

**Políticas del Juego:**

**El caso de *Autonautas de la Cosmopista* de Carol Dunlop y Julio Cortázar**

**Hernán Medina Jiménez**

University of Pittsburgh

Ante esta importante derrota, el arte debe refundar un lugar propio, sede de su diferencia. Como ya no puede esgrimir las razones de la forma estética para demarcar su territorio (autónomo hasta entonces), dirige su mirada grave a lo que está más allá del último límite: lo extra-artístico, el mundo de afuera, la historia que pasa, la cultura ajena; en fin, la confusa realidad.

—Ticio Escobar  
*El arte fuera de sí*

*La cuestión previa: el asunto de la postautonomía*

Al menos la trama del libro, la serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados, resulta bastante conocida entre los lectores de Cortázar. Incluso, casi todas las ediciones del libro la presentan en términos semejantes: como un cuaderno de viajes y una historia de amor. Escrito en colaboración con Carol Dunlop y, reducido a la acción dramática, los hechos son los siguientes. Una tarde de mayo de 1982, desde París, Julio Cortázar remite una carta al Director de la Sociedad de las Autopistas solicitando autorización para el uso de la autopista del Sur que une

París y Marsella a bordo de su Volkswagen Kombi. Esta expedición suponía cuatro reglas de juego: 1) no salir ni una sola vez de la autopista, 2) explorar cada uno de los paraderos a razón de dos por día, 3) efectuar relevamientos científicos de cada paradero, y 4) compilar la experiencia del viaje a modo de diario de bitácora cuya acción y narración siguiera en estricto las condiciones de un juego que ellos mismos se habían impuesto (Cortázar y Dunlop 1996, 38-39). En tiempo promedio la duración de la expedición, “un tanto alocada y bastante surrealista”, la describen los autores, hubiera sido de nueve o diez horas. En cambio, bajo las reglas establecidas por Dunlop y Cortázar la expedición habría de durar treinta y tres días, entre el 23 de mayo y el 23 de junio. Aquí terminan los acontecimientos principales del libro.

Los hechos que siguen se clasifican como datos ancilares, prescindibles, casi fuera del marco de discusión para el discurso crítico latinoamericano. Pero es innegable que estos mismos hechos marcarán el acto de interpretación, como si el concepto central del libro se descentrara de aquella lógica interna de la autonomía literaria (y los códigos de valoración de la novela) para intersectar con la condición intermedial de otras prácticas de arte y para fundirse con proyectos donde el eje central es la indeterminación de lo cotidiano. En última instancia, como lo escribió Walter Benjamin, el concepto regresará a su fundación primera, “contar historias”—el arte de la narración—con su facultad intacta de “intercambiar experiencias” (225). Así, “la huella del narrador queda adherida a la narración tal como las manos del alfarero dejan su marca en la superficie de la vasija de barro” (233). Los hechos que tengo en cuenta se inscriben en la esfera extratextual y son disímiles; es un viaje que privilegia una performatividad que se abre a códigos mediáticos de representación. Dunlop enferma y muere en noviembre de ese mismo año. Cortázar ordena y termina el libro solo. Un año después, *Los autonautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella* (1983) se publica en castellano y en francés. Cortázar muere a los pocos meses después de la publicación, el 12 de febrero poco después del mediodía. “El libro, sin más modificación que un epílogo”, como lo recuerda Martín Caparrós, “quedó transformado en elegía, testimonio de vida ante la muerte” (Caparrós 2019).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Resulta importante señalar que el libro en sí se presenta como una obra escrita en colaboración, aunque irónicamente y salvo el apellido en el título, las ediciones en castellano no incluyen mayores datos de la coautora y conyugue, Carol Dunlop. Por el contrario, el mismo año la editorial Nueva Nicaragua publica *Lleno de niños los árboles* (1983), traducido por Julio Cortázar, y con una nota introductoria de Claribel Alegría, cuyo fragmento dice: “Carol Dunlop, Massachusetts, Estados Unidos, 1946, militó siempre en las filas de los desposeídos. Aún muy joven, participó activamente en manifestaciones de protesta contra la guerra de Vietnam, lo que

