional. El mismo Einstein ha afirmado que “la más hermosa y profunda emoción

que nos es dado experimentar es la experiencia mística. Es eso lo que da poder a toda auténtica ciencia”. (Lipton 2006: 215)

Los nuevos descubrimientos en este campo permiten al espacio interior abrirse a nuevas experiencias y a una visión más dinámica de la propia identidad, especialmente después de las investigaciones de los años 90 (Singer, Llinás y Deacon) (Zohar & Marshall 2000: 22) sobre las oscilaciones neuronales sincrónicas del cerebro que han señalado una tercera modalidad de activación neuronal, una vibración unificada del cerebro que se activa en algunos estados alterados de conciencia y unifica las conexiones neuronales con una única oscilación armónica a 40 hertz⁸.

Tal oscilación conecta los acontecimientos perceptivos y cognitivos individuales con una totalidad más amplia y significativa que amplifica el lenguaje simbólico-metafórico, permite la integración de lo intrapersonal y lo interpersonal y ayuda a alcanzar los estratos más profundos de nuestro psiquismo (lo que Jung llamaba *Selbst*). Este tipo particular de inteligencia emerge de la integración de los fenómenos de oscilación a 40 hertz en todo el cerebro, que constituyen la base neuronal del coeficiente espiritual, y es la vibración que permitiría incentivar concretamente la actitud comunitaria y participativa. Parece ser que dicha modalidad se activa en los estados místicos y meditativos, pero también en los momentos en que el individuo indaga con intensidad en el significado profundo de la vida (por eso Gardner la denomina inteligencia existencial). Es una modalidad relacionada con el funcionamiento analógico del cerebro y muy probablemente con el bosón de Higgs (llamado también impropriamente “partícula

⁸ En efecto, se ha comprobado que, así como existe un coeficiente intelectual (CI) conectado al proceso secundario del yo y a la inteligencia racional, y un coeficiente emocional (CE) en relación con la experiencia primaria y las emociones, existe también una inteligencia espiritual conectada a una vibración unificada del cerebro, que unifica las conexiones neuronales con una única oscilación armónica a 40 herz. Es una vibración no más serial o asociativa (como las otras dos modalidades correspondientes al coeficiente racional y emocional), sino una tercera modalidad homogénea que genera ulteriores conexiones neuronales, de acuerdo con una mente que actúa creativamente y en armonía, sin movimientos polares del pensamiento y/o del sentimiento (Zohar D., I. Marshall 2001: cap. 1).

divina”, pues forma parte «de ese vacío cuántico que la física ha subrayado como la realidad más sutil y extrema que se puede describir a nivel científico»⁹.

Creo que en un momento como el actual, de enormes mutaciones, sería importante poder activar este tipo de inteligencia pues la situación del presente, que no permite certezas y sí muchas incertidumbres, lleva a pensar que los fenómenos emergentes son la manifestación sintomática y concreta de una batalla que se libra en un campo de fuerzas invisibles como el de las emociones, las expectativas, las creencias, el pensamiento irracional; en otras palabras, la batalla tiene que ver con el funcionamiento de un cerebro que no logra reaccionar de modo nuevo ante un mundo que cambia demasiado rápidamente para sus circuitos neuronales.

4. Conclusiones: Cortázar y “el país con otras leyes”

Como conclusión, y luego de este paseo por los mundos de la naturaleza y de la ciencia, quisiera volver a Cortázar y a su libro *Territorios*, que cierra la dinámica evolutiva y laberíntica del escritor iniciada con el *Bestiario* de 1951, y muestra un entramado que no es solamente una tierra de viajes por los mundos del arte. Las experiencias personales que Cortázar narra a través de

⁹ Ha sido ampliamente divulgado el experimento que se ha tentado en septiembre del 2009, en el superacelerador de partículas del Cern de Ginebra bajo la dirección de un físico italiano, la doctora Fabiola Giannotti y la cooperación de 2500 científicos de 37 naciones y de cinco continentes, para reproducir el estado del universo a apenas 10 microsegundos del Bing Bang; el experimento confirmaría la existencia del bosón de Higgs llamado partícula divina, y explicaría cómo es que la materia posee masa diferenciada, además de aclarar otros aspectos en la materia oscura del cosmos y en la probable existencia de nuevas partículas desconocidas. “El bosón de Higgs forma parte de ese vacío cuántico que la física ha subrayado como la realidad más sutil y extrema que se puede describir a nivel científico, evidenciando que la primer cosa que emerge de dicho vacío es un campo energético denominado Campo de Higgs, lleno de oscilaciones rapidísimas que dan origen a todos los campos y partículas fundamentales del universo”. (Cfr. Zohar, Marshall 2001: 98-99. También *Corriere della Sera*, 8 settembre 2008, p. 22).

