



## *Pequeñas memorias de lo cotidiano: un diálogo entre Julio Cortázar y Georges Perec*

### *Little Memories of the Everyday: A Dialogue between Julio Cortázar and Georges Perec*

Paula Klein  
paulaklein.t@gmail.com  
MCF Université Clermont-Auvergne, Francia

Recepción: 01 Agosto 2022  
Aprobación: 15 Octubre 2022  
Publicación: 01 Noviembre 2022

**Cita sugerida:** Klein, P. (2022). *Pequeñas memorias de lo cotidiano: un diálogo entre Julio Cortázar y Georges Perec*. *Orbis Tertius*, 27(36), e252. <https://doi.org/10.24215/18517811e252>

**Resumen:** El siguiente artículo presenta las principales líneas de investigación de mi ensayo *Pequeñas memorias y escritura de lo cotidiano. Cortázar, Perec y sus ecos contemporáneos* (2021). En particular, el análisis de ciertos “micro-géneros” literarios como las “instrucciones” o los “trabajos prácticos”, ligados a la exploración de lo cotidiano, nos permitirá analizar la obra de Julio Cortázar desde el punto de vista de los “proyectos a realizar”, una noción que nos obliga a repensar los vínculos entre la literatura y los protocolos experimentales del arte conceptual.

**Palabras clave:** Cotidiano, Infra-ordinario, Escritura memorialista, Instrucciones, Trabajos prácticos.

**Abstract:** The following article presents the main lines of research of my essay *Little memories and everyday life writings. Cortázar, Perec and their contemporary echoes* (2021). In particular, the analysis of certain literary “micro-genres” such as “instructions” or “practical works”, linked to the exploration of the everyday, will allow us to analyze Julio Cortázar’s work from the point of view of “projects to be carried out”, a notion that forces us to rethink the links between literature and the experimental protocols of conceptual art.

**Keywords:** Everyday life, “Infra-ordinary”, Memorialist writing, Instructions, Practical works.

Publicado en 2021, mi ensayo *Petites mémoires et écriture du quotidien* propone un abordaje comparatista de la obra de Julio Cortázar y de Georges Perec a partir de ciertos tópicos e intereses comunes: el humor y la concepción de la literatura como un juego, las “reglas” y los “protocolos” de escritura, el uso de estructuras literarias fijadas de antemano y de procedimientos combinatorios, el interés por lo cotidiano y lo que Perec llama lo “infra-ordinario” o las “cosas comunes”. Asimismo, el hecho de abordar la obra de Cortázar desde una perspectiva binacional nos conduce a repensar ciertos hitos de su carrera literaria como lo son su experiencia del exilio y su relación con ciertos autores franceses; de los surrealistas al OuLiPo, pasando por la Patafísica o el situacionismo de Guy Debord.

El estudio comparatista de la obra de Julio Cortázar y de Georges Perec resulta necesario no sólo en cuanto a la dimensión lúdica y oulipiana de sus obras, sino también en lo que respecta a sus facetas más políticas. Me refiero, en particular, a una de las vertientes menos estudiadas y más controvertidas de su obra, a saber: la de



una apuesta por lo pequeño, por lo cotidiano o lo banal a la hora de tratar de la actualidad social y política más apremiante. El rol central que lo cotidiano ocupa en la obra de ambos autores refleja la voluntad de dejar un registro de lo que algunos historiadores, como los franceses Arlette Farge o Philippe Artières, llaman hoy la historia “infra-ordinaria” o la “historia inmediata”, siguiendo una noción de Jean François Soulet, aquella de la cual los autores son testigos directos. No la historia de los grandes eventos sino la historia de lo que Michel Foucault designa como “sucesos de poca monta” o de “baja intensidad”, la historia cotidiana que constituye el trasfondo de los grandes acontecimientos históricos. Por la vía de lo “infra-ordinario”, pero también del “fantástico cotidiano” o del “extrañamiento”, siguiendo la acepción del formalista ruso Victor Shklovsky, los dos autores se proponen hacer visibles las huellas que la violencia histórica imprime en nuestro presente. A partir de un diálogo entre la literatura argentina y la francesa, *Petites mémoires et écriture du quotidien* analiza el modo en que Cortázar y Perec hacen de lo cotidiano el punto de partida de una reflexión memorialista innovadora y original para la época. Leídas desde un prisma comparatista, ciertas obras de ambos autores se proponen hacer emerger una memoria de las cosas comunes, en la frontera entre lo íntimo y lo impersonal, entre lo privado y lo generacional. En este, sentido, resulta fundamental restituirle a Julio Cortázar su rol de “precursor” de una reflexión política y memorialista que influenciará a numerosos escritores del siglo XXI, desde el uruguayo Mario Levrero hasta los chilenos Alejandro Zambra y Gonzalo Maier, pasando por los argentinos Jorge Macchi y María Negroni, Pablo Katchadjian, Marta Dillon o incluso los franceses Jacques Roubaud, Hervé le Tellier, Philippe Vasset, Edouard Levé o Clémentine Mélois.

Sin embargo, si la reflexión sobre lo cotidiano atraviesa prácticamente toda la obra de Cortázar, dos criterios centrales me permitieron delimitar un corpus de análisis restringido y pertinente. En primer lugar, la utilización de materiales “factuales” y de “documentos menores”, como notas periodísticas y testimonios, pero también el trabajo sobre técnicas literarias de registro del presente como la notación o la transcripción. Este tipo de procedimiento resulta central en las “misceláneas” y en los “libros almanques”, pero también en textos más tardíos como *Libro de Manuel* (1973), *Corrección de pruebas en Alta Provenza* (1972) o *Los astronautas de la cosmopista* (1983). En segundo lugar, privilegié una serie de textos que responden a la lógica de un “proyecto” de vida y de escritura concebido a largo plazo y que conlleva una “puesta en escena” existencial, performativa y política de parte del autor. Obras como *Los astronautas de la cosmopista*, escrita a cuatro manos por Julio Cortázar y Carol Dunlop, o *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino* de Perec resultan inusuales ya que son verdaderas *performances* de escritores que se sirven de las micro-revoluciones perceptivas de nuestra cotidianidad –a la manera del surrealismo y luego del situacionismo de Guy Debord– como campo de experimentación.

Antes de pasar al análisis concreto de los “micro-géneros literarios” ligados a la exploración de lo cotidiano en la obra de Julio Cortázar, me gustaría presentar, a grandes rasgos, las cuatro líneas principales de análisis abordadas en mi ensayo.