Al discutir esta colaboración entre Dunlop y Cortázar, mi propósito central es proponer un marco alternativo de interpretación que parte, en principio, desde la discusión sobre la postautonomía del arte en donde el arte contemporáneo se expande fuera de su campo e interactúa con otras áreas de la vida social. Para nuestro caso, por postautonomía entiendo aquellos desplazamientos de las prácticas artísticas cuya movilidad problematiza las categorías literarias localizando (o des-diferenciando) la representación artística en el borde mismo de las convenciones de la literatura y de la ficción. En la práctica, no sólo implican un “régimen de significación ambivalente”, sino que “quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica: afuera pero atrapadas en el interior” (Ludmer 2010, 150). Estos formatos aparecen como literatura, de acuerdo a Ludmer, pero no se les puede leer con criterios o categorías literarias (autor, obra, estilo, texto, sentido) porque no solo atraviesan las fronteras de “la literatura”, sino también la de “la ficción”. “Esto quiere decir”, según Ludmer, “que no se sabe o no importa si son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción” (149). Es esta misma transgresión, este entre lugar, lo que me permite resituar el proyecto de Dunlop y Cortázar de práctica artística basada en *objeto* —el formato libro— hacia prácticas basadas en *contextos*, condición que para García Canclini consigue “insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética” (García Canclini 2010, 17; énfasis original). Por estas razones, interpretar a *Los autonautas* desde este marco de discusión implicará, por lo menos, la consideración de una doble pregunta: ¿Cómo interpretar el *texto* si el “viaje-material” se confunde con el “viaje-literario”? O, de forma más directa: ¿Cuál es el capital simbólico que está en negociación?

Con este marco de interpretación, discutiré *Los autonautas de la cosmopista* no necesariamente como literatura, sino como una elaborada práctica de arte—un proyecto, un juego, una imitación—que problematiza su interpretación precisamente desde aquel modelo teórico de la autonomía del arte. Así, *Los autonautas* dialoga con la cuestión de la postautonomía—aquella expansión del arte fuera de la especificidad de su campo—para conducirnos a abandonar aquella aspiración de establecer *a priori*

---

le valió ser expulsada al Canadá [...] Equipada con su cámara, captaba en los lugares más populares de Managua, León, Granada, Bluefields, la sonrisa deslumbrante de sus niños nicas. Cada una de las fotos está hecha con amor y sabiduría. Además de excelente fotógrafa, Carol también era escritora”. Entre las publicaciones de Dunlop destacan *Melanie dans le Miroir* (novela) y *Doomed* (en colaboración con Karen Gordon). Para más información sobre la cercanía de Dunlop y Cortázar en Nicaragua, véase los artículos de Sergio Ramírez en *Estás en Nicaragua* (1986).

significados definitivos de las obras, y a la vez, a aceptar la pregunta “no es *qué es el arte sino, qué puede hacer*” (García Canclini 2010, 211). Bajo estas premisas, propongo iniciar una discusión de *Los autonautas* que preste mayor atención al concepto y a la acción *en sí* en lugar del texto, aunque reconozco que el valor del proyecto es, puntualmente, esta intersección. De hecho, en la práctica es posible proyectar un análisis textual con método e instrumentos teóricos propios de la literatura, y así, designar valor a ambos sistemas de representación utilizados en este proyecto—el texto y la serie de fotografías—en formato libro impreso. Sin embargo, lo que principalmente discuto aquí es el espacio de ambivalencia en esos desplazamientos fuera de la cultura escrita que *Los autonautas* despliega en el marco de su ejecución. Entendido así, este ensayo explora cómo la lógica interna de esta colaboración entre Dunlop y Cortázar se articula desde la integración de distintos espacios discursivos como son el paradigma *proyecto* para el arte conceptual, la teoría del juego para la crítica cultural y la noción de la imitación (la mímica) inclusive. En este sentido, al estructurarse *Los autonautas* desde estas premisas operativas lo que generará, en última instancia, es una práctica, una perspectiva, un marco de operaciones y colaboración cuya finalidad sea adentrarse a la invención de lo cotidiano en esos treinta y tres días que duró la expedición.