los *Prólogos* transforman el volumen en una verdadera autobiografía encubierta, en la que las obras de los autores seleccionados son el pre-texto para que el Cortázar autor hable del Cortázar protagonista de sus memorias. Y el protagonista encubre, a su vez, la voz del *puer aeternus* creativo, irónico y lúcido que juega con el lenguaje para poder tocar la dimensión invisible vislumbrada ya desde la infancia.

Borges dijo en cierta ocasión que no somos lo que leemos sino el modo en que lo hacemos y, sin saberlo, tanto él como Cortázar, indagando en las posibilidades perceptivas, se anticiparon a lo que las ciencias neurocognitivas iban a descubrir más adelante: la importancia del sistema ojo-cerebro para producir esquemas que descodifiquen lo percibido. La teoría de los esquemas sostiene que un texto no vehicula en sí mismo significados, ofrece solamente indicios que permiten al lector construir el significado según los conceptos archivados en su memoria, y cada nuevo dato se conecta con un esquema ya existente¹⁰. Por eso, muchas veces el lector puede activar esquemas y dar interpretaciones que no son las que entendía el autor, porque gran parte del significado no está en el texto sino en el conocimiento esquemático de la mente del lector. Desde esta perspectiva, es curioso constatar que las circumvoluciones reiterativas de Cortázar en torno a esa otra dimensión que él llama metafóricamente “país con otras leyes” y “pasaje a otra dimensión”, tienen que ver con ciertos enfoques

¹⁰ Como se lee en Rumelhart, un clásico de la teoría de los esquemas, esta noción es de ascendencia kantiana, en el sentido que un esquema es un principio ordenador de los datos de la experiencia. Desde un punto de vista formal, un esquema es una forma de representación que tiene el aspecto de una red semántica, o sea de una estructura particular que organiza las informaciones según dos tipos de entidades: nudos y arcos relacionales que conectan copias de nudos. Este modo de concebir el significado reenvía a un modelo asociativo de memoria de tipo paradigmático, por lo cual lo que importa es crear circuitos asociativos cada vez más complejos en los que el conocimiento se expresa como habilidad de conectar unidades pertinentes en un contexto específico. Minsky propone una organización como esquema, script, frame, que explican el trabajo inferencial de la mente cuando se trata de elaborar textos. Las unidades textuales funcionan como activadoras de expectativas, que si las previsiones no se realizan, activará inferencias más ricas y significativas. Cfr. D. Corno, G. Pozzo (eds.) (1991), *Mente, linguaggio, apprendimento*, Firenze: La Nuova Italia 1993.

de las ciencias neurocognitivas sobre la elaboración experiencial, aunque él no lo haya podido descubrir personalmente pues murió en 1984. Por ejemplo, en sus comentarios a los prólogos de *Territorios*, Cortázar menciona que a los siete u ocho años, cada vez que distraídamente guardaba el cielo azul del verano, algo como un deslumbramiento instantáneo le llenaba el olfato de sal, los oídos de un fragor temible y veía cristales rompiéndose en mil colores (*T*: 108). Interrogando a su madre sobre esa asociación, ella sospechó un recuerdo en la Costa Brava cuando, siendo muy pequeño, un bañero lo sostenía en brazos contra las olas amenazadoras e irisadas. Ese episodio germinal casi seguramente ha producido, en los textos cortazianos, las múltiples versiones del cristal que se triza en mil pedazos y provocaba en el niño ese temblor mixto a terror maravillado que prolifera en los textos de *T*. (como es sabido, las formas rituales de repetición producen cambios de estado de conciencia relacionados con sensaciones de infinitud, como sucede también con las letanías, los cánticos y el lenguaje persuasivo hipnótico). Esa sensación de inmensidad oceánica y de armonía generada por la reiteración de formas – que probablemente tienen que ver con la proporción áurea – además de participar en la dimensión ritual contribuye a activar la tercera vibración neuronal del cerebro. Es probable, entonces, que los juegos lingüísticos de formas luminosas y humanimales, que Cortázar consideraba como arquetipos de rituales antes sagrados que permitían interrumpir el tiempo de la Gran Costumbre, se intensifiquen por ese motivo en sus dos textos más personales, el de “Paseos entre las jaulas” y el de la “Carta del viajero”, los únicos del volumen en los que el escritor se dirige a un ‘tú’ más íntimo y que pueden considerarse síntesis del libro. En la primera carta “Paseo entre las jaulas”, a través del *Bestiario* de Zötl, Cortázar despliega el bestiario conectado a sus recuerdos, que concentra en quince páginas de variaciones musicales salpicadas de metáforas, anagramas y palíndromos, las obsesiones traumáticas de su infancia que marcaron para siempre los territorios de sus profundidades psíquicas. En la segunda “Carta del viajero”, a través de lo que parece en superficie una relación