## PEQUEÑAS MEMORIAS Y ESCRITURA DE LO COTIDIANO

Con el título “Redescubrir lo cotidiano”, la primera parte del libro propone una revisión teórica de la noción de “lo cotidiano” y de lo que se conoce, sobre todo en el ámbito de los estudios literarios anglosajones y francófonos, como las “escrituras de la vida cotidiana” [*everyday life writings* o *écritures du quotidien*]. La apuesta de esta sección es reconstruir un paisaje teórico amplio acerca de las principales disciplinas que definen lo cotidiano –la historia, la filosofía, la sociología o la etnografía– focalizando el análisis en los lazos que la literatura crea respecto de estos diversos campos. Así, el análisis diacrónico de ciertos textos de Julio Cortázar y de Georges Perec me permitió trazar una distinción entre un primer momento analítico-crítico y un segundo estadio más lúdico y cercano a la literatura escrita “bajo restricciones” [*sous contrainte*], en la línea del OuLiPo. Por otra parte, esta primera parte está atravesada por dos preguntas. En primer lugar: ¿cómo es que, gradualmente, lo cotidiano se impone como tema literario en estos dos autores? Y, en segundo lugar ¿qué

cruces inéditos entre literatura y ciencias sociales emergen por esta vía? El análisis comparatista de *Rayuela* (1963) y de *La vida instrucciones de uso* (1978), que bien pueden ser leídas como dos grandes novelas sobre la vida cotidiana en Buenos Aires y París en los años sesenta y setenta, proporciona una primera vía de acceso a la cuestión de lo cotidiano y de la novela como registro del presente.

Además, el estudio de ciertos “micro-géneros” literarios como el “Manual de Instrucciones” o los “Ejercicios prácticos” al estilo de los “*Do it yourself!*” del arte conceptual, da cuenta de otra de las vertientes que lo cotidiano asume en las obras de ambos autores. El estudio de estas formas nos permite reflexionar sobre la manera en la que sus textos buscan interpelar y hacer reaccionar a los lectores, tendiendo un puente entre la liberación subjetiva a la que aspira todo arte de tipo vanguardista y el compromiso político. La reconstrucción de ciertas filiaciones oulipianas en el Río de la Plata y el rol que Julio Cortázar desempeña como un “plagiario por anticipación del OuLiPo” son, asimismo, analizados en esta primera parte. Como todos saben, Cortázar nunca llegó a ser formalmente un miembro del OuLiPo –el *Ouvroir de littérature potentielle*– aunque sabemos que Georges Perec habría estado a cargo de contactarlo. David Bellos y Karine Berriot, biógrafos respectivos de Perec y de Cortázar, no dan exactamente la misma versión de este intento frustrado de cooptación. En su biografía *Julio Cortázar l'enchanteur*, Karine Berriot sugiere que el encuentro entre ambos autores se hizo gracias a Pierre Mertens y a Catherine Binet, directora de cine y última pareja de Perec, a propósito del estreno de la película *Les jeux de la comtesse Dolingen de Gratz*, basada en una obra de Unica Zürn. David Bellos menciona, por su parte, la participación de Cortázar en el número de *L'Arc* dedicado a Georges Perec en 1979 gracias a una iniciativa de Bernard Pingaud. Bellos sugiere que el argentino conoció a Perec a través de Marie-Claude de Brunhoff, una amiga de Perec y de Edmund White, crítica literaria de *L'Express* y de *La Quinzaine littéraire*. Recordemos, en este sentido, que en 2004 el OuLiPo dedicó una sesión de sus clásicos “jueves del OuLiPo” a pensar los vínculos que la obra del “Gran Cronopio” tiene respecto de la literatura potencial. En esta ocasión, Jacques Jouet escribió una “Carta de Cortázar al OuLiPo” en la que analizaba su posible afiliación al grupo. De manera más reciente, Frédéric Forte se sirvió del posible encuentro entre Cortázar y el OuLiPo para escribir una ficción sobre los manuscritos fantasmas intitulada *El viaje de los sueños*.

La segunda parte del ensayo, “Proyectos de vida y de escritura” examina la idea de la obra como un “proyecto de vida” que requiere una inmersión performativa, al mismo tiempo física, intelectual y afectiva de parte del escritor. Para eso, mi análisis se concentró en particular en el género del “diario del proyecto” que registra y documenta el desarrollo de unas ciertas experiencias literarias como *Corrección de pruebas en Alta Provenza*. Este texto se presenta como una suerte de “carnet” de escritor en el que Cortázar registra las impresiones de un viaje por la Provenza en su mítica furgoneta *Fafner*, mientras relee y corrige las pruebas de galera de *Libro de Manuel* y reflexiona sobre las limitaciones y objetivos de su libro. La tercera parte, “Etnógrafos de proximidad” propone un abordaje comparatista de *Los astronautas de la cosmopista* y de *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino* de Perec, textos precursores de lo que el crítico francés Dominique Viart designa actualmente como “literaturas de terreno”. Retomando el análisis de Viart, se trata de textos que “toman prestadas las prácticas que las ciencias sociales agrupan bajo el nombre de ‘trabajo de campo’” (Viart, 2019, p. 6). El motivo del viaje y la figura del escritor que se comporta como un extranjero o como un etnógrafo al momento de analizar su cotidianidad actúan en estos textos como herramientas literarias y conceptuales que buscan producir un efecto de distancia capaz de reavivar nuestra atención, por lo general adormecida o anestesiada en lo que respecta a lo cotidiano.

Finalmente, el último capítulo intitulado “Archivistas de lo cotidiano” examina los usos literarios del archivo a la luz de lo que el crítico americano Hal Foster ha llamado al fenómeno de los “artistas archivistas” (Foster, 2004). A partir del análisis de *Libro de Manuel* y de ciertas “misceláneas” como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) o *Último Round* (1969), por un lado, y *W o el recuerdo de infancia* (1972) o los *Me acuerdo* (1973) de Georges Perec, por otro, esta sección final intenta mostrar cómo la incorporación de documentos, testimonios, notas de prensa y otros elementos factuales, representa una apuesta literaria

pionera y precursora de lo que hoy en día designamos como un “giro documental” en la literatura y el arte. En este sentido, la pregunta acerca de cómo la presencia de archivos y de documentos incide en el estatuto literario de los textos transformando su pacto de lectura, fue delineando las líneas de trabajo de lo que ha sido mi campo de investigación más reciente, a saber: la forma en la que, a través de un relato de investigación – histórica, periodística, judicial, sociológica– y especialmente por la vía de los archivos y los documentos, la literatura se propone darle voz a una verdad factual.

En este sentido y, desde hace por lo mínimo unos diez años, la crítica ha elaborado toda una fábrica nocional que intenta dar cuenta de este fenómeno literario y editorial que el teórico americano Mark Nash designa como un “giro documental” (2007, 2008). Pensemos, por ejemplo, en las nociones de “literatura factual” (Genette, 1991; Jeannelle, 2007), de “obra-documento” (Bessière, 2006), las “narraciones documentales” (Ruffel, 2012) o las “factografías” (Zenetti, 2014); pero también las “novelas sin ficción”, los “relatos reales” (Cercas, 2009; Volpi, 2018) o incluso las “docu-ficciones” y las *Fact-Fictions*. Este creciente interés por las diferentes subcorrientes y variantes de la *no-ficción* que vemos emerger en la literatura contemporánea da cuenta de lo que el teórico Davis Shields llama nuestra “sed de realidad” (Shields, 2016).