Figura 1: *Mini-campamento en una zona hostil: Fajner-muralla, los horrores floridos, la micro-mesa y el jerrican de agua potable* (Cortázar y Dunlop 1983, 96).

En lo que sigue, mi argumento se divide en tres secciones. En la primera, propongo reexaminar la interpretación de *Los aeronautas* como un proyecto intermedial en la línea de los *project-based work*; es decir, sugiero discutirlo como práctica de arte, como trabajo de campo y como reporte de un experimento. Visto así, *Los aeronautas* se relaciona directamente con la teoría y práctica del *proyecto* como arte experimental, una práctica prominente dentro de la cultura francesa en la década de los ochenta y noventa, que dialoga con la práctica de la vida cotidiana. En el segundo apartado, analizo la dirección de la discusión crítica sobre *Los aeronautas* como arte experimental con relación a la obra de Cortázar. Por condición metodológica, discuto la vigencia de las teorías de Johan Huizinga en *Homo Ludens* como elemento central en la valoración del juego en el discurso crítico latinoamericano, marco que determinará aquella asociación y subvaloración del uso de reglas de juego en *Los aeronautas*. Por último, sugiero discutir el valor político del juego como modo de mímica. En este último caso argumento que aquella imitación (el remedo) confronta a la tradición de las crónicas de viaje y conquista del nuevo mundo, contestando así la metodología del trabajo de campo (*fieldwork*) de la antropología que ve, estudia y clasifica al Otro. Mi objetivo final supone explorar cómo la noción de proyecto enmarcado en la idea del juego—como mímica—no solo significa el cuestionamiento de la construcción de la Otredad, sino que produce un desplazamiento del paradigma de la representación *hacia* el paradigma de la interacción.

#### *Arte Obra, o Bajo el Signo del Proje*

Previamente, es necesario decir que las convenciones de la autonomía de la literatura y el ejercicio de la ‘lectura detenida’, como marco interpretativo tradicional, si no borran al menos difuminan el contexto y la especificidad estética de *Los aeronautas*. Por ello, la comparación entre el *Libro de Manuel* y *Los aeronautas de la cosmopista* puede ser útil para distinguir cuál es el concepto fundacional y valor político de este último.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> De *Libro de Manuel* no es necesario insistir en la profusión de críticas que recibió tanto de la derecha como de la izquierda; pero quizá convenga recordar que los derechos de este libro fueron destinados a la lucha por los presos políticos de Argentina, donando así los beneficios a los abogados que colaboraban en la causa. Un año después, en 1974, obtiene en París el Premio Médicis Étranger, cuyo monto económico, 950 dólares, fue donado por Cortázar al Frente Unificado de la Resistencia Chilena contra la recién instaurada dictadura de Pinochet. De acuerdo a Goloboff, fue a raíz de este premio y a las declaraciones de Cortázar respecto a la situación de América Latina que se reactiva una violenta polémica, la cual tiene su clímax en el suplemento cultural del diario *La opinión* en diciembre de 1974 con el siguiente dossier: “Discusiones argentinas sobre ‘El libro de Manuel’ y el premio que acaba de ganar en París”. El télex enviado por el diario a Cortázar solicitando sus comentarios contiene cinco puntos, siendo el primero: “a) El lenguaje del *Libro de Manuel* es elitista y parece más destinado al lucimiento