erótica entre dos cuerpos, Cortázar nos deja una confesión que permite vislumbrar su pasión por comprender el misterio de lo que él llamaba «Figuras», y al mismo tiempo su dificultad para captarlo; misterio que se percibe a veces también en sus cuentos:

Ah, cómo arrancar este espeso limo de figuras y símiles y mostrarte en otro nivel, en otros espejos, en pantallas y calidoscopios y proyecciones diferentes, el doble viaje del viajero y lo viajado, el flujo y reflujo en los que un desierto de arenas doradas y unas sandalias cesaban de ser diferentes o complementarios [...] Quisiera volver por un momento a tu lado, explicarte esta espiral vertiginosa de la que soy incapaz de entrar y de salir. Puedo encontrarme todavía con tu razón si te digo que el país juega consigo mismo y con el viajero que desata el juego, pero que su perfecta libertad se cumple dentro de una geometría que acaso alguna vez cederá el contorno de ese mapa que me habías pedido y que hoy no puedo darte. Retén entonces que el país es simétrico, que un eje de ininterrumpido curso lo vuelve espejo de sí mismo [...] Pero también contra lo binario que acaso lo fatiga o lo exaspera, el país alza el pavorreal de sus colores. Aquí donde el tiempo y el espacio se adelgazan en sus cáscaras secas, llegas a pensar que toda unidad es un engaño, que en ese resbalar continuo del país hacia el viajero que resbala hacia el país, sustituciones furtivas cambian a veces la tonalidad de las hidrografías y los relieves [...] como si ya no estuviéramos en el mismo país [...] Poco me importa, créeme, si esta sospecha tiene alguna realidad, si mi viaje se ha cumplido o se cumple en territorios que creí uno solo. Sé que estoy en él, que un día entré en su lenta danza recurrente y que su espiral y yo somos el mismo ir y venir de un aliento que aleja y atrae, toma y deja. (T: 140)

Las dos cartas ponen en evidencia que todos los otros *Prólogos* son aproximaciones del flujo y reflujo de una misma melodía interior que se define, en forma nítida, en estos dos textos clave y dibujan, de modo diferente, un movimiento en espiral que, a través de la palabra cortaziana, habla del deseo ininterrumpido de la psique humana por tocar esa dimensión intangible que se vislumbra en las fisuras de lo cotidiano, en la inmanencia de las relaciones interpersonales y en el silencio de las búsquedas ontológicas. Cortázar, sin saberlo ha anticipado, con sus búsquedas metafísicas y su subversiva poética del conocimiento, la alianza de las ciencias con el pensamiento analógico propio del espíritu poético; aspectos que hoy las ciencias neurocognitivas están develando y que, con los cambios acelerados – muchos de ellos

destructivos – que se están dando en la sociedad y en el ambiente, es urgente condicionar y aplicar para poder hoy acceder, aunque sea fugazmente, a esa dimensión invisible preconizada por el autor, factible de provocar una transformación interior que incida en los cambios sociales. La integración de ambas perspectivas podría aproximarnos con mayor rapidez a ese campo de energía infinitesimal donde la vibración del universo y la de la psique humana son una misma cosa. Ella nos permitiría también recuperar la capacidad de asombro, encontrar la creatividad de recursos necesaria para incentivar el coeficiente espiritual y lograr la transformación de nuestras coordenadas interiores con el reconocimiento de la propia melodía, porque esta vez no vamos a poder arreglar sólo con palabras los graves fenómenos que se están produciendo en el mundo.