## FILIACIONES OULIPIANAS EN EL RÍO DE LA PLATA

Entre los escritores que trabajaron utilizando “reglas” y “restricciones” (*contraintes*) literarias antes de la creación del OuLiPo, Julio Cortázar ocupa, por supuesto, un lugar destacado.<sup>2</sup> Ya en sus *Clases de literatura* (2013) dictadas en Berkeley en 1980, el autor se refiere a este grupo y especialmente a Georges Perec como uno de los representantes de una nueva corriente lúdica y formalista en la literatura francesa (Cortázar, 2013, p. 199). En efecto, la sombra tutelar de Raymond Queneau y de Marcel Duchamp, así como las referencias a ciertos escritores ‘patafísicos’ como Alfred Jarry, planean sobre dos de los “libros-objeto” más experimentales de Cortázar: *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*. Más concretamente, la idea de la obra con un “tablero de dirección” que exige una determinada implicación por parte del lector, e incluso la puesta en práctica de ciertos protocolos experimentales, acerca la producción de Cortázar a la del OuLiPo. Si esta filiación constituye aún un campo por explorar,<sup>3</sup> la Bienal dedicada a estos dos escritores entre el 20 y el 22 de marzo de 2012 en Buenos Aires, constituyó un primer paso.

Por otra parte, la literatura argentina contemporánea parece especialmente receptiva a las prácticas de escritura “no creativa” [*uncreative writing*] en la línea del OuLiPo. Además de las primeras traducciones al español de Perec y de otros miembros del OuLiPo, destacaremos la entusiasta recepción crítica de estos escritores en el ámbito literario local desde finales de los años ochenta. Pensemos, por ejemplo, en la traducción y en la circulación de algunos textos programáticos del OuLiPo gracias a revistas como *Babel. Revista de libros* (1988-1991)<sup>4</sup> o *Xul. Revista de poesía* (1980-1997)<sup>5</sup>; o más recientemente, en la traducción del volumen colectivo *OuLiPo. Ejercicios de literatura potencial* (2016).

## LAS RESTRICCIONES Y LAS REGLAS DE ESCRITURA COMO APERTURA HACIA LA "POTENCIALIDAD"

En un artículo intitulado “¿Qué es la literatura potencial?”, Perec cita *Bâtons, chiffres et lettres* (1965) de Raymond Queneau para resumir la búsqueda de potencialidad de los oulipianos. Perec utiliza entonces la famosa frase: “Intentamos demostrar el movimiento andando” [*«Nous essayons de prouver le mouvement en marchant»*] (1998, p. 429). Perec compara los procedimientos oulipianos con un conjunto de “trabajos prácticos” realizados sobre un “texto-base” con el fin de “explotar sus múltiples potencialidades mediante trituraciones que se relacionarán separada o simultáneamente con sus componentes” (1974, p. 22).<sup>6</sup>



Siguiendo el principio del oulipiano Jacques Roubaud según el cual “un texto escrito según una restricción habla de esta restricción” [*«exploiter les nombreuses potentialités au moyen de triturations qui porteront séparément ou simultanément sur ses composantes»*] (Perec, 1974, p. 22), podemos pensar en qué medida algunos textos de Cortázar surgen tanto de la aplicación de una serie de restricciones como de una reflexión sobre estas mismas reglas de escritura. Sin embargo, la particularidad de la restricción oulipiana radica en la forma en que articula la idea de “constricción” o incluso de regla que limita la producción, con la de potencialidad. Según una definición de Jacques Bens, inspirada en los *Cien mil millones de poemas* de Raymond Queneau, “una obra potencial es una obra que no se limita a sus apariencias, que contiene riquezas secretas, que se presta de buen grado a la exploración” (1988, p. 22). Esta oposición entre el determinismo de la escritura oulipiana y el grado de invención al que aspira toda producción artística constituye una de las paradojas de la literatura potencial.

En cuanto al uso de reglas de escritura en la obra de Julio Cortázar, mencionaremos algunos ejemplos representativos, como los experimentos poéticos iniciados con Octavio Paz, publicados bajo el nombre de “Poesía permutante” en *Último Round* (2010b, p. 165, 184, 195 de la “planta baja” [en adelante P.B.]). En ella, el autor subraya el carácter serio del juego: “nada más riguroso que un juego: los niños respetan las leyes del barrilete o de las esquinitas con un ahínco que no ponen en las de la gramática” (2010b, p. 66). Los principios que guiaron esta empresa poética dedicada a Raymond Queneau (2010b, p. 65), son destacados por Cortázar, que explica: “En mi caso, el principio general ha sido escribir textos cuyas unidades básicas (...) pueden permutarse hasta los límites del interés del lector o de las posibilidades matemáticas. El poema se convierte así en algo circular y abierto” (2010b, p. 66). En estos textos, el autor ensaya diversas combinaciones de estructuras poéticas mediante una técnica aleatoria. El verdadero reto es llegar al verso, a la estrofa o al poema definitivos de manera que “cada unidad básica se enlace impecablemente con las otras ordenadas por el azar o la voluntad del lector” (2010b, p. 68). Ahora bien, si Cortázar suele privilegiar el azar y la improvisación frente a las reglas oulipianas, un texto como “Clone” constituye un buen contraejemplo. En la segunda parte de este relato, el narrador explica que aunque “escribir como al dictado” le resulta “algo natural”, “de vez en cuando, [se] impone reglas estrictas a modo de variación” (2010b, p. 119).

Asimismo, el gusto por los palíndromos es otra de las declinaciones que las reglas de escritura toman en su obra. El escritor español y miembro del OuLiPo Pablo Martín Sánchez destaca, por ejemplo, las similitudes entre el “Gran Palíndromo” de Georges Perec (1969, Moulin d'Andé) incluido en el volumen de textos oulipianos sobre *La Littérature Potentielle* (1973) y los experimentos de Julio Cortázar en textos breves como “Satarsa” (*Deshoras*, 1982) o en el caso del “soneto palindrómico” o “soneto cremallera” de *Un tal Lucas* (1979), que puede leerse de arriba a abajo y de abajo a arriba gracias a la repetición en ambos extremos del primer verso (Sánchez, 2005).