Para el caso de *Libro de Manuel* (1973), existe consenso en afirmar que Cortázar había intentado cumplir con el dilema del escritor revolucionario—o las armas o las letras, o la pluma o el fusil—que asumía su responsabilidad histórica y política aceptando la convergencia de Lenin y Rimbaud como lo explicó en el *Libro de Manuel* (Orloff 2014, 287). Su prólogo no solo hizo un *mea culpa* que refuta aquel “arquetipo liberal del escritor” de sus primerísimos libros, sino que también proponía la conciliación entre “revolucionario de la literatura” y también los “literatos de la revolución”, una categorización que originalmente había diferenciado en su polémica con Oscar Collazos hacia fines de los sesenta (76). Sin embargo, es justo recordar que precisamente esta penúltima novela solo generó una violenta recepción de la crítica cuestionando su valor literario e inclusive su conducta personal. En retrospectiva, como sugiere Carolina Orloff, “en muchos sentidos, la pobre o mala recepción que tuvo *Libro de Manuel* cambió drásticamente la relación entre los lectores argentinos y Cortázar, tanto en lo que hace a sus escritos como en tanto figura pública” (291). Leído desde criterios políticos, *Libro de Manuel* condicionaría las lecturas de sus siguientes libros y, salvo excepciones en algunos cuentos específicos, la creatividad de Cortázar no volvería a generar ese impacto que tuvo en años anteriores. *Los aeronautas*, sin duda, repetiría esta misma recepción, de ahí que la observación de Karl Posso tenga sentido al referir que ésta es una de las obras finales menos estudiadas, a la vez parte autobiografía, parte experimento sociológico y parte epopeya surrealista (307).

Desde esta perspectiva, al menos para el discurso crítico latinoamericano, la medida de valoración literaria fue su cercanía o distancia con el formato novela, o en su defecto, con el paradigma del intelectual comprometido. *Los aeronautas* quizá no duplica esta tradición. Pero, si la analogía es posible, pienso que éste todavía se sitúa en un tercer espacio, y de ahí la imposibilidad de calificar su forma y el valor de su resistencia frente a una cultura institucional responsable de la producción de su valor simbólico. De hecho, *Los aeronautas* recupera su potencial radical al compararse con el arte conceptual de los ochenta y noventa (Marc Augé, Sophie Calle, François Maspero, Annie Ernaux), o los sucesos de escritura de Mario Bellatin, o aún con las “estéticas de laboratorio” que Reinaldo Laddaga discute dado que sus programas de producción tienen en común “causar la curvatura propia de las artes del presente” (Laddaga 2010,

---

intelectual que a establecer algún puente con el lector latinoamericano, a quien el libro acaba resultándole una comida exótica”. Para una lectura del télex, la respuesta de Cortázar y los documentos de la polémica—María Rosa Oliver, Ricardo Piglia, Aníbal Ford, Haroldo Conti, entre otros—véase el apéndice de *Julio Cortázar: La biografía* (1998) por Mario Goloboff.

12). En este sentido, pensando en las condiciones de trabajo, el contexto de producción del proyecto y su lugar de ejecución (entre París y Marsella) argumento que *Los autonautas* se identifica mejor como una práctica de arte contemporáneo que guarda relación directa con la tradición del *proyecto* y la práctica de *lo cotidiano* prominente dentro de la cultura francesa, ya estudiado por Henri Lefebvre y Michel de Certeau. Menciono la vida cotidiana aquí por el énfasis de la expedición de *Los autonautas* en la trivialidad, la repetición y la práctica del presente ordinario que para Lefebvre se oponía a la noción excepcional y extraordinaria de *lo maravilloso* surrealista dado que es mucho más fácil transmutar que aprehender (Sheringham 2006, 135). Lo cotidiano en Lefebvre, en estricto, apunta a “Revelar la riqueza oculta bajo la aparente pobreza de lo cotidiano, develar la profundidad bajo la trivialidad, alcanzar *lo extraordinario de lo ordinario*” (Lefebvre 1984, 51).