Julio Cortázar

TERRITORIOS

País llamado Alechinsky / Homenaje a una joven bruja /
 Paseo entre las jaulas / De otros usos del cáñamo /
 Reunión con un círculo rojo / El blanco, el negro /
 Un Julio habla de otro / Diez palotes surtidos diez /
 Constelación del Can / Estrictamente no profesional /
 Traslado / Las grandes transparencias / La alquimia,
 siempre / Diálogo de las formas / Yo podría bailar ese
 sillón, dijo Isadora / Poesía permutante / Carta del
 viajero /



4a. edición

Fig. 1.

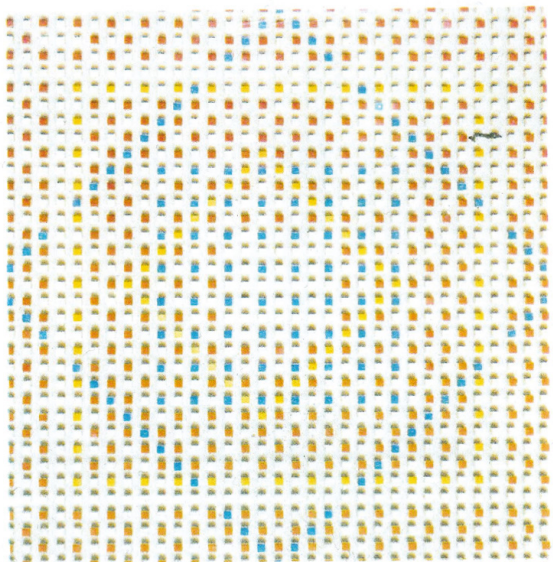


Fig. 2.

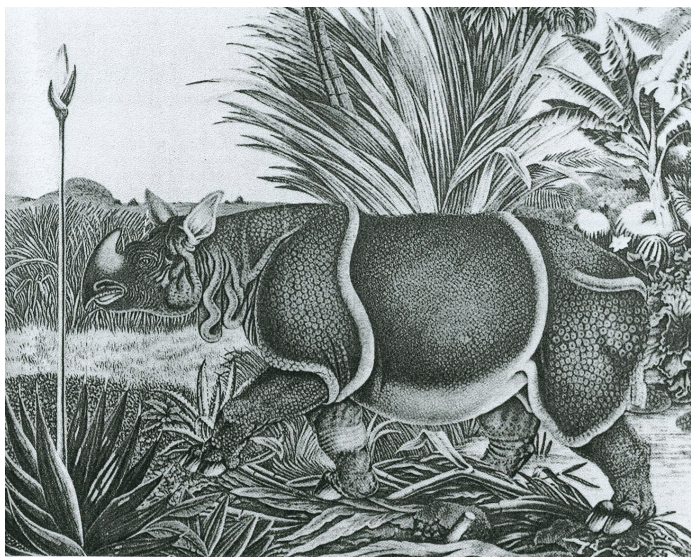


Fig. 3.



Fig. 4.

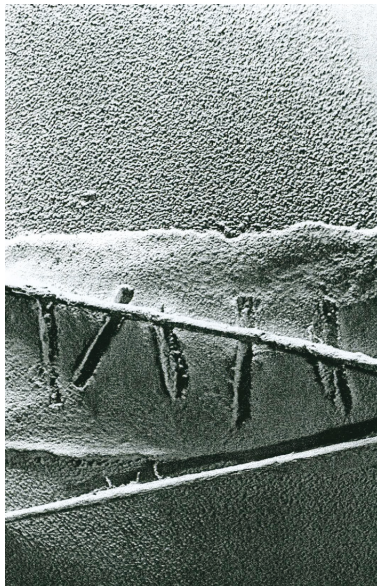


Fig. 5.