## REGLAS DE ESCRITURA VERSUS PACTO DE LECTURA: LA OBRA CON “INSTRUCCIONES DE USO”

No es casualidad que Cortázar y Perec utilicen los motivos de la rayuela en su novela homónima o del rompecabezas en *La vida instrucciones de uso* [en adelante, *LVIU*]. Estas alusiones a la literatura como juego forman parte de una particular relación entre la lectura y la escritura, que se pone de manifiesto en el prefacio de ambas novelas múltiples y fragmentadas. La reflexión sobre los protocolos de lectura ocupa asimismo un lugar central en ellas. En lo que respecta a *LVIU*, Perec ya menciona en un borrador del texto de octubre de 1972 la relación entre el sistema de reglas que da lugar al andamiaje de la novela y los protocolos de lectura que deben ser activados por parte del lector. En palabras del autor, citado por Danielle Constantin:

Hay que empezar por algún sitio. El ojo se detiene en un detalle y emprende este enmarañado viaje, al final del cual habrá descubierto todos los elementos del cuadro, recorrido todos los caminos que se le ofrecen (...). El viaje puede ser único o plural. Puede ser un circuito o un camino dependiendo de si el ojo vuelve o no a su punto de partida. Partiendo de cualquier casilla de un tablero de ajedrez, se puede hacer que un caballo pase por las otras 63 casillas en 63 saltos consecutivos, sin que

se omita ni se cruce una sola casilla dos veces. Desde Jaenisch, sabemos que hay miles de soluciones a este problema. Como de todos modos hay un camino, no importa dónde empiece (Perc en Constantin, 2008, p. 98).

Esta referencia al tablero y al juego de ajedrez se sustituye en la versión final de *LVIU* por la metáfora del rompecabezas o el *puzzle*. Por su parte, esta referencia al juego va acompañada de una frase del *Pedagogisches Skizzenbuch* de Paul Klee. La cita se sitúa en el preámbulo y explica: “el ojo sigue los caminos que se le han trazado en la obra”. Al resituarse al lector en el papel creativo de quien completa la obra, este preámbulo de *LVME* no se aleja demasiado de las reflexiones de Cortázar en el “Tablero de dirección” de *Rayuela* (1991 [1963]) donde leemos:

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes: El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue. El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo (1991, p. 4).

Considerado a la luz de *LVIU* y dado que Cortázar solo propone dos lecturas posibles, podemos interrogarnos sobre el carácter verdaderamente múltiple de *Rayuela*. Sin embargo, más allá del carácter restringido o potencialmente infinito de lecturas posibles de ambos textos, resulta llamativo ver que los prólogos de ambas novelas se sirven del formato textual del “manual de instrucciones” para subrayar hasta qué punto las reglas de escritura y los protocolos de lectura están entrelazados. Antes de continuar, recordemos algunas diferencias conceptuales entre la noción de regla y la de protocolo, que intervienen tanto a nivel de la composición como de la lectura oulipiana. Según la definición de Alastair Brotchie y Harry Mathews, la restricción [«*la contrainte*»] es “la regla, el método, el procedimiento o la estructura estricta y claramente definible que genera toda obra que pueda llamarse propiamente oulipiana” (1998, p. 131).

Frente al carácter limitante de la restricción, el protocolo evoca todo un conjunto de reglas e instrucciones que definen una operación de creación literaria más compleja. Asimismo, mientras que la restricción se concibe como un proceso cuyo objetivo es eliminar el azar y la contingencia, los protocolos pretenden más bien aprovechar las vicisitudes y lo inesperado, integrando estos factores como una parte esencial de la composición. Por otra parte, desde el punto de vista de la lectura, la restricción requiere un esfuerzo hermenéutico por parte del lector que debe, como si fuera un detective, descifrar el procedimiento oculto o secreto que determina la estructura e incluso el contenido semántico de la obra. Así, si la restricción es inseparable de la figura del lector como hermenauta, el protocolo moviliza sobre todo un dispositivo similar al de una *captatio benevolentiae* utilizando, y a menudo abusando, de los pedidos e interpelaciones al lector.

Considerados desde esta perspectiva, algunos de los “micro-géneros” literarios utilizados por Julio Cortázar y Georges Perec hacen hincapié en el aspecto más performativo de la restricción; a saber: el que le exige al lector la puesta en práctica de determinados “ejercicios” o “trabajos prácticos”. El paradigma de la obra como experimento, en el sentido del término inglés *experiment*, resulta imprescindible para entender la adopción, por parte de los lectores, de una doble postura textual y performativa que evoca la de los “participantes-observadores” de una experiencia científica. Estas “instrucciones” o “indicaciones” colocadas como prefacio de algunas de sus obras conducen al lector a cuestionarse sobre la finalidad de dichos experimentos literarios al mismo tiempo que impregnan de un tono lúdico la jerga supuestamente científica. Sin embargo, dado que aspiran a producir formas alternativas de conocimiento del mundo y de la realidad capaces de establecer un puente entre el conocimiento literario y el conocimiento científico, estas obras no carecen de una dimensión hermenéutica original.

## "INSTRUCCIONES", "TRABAJOS PRÁCTICOS", "EJERCICIOS": HACIA UNA LECTURA PERFORMATIVA

Estas formas breves, entre las que se incluyen los "ejercicios", las "instrucciones" y los "trabajos prácticos", se asemejan a menudo a ciertos experimentos y experiencias "de campo" o de "terreno". Se trata, en efecto, de textos que articulan dos vertientes: una lúdica, en la línea de las "instrucciones" y de los "conocimientos útiles" de la *Patafísica* de Alfred Jarry;<sup>7</sup> y otra de exploración etnográfica de la vida cotidiana que dialoga con los trabajos pioneros de Henri Lefebvre, Guy Debord o bien, a partir de los años ochenta, de Michel de Certeau. Siguiendo la línea de reflexión de estos pensadores, para poder teorizar las prácticas cotidianas debemos ser capaces de identificar diferentes "formas de hacer" y "estilos de acción" (Giard, 1990, p. XI).

Desde este punto de vista, no parece una casualidad que, en ciertas obras de Julio Cortázar, el escritor proceda como un participante-observador seriamente implicado en una experiencia de conocimiento del mundo. Renunciando de antemano a los principios de la inspiración o de la creatividad, el autor de estos textos suele presentarse como un "operador" capaz de reproducir una serie de protocolos literarios y pseudo-científicos. Tal vez la veta más inventiva y original de estos textos radique en la formulación de los protocolos de escritura y en la concepción de la obra que resulta como una "obra-proyecto". En este sentido, cabe señalar que el interés sociológico de Georges Perec por la vida cotidiana y lo "infra-ordinario" entra en contacto con ciertas técnicas de "extrañamiento" propias a la percepción cortazariana de la realidad. Nos referimos a la percepción de lo real que la crítica engloba habitualmente bajo el rótulo de lo "fantástico cotidiano". Para entender mejor esta variante rioplatense de lo fantástico, puede resultar útil recordar los dos períodos centrales en la concepción de lo fantástico cortazariano. Según Jaime Alazraki (1990), podemos distinguir una primera concepción de lo fantástico en los cuentos publicados desde los años 30 y hasta la aparición de *Bestiario* (1951) (p. 21-33). Este período corresponde a una variante de lo fantástico de inspiración romántica o gótica que se caracteriza por la irrupción de lo sobrenatural bajo la forma del terror en la tradición de Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant o Gérard de Nerval.<sup>8</sup> Esta etapa se refleja, asimismo, en los relatos de *La otra orilla* (1937-1945) publicados póstumamente en 1995. Lo fantástico se refiere allí a la irrupción de acontecimientos del orden de lo extraordinario o de lo anormal en ámbitos cotidianos. Esta concepción, más bien clásica, evoluciona a partir de la publicación de *Bestiario*, una colección que participa de una estética que Alazraki denomina "lo neofantástico".<sup>9</sup> Según Alazraki:

Por su visión, porque si lo fantástico asume la solidez del mundo real -aunque para poder "devastarlo mejor", como decía Caillois-, lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica (1990, p. 21).