Este énfasis en la cotidianidad dialoga, a la par, con la teoría y práctica del proyecto considerando que en *Los autonautas* el elemento central no apunta a un simple pragmatismo—un viaje o un libro de memorias—sino a un diseño conceptual en donde “The ‘work’ made available to the reader/ viewer is then very often an account of the conduct of the project or experiment, the record or trace of its success or failure, its consistency with or deviation from its initial premises” (Gratton y Sheringham 2005, 1). De hecho, entendido como un proyecto, *Los autonautas* subraya su condición como plataforma de acción con la clara orientación hacia el experimento, la intervención y la obra performativa. Por ello, en la vida práctica, la ejecución del proyecto guarda relación directa con el concepto de arte experimental y con la idea de reglas juego (*contraintes* en francés, *ground rules* en inglés) para así, parafraseando a Lefebvre, repensar el modo en que cotidianamente se vive la vida real. La colaboración de Dunlop y Cortázar, bajo esta línea de análisis, remite a la idea de proyecto en donde el *producto* no representa más importancia que el *proceso* y la experiencia. Este marco de operaciones, sin embargo, conllevará necesariamente a interrogar la forma de esta representación porque, hasta cierto punto, el uso del proyecto en *Los autonautas* produce un espacio de intersección *formal* con sus antecedentes artísticos. Es esta ambivalencia que necesita elucidarse para marcar distancia con las premisas operativas de aquellos y así, resaltar el valor político de la idea de proyecto que impulsa y sostiene el programa creativo de Dunlop y Cortázar.

Remitir a la idea de un *projet* significaría reconocer que su integración al arte, desde una bibliografía mínima, tiene su antecedente en la figura del *flâneur* de Baudelaire, la noción de lo *merveilleux quotidien* de la cultura surrealista, los trabajos publicados en la

revista *Documents* por George Bataille y Michel Leiris y las intervenciones de George Perec y el grupo OuLiPo (acrónimo de “Ouvroir de Litterature Potentielle”, Taller de Literatura Potencial) desde los años sesenta. Pero estas asociaciones no significan necesariamente vincular el proyecto de Dunlop y Cortázar con la cultura surrealista ni con la experimentación en su estado puro como fue OuLiPo. Del primero, no intento actualizar aquella familiaridad de Cortázar con los principios surrealistas y patafísicos que ya estudió la crítica fundacional sobre Cortázar como son los estudios de Alazraki, Picon Garfield y Sosnowski. Del segundo, vale recordar que Cortázar nunca perteneció a OuLiPo y según Roberto Ferro, a pesar de una invitación formal en los años 70 para integrarse como miembro externo, Cortázar declinó la propuesta “porque consideraba improcedente participar en una agrupación de escritores que no tuviera intereses políticos” (Ferro 2015, 75-76). Por estas razones, en oposición a pensar aquella intersección formal de *Los aeronautas* desde una genealogía literaria, me interesa contextualizar su condición postautónoma desde una lectura material que tenga en cuenta las redes del concepto de proyecto con relación a su marco histórico de producción. Esto es, el declive de la novela realista de los años 80, la crisis de la referencia y el auge editorial de obras como la autobiografía, el diario, la literatura de viajes y la escritura de no-ficción, formatos cuya base última fue el giro etnográfico de esa misma década (Sheringham 2006, 3).

En esta perspectiva, considero que el ensayo “On the Subject of the Project” (2005) de Johnnie Gratton informa un marco de referencia para entender mejor la especificidad del proyecto que Dunlop y Cortázar plantean y, en última instancia, discutir la operación radical de diferenciación frente a la literatura que *Los aeronautas* pone en juego con este proyecto. Así, el análisis de Gratton presta atención a cuatro factores que definen las condiciones de posibilidad del concepto de proyecto como arte experimental contemporáneo que, en mayor o menor medida, “often leads to a physical breaking-out, a topographical re-siting of artistic activity and to a lesser extent of literary activity in cases where the book as end-product inscribes a process that took the writer out into the world” (124). Estas cuatro condiciones constituyen claves de lectura para entender por qué el proyecto *Aeronautas de la cosmopista* pareciera oponerse a toda clasificación. La primera condición tiene que ver con la atenuación de la figura del autor. Esto no se limita a subrayar la desmonopolización de la autoría (el crédito por el producto final), sino a generar un marco relacional a través de la práctica de la delegación y colaboración (Gratton 2005, 127). El segundo se refiere a la condición de obra abierta, indefinida (*openendedness*) y en proceso continuo. En este sentido, la