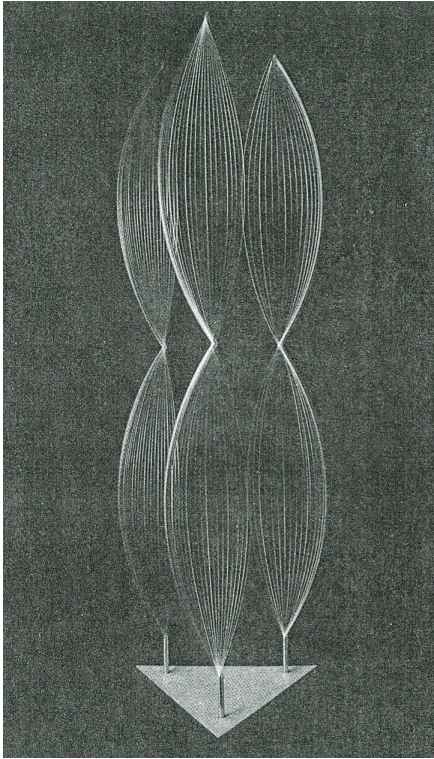


Fig. 7.

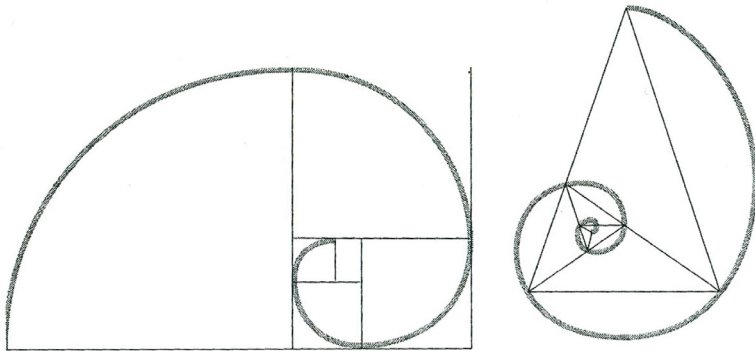


Fig. 6.



Fig. 8.

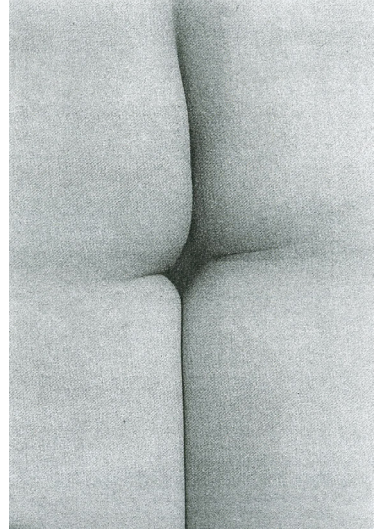


Fig. 9.

Bibliografía esencial

- Cortázar, J. (1978), *Territorios*, México: Siglo XXI.
- Corno, D., Pozzo, G. (a cura di) (1991), *Mente, linguaggio, apprendimento*, Firenze: La Nuova Italia 1993.
- Livio, M. (2002), *La sezione aurea* (trad. it.), Milano: Rizzoli 2003.
- Lipton, B.H. (2005), *La biologia delle credenze* (trad. it.), Cesena: Macroedizioni 2006.
- Metzner, R. (1986), *Las grandes metáforas de la tradición sagrada* (trad. esp.), Barcelona: Kairós 1988.
- Morin, E. (1999), *La testa ben fatta* (trad. it.), Milano: R. Cortina 2000.
- Prego Gadea, O. (1984), *Julio Cortázar*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Ricci, G.N. (2011), *Il viaggio infinito: tecniche e percorsi di trasformazione*, Roma: Mauro Bonanno ed.
- Saint-Exupéry, A. de (1943), *Il piccolo principe* (trad. it.), Milano: RCS editore 2002.

Yurkievich, S. (1994), *Julio Cortázar: mundos y modos*, Barcelona: Minotauro 1997.

Zohar, D., Marshall, I. (2000), *La coscienza intelligente* (trad. it.), Milano: Sperling & Kupfer ed. 2001.

eum x quaderni

Heteroglossia

n. 12 | 2013

**SIMBOLI E METAFORE DI TRASFORMAZIONE NELLA
DIMENSIONE PLURICULTURALE DELLE LINGUE, DELLE
LETTERATURE, DELLE ARTI**

a cura di Graciela N. Ricci

eum edizioni università di macerata



ISBN 978-88-6056-349-1