A partir de *Bestiario*, la obra de Cortázar inicia una nueva relación respecto de lo cotidiano. Lo "neofantástico" se basa, pues, en una visión que impregna los acontecimientos y ambientes cotidianos con un velo extraño e inquietante. No es tanto la irrupción de fenómenos sobrenaturales o extraordinarios lo que predomina en este período, sino la idea de que la realidad es similar a una esponja formada por innumerables intersticios y grietas no perceptibles a simple vista.

Esta visión de lo fantástico, que posee también una dimensión psicológica, es objeto de una vasta reflexión teórica por parte de Cortázar. Por ejemplo, en un texto de *La vuelta al día en ochenta mundos* intitulado "Del sentimiento de lo fantástico" Cortázar se refiere a la imposibilidad de dar cuenta objetiva de la realidad. Así, propone más bien un plan de acción que consiste en "acorralar lo fantástico en lo real, realizarlo" (2010a, p. 43). Si lo fantástico fuerza "una costra apariencial" y "coquetea" con la pérdida de sentido y la locura, esta percepción trastocada de lo real se asemeja también a una forma de combate. Como lectores, el desafío mayor es entender que "las grandes sorpresas nos esperan allí donde hemos aprendido por fin a no sorprendernos de nada" (2010a, p. 47). Asimismo, en un texto escrito a finales de los años sesenta titulado "Del sentimiento de no estar del todo", Cortázar utiliza la imagen de la "descolocación" para definir la tarea del escritor. En

este sentido, explica: “nunca he admitido una clara diferencia entre vivir y escribir (...) escribo por carencia, por 'descolocación” (2010a, p. 21). A continuación, el autor cuestiona el realismo “ingenuo” (2010a, p. 22), una tendencia a reducir lo excepcional a un fenómeno estético o poético. Desde la percepción del “realista ingenuo”, la realidad se le aparece a través de una visión “trivial” que le impide captar lo excepcional. Su vida imita así el “mecanismo de [su] mirada”: impasible e indiferente a las múltiples grietas y resquebrajamientos que se insinúan en nuestra vida cotidiana.

El modelo de las “instrucciones” utilizado por Cortázar en *Historias de cronopios y de famas* (1962) o en *Un tal Lucas* encarna, en este sentido, no solo un modelo de acción para alejarse de esta mirada trivial, sino también un combate contra la lógica de utilidad y de productividad que rige a la sociedad de consumo. A través de sus “Instrucciones”, Cortázar desafía al lector a cuestionarse sobre su percepción de la vida cotidiana desde una perspectiva similar a la que exige la mirada “infra-ordinaria” de Georges Perec. En este sentido, tanto las “instrucciones” como los “trabajos prácticos” y los “ejercicios” que aparecen en textos de Georges Perec como *Especies de espacios* (*Espèces d'espaces*, 1974) o *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino* (*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, 1975), pueden ser analizados desde la óptica de un programa centrado en la “des-orientación” de nuestra mirada adormecida por las incesantes repeticiones y los ciclos monótonos de la cotidianidad. En efecto, varios textos de *Historias de cronopios y de famas* y de *Un tal Lucas* ponen en escena la oscilación que se produce entre la inmersión en las rutinas cotidianas, a menudo asociadas a la esfera burguesa y capitalista, y el deseo de romper las reglas implícitas y absurdas de estos rituales a partir de una reflexión sobre lo cotidiano, sobre los espacios y las prácticas “comunes”, entendidas en el doble sentido de “banales” y “compartidas”.

La primera de las cuatro secciones de *Historias de cronopios y de famas* se abre con el “Manual de instrucciones”, un texto programático en lo que concierne a esta des-orientación de la mirada cotidiana a la que aspiran tanto Julio Cortázar como Georges Perec. Allí leemos:

La tarea de ablandar el ladrillo todos los días, la tarea de abrirse paso en la masa pegajosa que se proclama mundo, cada mañana toparse con el paralelepípedo de nombre repugnante, con la satisfacción perruna de que todo esté en su sitio, la misma mujer al lado, los mismos zapatos, el mismo sabor de la misma pasta de dientes, la misma tristeza de las casas de enfrente, del sucio tablero de ventanas de tiempo con su letrero “Hotel de Belgique” (...) (Cortázar, 2007, p. 413).

Así, la atención se centra en el ritmo repetitivo – “cada mañana”, “el mismo sabor de la misma pasta de dientes” – y el aspecto tranquilizador y despreciable a la vez – “con la satisfacción perruna” – de las rutinas. Las similitudes respecto de “¿Acercamientos a qué?” [«Approches de quoi?»] (1973) de Georges Perec, el texto fundador de su interés por lo infraordinario, son notables. Siguiendo este último texto:

Lo que se cuestiona es *el ladrillo, el hormigón, el vidrio*, nuestros modales en la mesa, nuestros utensilios, nuestras herramientas, nuestros horarios, nuestros ritmos [«*Ce qu'il s'agit d'interroger, c'est la brique, le béton, le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos outils, nos emplois du temps, nos rythmes*»] (Perec, 1989, p. 12).

Además de la preponderancia de los infinitivos y de las construcciones impersonales, la atención del lector se ve atraída en ambos textos por la metáfora del “ladrillo” y por la insistencia en ciertos elementos cotidianos y prosaicos como los zapatos o la pasta de dientes invocados en tanto que pilares de la vida cotidiana. Además, los dos textos parten del impersonal y terminan en la primera persona del plural. En el caso de Perec, el paso a la primera persona del plural es utilizado para dirigirse directamente al lector:

Cuestionar lo que parece haber dejado de sorprendernos para siempre. Vivimos, ciertamente, respiramos, ciertamente; caminamos, abrimos puertas (...) ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Por qué? (...) Poco me importa que estas preguntas sean, aquí, fragmentarias, apenas indicativas de un método (...) esto es precisamente lo que las hace tanto o más esenciales que tantas otras con las que hemos intentado en vano captar nuestra verdad [Interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner. Nous vivons, certes, nous respirons, certes ; nous marchons, nous ouvrons des portes (...) Comment ? Où ? Quand ? Pourquoi ? (...) Il m'importe peu que ces questions soient, ici, fragmentaires, à peine indicatives d'une méthode (...) c'est précisément ce qui les rend tout aussi, sinon plus, essentielles que tant d'autres au travers desquelles nous avons vainement tenté de capter notre vérité] (1989, p. 13).