potencia de esta ambigüedad radica en la invitación permanente a una “complex interaction of choice and chance, a synergy between what the subject has in mind and what the project holds in store” (128). El tercer factor se refiere a la práctica de documentar e incorporar documentación. Este paradigma de la documentación, que sigue al llamado giro etnográfico en el arte, se sustenta en dos motivos: el giro del yo al Otro, en este caso, el paso de lo personal hacia lo colectivo; y el giro de la ficción a *los hechos (fact)*, lo que supone el cambio de énfasis de lo estético a lo extra-estético (128). Finalmente, el cuarto factor alude a las reglas de juego, es decir, al uso de “*contraintes—restrictions, protocols, parameters, rules of engagement—to define both the external boundaries and the internal dynamics of particular projects*” (130).



Figura 2: Frente a las inclemencias del tiempo, los exploradores se ejercitan en diversas maniobras...destinadas a probar el equipo y las instalaciones de a bordo (*Archères-la-Forêt*) (Cortázar y Dunlop 1983, 58)

Bajo este marco discursivo, a mi juicio no resulta difícil encontrar evidencia empírica y textual en *Los autonautas* para afirmar que éste dialoga con más de un factor en esta corriente de representación en el arte contemporáneo. Por ejemplo, a nivel de autoría y colaboración, resulta intencional que la inclusión e identificación de una doble agencia narrativa multiplica el valor textual de la narración tanto por el estilo como por la focalización e incluso la trama. Pero si para la narratología es claro que el agente narrativo no es el autor (biográfico) de la narración, aquí esta distinción pierde su utilidad por un doble motivo: por la pluralidad de sujetos lingüísticos cuyo discurso está más cerca de la prueba testimonial y por el uso de la fotografía que no limita necesariamente su función a verificar en clave “realista” la información del primero, sino que implica la construcción de un sistema de información y orden visual específico. Mas aún, la interacción entre ambos sistemas de signos—uno lingüístico y otro visual—

hacen evidente una progresión de objetivos que vale la pena resaltar. Primero, al inicio de la expedición, pareciera que Cortázar todavía tiene una ansiedad por completar el acto de la escritura cuando apunta: “¿cómo vamos a proceder? Aparte de las reglas fundamentales del juego, no tenemos la menor idea. Escribir. Pero tal vez no directamente: los acontecimientos necesitan un poco de tiempo para volverse palabra. Como si su sentido, e incluso su forma, debieran reconocer un largo camino interior antes de encontrar su cohesión” (Dunlop y Cortázar 1996, 61). En páginas posteriores, los textos de Dunlop apuntan más al juego en la modalidad de la mímica, es decir, a los juegos de imitación e ilusión. Por eso, Dunlop escribe en *Los Autonautas*:

Entrar en el juego—cuando no se trataba de juegos de fantasía, yo seré el rey y tú el indio, pues ahí sí las “reglas” fluctuaban al ritmo de la imaginación, pero solo las amistades muy sólidas sobrevivían a ellas—, era quizá el aprendizaje menos doloroso de esa pérdida de libertad que asociamos (¿inútilmente?) al hecho de crecer, de “vivir en sociedad” donde las reglas no son menos arbitrarias, por lo menos en gran parte (barrera protectora de lo cotidiano, ¿quién ha decidido que todo tiene límites?), que las de la rayuela (¿no se podría jugarla en redondo, incorporarla a los árboles, a los rascacielos, o ampliar los límites del dibujo cuando el tejo cae a un costado?). [...] Una manera de obligar a hacer trampas, quizá, que era la única puertecita de los juegos. (67)