Cabe también destacar la presencia constante en ambos textos de interpelaciones al lector, de apóstrofes del narrador al narratario, ya sea a través de la forma del discurso directo o bien haciendo del lector un personaje. Finalmente, el uso del imperativo constituye otra estrategia para acentuar el aspecto performativo del texto: “Pregúntale a tus cucharitas. (...) Describe tu calle. Describe otra calle. Haz un inventario de tus bolsillos, de tu cartera” (1989, p. 13). Si bien este aspecto prescriptivo también está presente en la obra de Julio Cortázar, este último enfatiza más la oposición entre el uso utilitario de las cosas comunes y el tipo de experiencia “extraña” que le espera al lector cuando dirige su atención hacia los detalles más inadvertidos y banales de su cotidianidad. Leemos, por ejemplo, en Cortázar:

Apretar una cucharita entre los dedos y sentir su latido de metal, su advertencia sospechosa. Cómo duele negar una cucharita, negar una puerta, negar todo lo que el hábito lame hasta darle suavidad satisfactoria. Tanto más simple aceptar la fácil solicitud de la cuchara, emplearla para revolver el café (2007, p. 413).

Jugando con la noción de *ostranenie* o de “desfamiliarización” de Shklovsky, el autor hace un elogio de lo que llama las “aperturas sobre el extrañamiento”. Si Georges Perec supo inspirarse en la noción de “distanciamiento” de Bertold Brecht, lo extraño o “la inquietante extrañeza” en el sentido desarrollado por Sigmund Freud también surge en la obra de Cortázar a partir de la creación de una distancia en la manera en que consideramos las cosas cotidianas. Según la definición brechtiana, “distanciar” implica transformar lo que se pretende comprender “de algo banal, conocido, inmediatamente dado, en algo particular, insólito, inesperado” (Brecht, 2000, p. 910). También para Cortázar, la metáfora espacial del distanciamiento resulta central en su concepción de lo fantástico. Se trata de crear, como lo hacen previamente Macedonio Fernández, Francis Ponge o Henri Michaux, “instancias de una descolocación desde la cual lo sólido cesa de ser tranquilizador” (Cortázar, 2010a, p. 25). Cortázar presenta así muchos de sus relatos como el testimonio de un “extrañamiento”. En palabras del autor, “lo fantástico surge de la realidad o se inserta en ella” de forma sutil, casi intersticial:

Siempre he pensado que lo fantástico no aparece de una forma áspera o directa, ni es cortante, sino que más bien se presenta de una manera que podríamos llamar intersticial, que se desliza entre dos momentos o dos actos en el mecanismo binario típico de la razón humana a fin de permitirnos vislumbrar la posibilidad latente de una tercera frontera (Cortázar, 1994, p. 134).

Estos efectos de desfamiliarización y de distanciamiento suelen adoptar la forma de una “distracción”. Según el crítico Saúl Yurkievich, lo fantástico actúa como “una apertura hacia lo inexplorado, como amplificador de la capacidad perceptiva”. En un microrrelato de *Último round* titulado “Cristal con una rosa dentro”, Cortázar explica que la distracción es, en realidad, “sólo una forma diferente de atención”:

El estado que definimos como distracción podría ser de alguna manera una forma diferente de atención, su manifestación simétrica más profunda situada en otro plano de la psiquis: una atención dirigida desde o a través o incluso hacia este plano profundo (2010b, p. 98).

Así, el autor subraya que lo extraño puede esconderse en lo familiar, pero que es precisamente en las cosas comunes donde podemos captar nuestra verdad al mismo tiempo que encontramos espacios de convivencia con el otro. Desde esta óptica, no se trata de ahondar en lo exótico o en lo insólito, sino de captar lo que Georges Perec llama “lo endótico”. Además, la finalidad cognitiva de las técnicas literarias vinculadas al método infra-ordinario y al *extrañamiento* cortazariano, recuerda los principios de lo que el historiador francés Ivan Jablonka denomina “ficciones del método”: textos que “sirven para crear conocimiento por el hecho mismo de plantear preguntas, de movilizar conceptos, de proponer hipótesis y elaborar métodos” (2014, p. 197). Por último, en un impulso cercano al de las vanguardias históricas, estos textos se conciben como “experimentos” destinados a articular el arte y la vida. Su objetivo es transformar la *praxis* vital de los lectores al mismo tiempo que sacuden su percepción anestesiada de la realidad por la vía de lo que, en mi ensayo, llamo una “etnografía de proximidad” cuyo objetivo es proporcionar una base para la experiencia cotidiana compartida.

## ¿HACIA UNA “LITERATURA CONCEPTUAL”? LA ESCRITURA BAJO RESTRICCIONES COMO PRECURSORA DE LA LITERATURA NO CREATIVA

El cuestionamiento de la idea de genio y de originalidad constituye otra de las características oulipianas presentes en la obra de Julio Cortázar. Próximos a lo que Marjorie Perloff y Kenneth Goldsmith denominan las “*escrituras no creativas*” [*Uncreative Writings*], los “micro-géneros” literarios a los que nos referimos antes nos enfrentan a un autor-operador que realiza una serie de procedimientos estandarizados y fácilmente reproducibles. Por otra parte, esta visión anti romántica del acto de escritura va acompañada de una revalorización de la lectura como actividad creativa. Desde este enfoque, y basándose en el texto manifiesto de Sol LeWitt sobre el arte conceptual, el estadounidense Kenneth Goldsmith define la escritura “no creativa” y explica:

En la escritura conceptual, la idea o el concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando un autor utiliza una forma de escritura conceptual, significa que toda la planificación y las decisiones se toman de antemano y la ejecución es un asunto superficial. La idea se convierte en una máquina que hace el texto (2005, p. 98).

Al mismo tiempo que revalorizan el concepto y el proceso mismo de ejecución de la obra por sobre el resultado final, escritores como Julio Cortázar o Georges Perec se transforman en portavoces de un arte accesible, democrático y participativo puesto que se inspira en el principio del “*Hágalo Usted mismo*” [*Do it yourself*] del arte conceptual. Así, cada vez más a menudo los escritores y escritoras oulipianos incorporan los protocolos de realización como un elemento central de sus obras. Los textos que resultan se presentan así como proyectos basados en un conjunto de “trabajos prácticos” fácilmente reproducibles por parte del lector.

### CONCLUSIÓN

Más allá de las innegables diferencias –biográficas, estilísticas, ligadas al contexto de producción y recepción – entre la obra de Perec y la de Cortázar, *Petites mémoires et écriture du quotidien* aspira a mostrar cómo una buena parte de la producción cortazariana se sirve de lo cotidiano para hacer visibles las grietas que la violencia histórica deja visibles en nuestro presente.

Ya en el primer capítulo de *Rayuela*, Cortázar reflexiona sobre la fragilidad de la memoria que rodea a los hechos y a los gestos cotidianos. Tomando el punto de vista de su protagonista Horacio Oliveira, el narrador se sorprende de la forma en que “el recuerdo lo guarda todo y no solamente a las Albertinas y a las grandes efemérides del corazón y de los riñones” (1963, p. 20). Esta memoria hecha de recuerdos banales y sin importancia no surge espontáneamente, sino que es el resultado de un trabajo paciente y tenaz. En palabras de Horacio: “el juego consistía en recobrar tan sólo lo insignificante, lo inostentoso, lo perecido” (1963, p. 20). El deseo de darle voz a una memoria todopoderosa, capaz de resguardar los más mínimos detalles y recuerdos, recorre toda la novela, pero es también un elemento común en muchos otros textos, especialmente en las “misceláneas” *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Última Round* o en obras como *Libro de Manuel* o *Los astronautas de la cosmopista*.

En este sentido, quisiera terminar el artículo con una reflexión de Georges Didi-Huberman en su libro *Sentir le grisou* de 2014. En este ensayo el filósofo nos alerta sobre la imposibilidad de pronosticar las catástrofes (naturales o históricas) que vendrán y se pregunta: “(...) ¿cómo vemos venir la catástrofe? ¿Cuáles serían los órganos sensoriales de ese ver-venir, de ese mirar-tiempo?” (2014, p. 9). El problema, dice, es que los síntomas de estas catástrofes aún no son “legibles” desde nuestro presente. En este sentido, una de las facetas que dan cuenta de la profunda actualidad de la obra de Cortázar radica en su constante cuestionamiento acerca de las modalidades en las que el arte y la literatura pueden volvernos “vigilantes frente a las catástrofes que se avecinan” (2014, p. 11).

Siguiendo una reflexión de Miguel Abensour en su epílogo a *Minima Moralia* de Theodor Adorno, *Petites mémoires et écritures du quotidien* se propone analizar la carga política que conlleva la polémica “elección de lo pequeño” con la que tanto Julio Cortázar como Georges Perec pretenden transformar nuestra mirada acerca de lo cotidiano. Concebida como una forma de resistencia, esta postura implica una responsabilidad estética y ética que desafía las relaciones de fuerza y de poder establecidas. Citando a Abensour, se trata de “volverse hacia lo que ha sido descuidado, desatendido, excluido; invertir, contra la dominación de lo monumental, en lo pequeño; aprender a redescubrir la singularidad, en el mismo momento en que se niega ‘en grande’” (2003, p. 340). Invertir esta lógica de dominación de lo monumental por sobre lo pequeño implica necesariamente aceptar una forma de “conversión o [de] refinamiento de la mirada” que exige “dar crédito a cualidades hasta ahora consideradas secundarias” (2003, p. 341). Reconocer nuestra miopía ante lo habitual e intentar afinar la mirada son los primeros pasos para renovar nuestra capacidad de extrañamiento. Puesto que la atención hacia lo cotidiano actúa como base de toda experiencia social compartida, el desafío al que nos confronta la obra de Julio Cortázar es el de volvernos vigilantes frente a las amenazas de nuevas olas de violencia.

## REFERENCIAS

- AA.VV. (2016). *OuLipo. Ejercicios de literatura potencial*. E. Alemián (Trad.); M. Rey y E. Alemián (Eds.). Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Abensour, M. (2003). Le choix du petit. En T. Adorno, *Minima Moralia*. París: Petite Bibliothèque Payot.
- Alazraki, J. (1990). ¿Qué es lo neofantástico? *Mester*, XIX(2), 21-33.
- Barrenechea A. M. (1985). La literatura fantástica: función de los códigos socio-culturales en la constitución de un género. En *El espacio crítico en el discurso Literario*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Bens, J. (1988). Queneau Oulipien. En Oulipo (Association), *Atlas de littérature potentielle* (pp. 22-33). Paris: Gallimard.
- Berriot, K. (1988). *Julio Cortázar l'enchanteur*. París: Presses de la Renaissance.
- Bessière, I. (1973). *Le Récit fantastique: la poétique de l'incertain*. París: Larousse.
- Bessière, J. (2006). Littérature: l'oeuvre document et la communication de l'ignorance d'une archéologie (Daniel Defoe) et d'une illustration (Norman Mailer). J-F. Chevrier y P. Roussin (Eds.), *Communications. Des faits et des gestes*. Le parti-pris du document, 79, 319-335.
- Brecht, B. (2000). L'effet de distanciation, procédé de la vie quotidienne. En J-M. Valentin (Ed.), *Écrits sur le théâtre*. París: Gallimard.
- Brotchie, A. y Mathews, H. (1998). *Oulipo compendium*. Londres: Atlas Press.
- Caillois, R. (1977). Fantastique. *Encyclopaedia universalis*. París: Universalis. Fr. Recuperado de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/fantastique/>
- Cercas, J. (2009). *Anatomía de un instante*. Barcelona: Mondadori.
- Chejfec, S. (1988). Georges Perec o los riesgos de cierta argentinidad (a propósito de *La vida instrucciones de uso* de Perec). *Babel. Revista de libros*, (12), 20.
- Constantin, D. (2008). *Masques et mirages: genèse du roman chez Cortázar, Perec et Villemaire*. Nueva York: Peter Lang.
- Cortázar, J. (1991 [1963]). *Rayuela*. Edición crítica J. Ortega (Ed.); S. Yurkievich (Coord.). Madrid: CSIC, Colección Archivos.
- Cortázar, J. (1994 [1978]). El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica. En *Obra crítica*, vol. III. (pp. 89-111). Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, J. (2004 [1973]). *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Altea, Aguilar, Taurus, Alfaguara.
- Cortázar, J. (2007). Manual de instrucciones. En *Cuentos completos*, Tomo I. Uruguay: Alfaguara.

- Cortázar, J. y Dunlop, C. (2007 [1983]). *Los astronautas de la cosmopista. Un viaje atemporal París-Marsella*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, J. (2010a [1967]). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Hong Kong: Editorial RM.
- Cortázar, J. (2010b [1969]). *Último round*. Hong Kong: Editorial RM.
- Cortázar, J. (2010c [1980]). Clone. En *Queremos tanto a Glenda* (pp. 101-124). Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Cortázar, J. (2012 [1972]). *Corrección de pruebas en Alta Provenza*. Buenos Aires: Herederos de Julio Cortázar.
- Cortázar, J. (2013 [1980]). *Clases de literatura*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Sentir le grisou*. París: Ed. de Minuit.
- Fondebrider, J. (1988). Raymond Queneau, Georges Perec y el grupo Oulipo. *Babel. Revista de libros*, 4, 14-16.
- Foster, H. (2004). The Archival Impulse. *The MIT Press*, 110, 3-22.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of Criticism*. Princeton, New Jersey: Princeton University press.
- Gasparini, S. (1999). Típicas atracciones genéricas: fantástico y ciencia ficción. Luisa Valenzuela, Elvio E. Gandolfo, Angélica Gorodischer. En N. Jitrik y E. Drucaroff (Eds.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11, (pp. 117-142). Buenos Aires: Emecé.
- Genette, G. (1991). Récit fictionnel et récit factuel. En *Fiction et diction* (pp. 141-168). París: Seuil.
- Giard, L. (1990). Introducción. En M. De Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, vol. I. París: Gallimard.
- Goldsmith, K. (2005). Paragraphs on Conceptual Writing. En L. Emerson y B. Cole (Eds.), *Open Letter: A Canadian Journal of Writing and Theory*, 12(7), 108-111.
- Jablonka, I. (2014). Les fictions de méthode (Parte 3, VIII, Le raisonnement historique). En *L'histoire est une littérature contemporaine*. París: Seuil.
- Jackson, R. (1981). *Fantasy: The Literature of subversion*. Londres, Nueva York: Methuen.
- Jeannelle, J-L. (2007). Histoire littéraire et genres factuels. *Fabula-LhT*, 0. <http://www.fabula.org/lht/0/jeannelle.html>
- Klein, P. (2013). ¿Un plagio por anticipación? Cortázar y el Oulipo(1960-1980). *Ensemble*, 5(11), 37.
- Klein, P. (2014). Cortázar et l'Oulipo: départ d'un jeu. *De ligne en ligne*, 15, 30.
- Klein, P. (2021). *Petites mémoires et écriture du quotidien: Cortázar, Perec et leurs échos contemporains*. París: Classiques Garnier.
- Link, D. (1994). *Escalera al cielo. Utopía y Ciencia Ficción*. Buenos Aires: La Marca.
- Louis, A. (2001). Definiendo un género. *La Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 49(2), 409-437.
- Louis, A. (2016). La iniciación a lo fantástico. Julio Cortázar. *Los Anales de Buenos Aires y la Antología de la literatura fantástica*. En R. Spiller (Ed.), *Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares: Relecturas entrecruzadas* (pp. 39-54). Berlín: Erich Schmidt.
- Mellier, D. (2000). *La littérature fantastique*. París: Seuil.
- Mellier, D. (2001). *Textes fantômes: fantastique et autoréférence*. París: Ed. Kimé.
- Nash, M. (2007). Experiments with Truth: The Documentary Turn. *Anglistica*, 11(1/2), 33-40.
- Nash, M. (2008). Reality in the Age of Aesthetics. *Frieze*, 114, 2.
- Perec, G. (1974). Variations sur un thème de Marcel Proust. *Magazine littéraire*, 94, 64.
- Perec, G. (1989 [1973]). Approches de quoi?. En *L'infra-ordinaire* (pp. 9-13). París: Seuil.
- Queneau, R. (1998 [1965]). *Bâtons, chiffres et lettres*. En Oulipo (Association), *Atlas de littérature potentielle* (p. 429). París: Gallimard.
- Ruffel, L. (2012). Un réalisme contemporain: les narrations documentaires. *Littérature*, 166, 13-25.
- Sánchez, P. M. (2005). Julio Cortázar y la literatura potencial. *La Siega*, 4.

- Shields, D. (2016 [2010]). *Besoin de réel : un manifeste littéraire [Reality Hunger]*, trad. Charles Recoursé, Vauvert, Au Diable Vauvert.
- Todorov, T. (1992 [1970]). *Introduction à la littérature fantastique*. París: Seuil.
- Viart, D. (2019). Les Littératures de terrain (Introducción). *Revue de Fixxion française contemporaine*, 18. Recuperado de <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx18.20/1339>
- Volpi, J. (2018). *Una novela policial*. México: Alfaguara.
- Xul, Signo Viejo y nuevo*. *Revista de poesía* (dic. 1993). Número 10, “El punto ciego: la poesía visual”.

## NOTAS

- 1 Este artículo retoma el texto presentado en la jornada internacional “Latinoamericano y escritor: Julio Cortázar entre literatura y política” organizada por Lisandro Relva el 28/01/2022 y lo articula con ciertos postulados de mi ensayo *Petites mémoires et écriture du quotidien. Cortázar, Perec et leurs échos contemporains*. Aún inédito en español, este ensayo fue publicado por Classiques Garnier en 2021, gracias a un premio a la edición del colectivo “*Tanslittéaræ*” (PSL/EnS). En especial, retomo aquí algunas secciones de los subcapítulos intitulados “*Julio Cortázar: le fantastique quotidien*” (pp. 56-64); “*Rayuela et La Vie mode d’emploi*” (pp. 80-88) y “*Genres performatifs: ‘Instructions’, ‘Modes d’emploi’, ‘Exercices*” (pp. 89-94).
- 2 Para un análisis más detallado de las relaciones entre Cortázar y el OuLiPo, ver mis artículos: “¿Un plagio por anticipación? Cortázar y el OuLiPo(1960-1980)” (2013) y “Cortázar et l’OuLiPo: départ d’un jeu” (2014).
- 3 Entre los estudios que reflexionan sobre el vínculo entre el argentino y el OuLiPo, destaca el libro de D. Constantin, *Masques et mirages: genèse du roman chez Cortázar, Perec et Villemaire* (2008).
- 4 Mencionaremos en particular dos artículos de 1988: uno de Jorge Fondebrider titulado “Raymond Queneau, Georges Perec y el grupo OuLiPo” y otro del escritor argentino Sergio Chejfec “Georges Perec o los riesgos de cierta argentinidad (a propósito de *La vida instrucciones de uso* de Perec)”.
- 5 El número 10 de *Xul* (1993) incluye traducciones al español de varios textos oulipianos (François le Lionnais, Jean Lescure, Marcel Benabou, Raymond Queneau, Jacques Roubaud y Georges Perec).
- 6 La traducción de “Variations sur un thème de Marcel Proust” nos pertenece.
- 7 Este aspecto “patafísico” de las “instrucciones” se pone igualmente de manifiesto en algunos textos breves de *La vuelta al día en ochenta mundos* como, por ejemplo: “Para hacer bailar a una chica en camisa” (Cortázar, 2010, p. 10) y “Una forma muy sencilla de destruir una ciudad” (Cortázar, 2010, p. 11).
- 8 Entre la vastísima bibliografía sobre lo fantástico destacan las obras clásicas de Todorov, T. (1992), Frye, N. (1957). Ver también los estudios de Caillois, R. (1977), Jackson, R. (1981) o Bessière, I. (1973). Para estudios más recientes, véase Mellier, D. (2000 y 2001). Para el ámbito latinoamericano, véase el estudio clásico de María Barrenechea A. (1985), Link, D. (1994), Gasparini, S. (1999), o Louis, A. (2001).
- 9 Para un análisis de las causas y modelos que pueden haber influido en esta nueva faceta de la fantasía cortazariana, véase el artículo de Louis, A. (2016).