En principio, no se trata aquí de simplificar la identidad y rango del agente narrativo—el lobo, la osita, la madre, un narrador omnisciente—que cuenta una historia. Al contrario, lo que me interesa resaltar es que este recurso narrativo pone en evidencia una estrategia discursiva que progresivamente tiene que ver menos con una autorreferencialidad por la cual se busca justificar su propia existencia. En cambio, lo que *Los autonautas* despliega es una estrategia con foco en producir una relación especular en donde ese “intercambio miradas” entre narradores se disuelve en un proyecto etnográfico con foco en la vida cotidiana. En este sentido, Warren Motte tiene razón cuando observa cómo los objetivos de la expedición se reconfiguran a partir de la experiencia del viaje.

In this light, the act of writing is itself transformed in the course of the trip. No longer an arduous professional task, writing is now a far more pleasant activity. They approach writing much as they approach other activities in their newly configured life, according no more (and no less) importance to it than to the act of eating, for instance, or sleeping, or driving, or contemplating the flitting of a dragonfly, whose apparently random itinerary recalls their own (ibid.:85). *It is only when they are observed by others that they become aware of the subversive quality of their writing, recognizing at the same time that they must nourish and protect that quality.* (732; énfasis mío)

Por esta razón, sostengo que aquella desmonopolización de la autoría busca facilitar la creación de una condición—con reglas, jugadores, fragmentación, repetición—cuyo objetivo es reconfigurar el protagonismo y la labor creativa entre participantes principales y secundarios. Uso la voz “participante” y no “personaje” porque afirmar, por ejemplo, que Julio Cortázar representa a un “personaje” sería devaluar la función documental de *Los autonautas* y el valor político de esta práctica. Esa persona de la fotografía, vale decirlo, es el personaje histórico. Es Cortázar. Es Carol Dunlop también. El uso de este recurso, por consiguiente, tiene menos que ver con la autoficción que con el método *participant-observer* para así desplazar la figura del autor hacia la figura del archivista o investigador de la vida cotidiana.

Sin embargo, más que la obviedad en la multiplicación de la autoría (en escritura, fotografía y viñetas), más que la función documental (por los reportes, mapas, tickets, listas de consumo, solicitudes e imágenes) que el libro presenta, quizá lo determinante sea su proximidad al concepto proyecto desde la integración de reglas de juego con la participación del azar como eje organizador de la expedición. Por definición no habría contradicción entre estos dos factores puesto que, siguiendo a Sheringham, “In a project the relation between the activities in the foreground or midterm and any eventual issue is uncertain: to talk of a project is to invoke the hazards of that relationship” (Sheringham 2006, 388). *Los autonautas* incorpora esa misma relación:

Un paradero diario, la obligación de no salir de la autopista entre París y Marsella, y un libro a escribir que por un lado incorporaría todos los elementos científicos, las descripciones topográficas, climáticas y fenomenológicas sin las cuales dicho libro no tendría un aire serio; y por otro lado contendría un libro en cierto modo paralelo, que escribiríamos siguiendo las reglas de un juego de azar cuyas modalidades quedaban por establecer. (Cortázar y Dunlop 1996, 37)

Esto es como si Dunlop y Cortázar establecieran un juego de oposiciones entre percibir (vivir) y reportar (escribir) la expedición, donde el último deja ver sus limitaciones. Visto así, pienso que Dunlop y Cortázar son conscientes de este dilema. Pero apuestan por la vida práctica como espacio de producción y comunicación artística en lugar de una construcción textual. Karl Posso ha explicado esta disyuntiva en su análisis de *Los autonautas*, “Writing presents a twofold problem: it distorts unique experience by resolving it into, or attempting to reconstruct it with, ready-made concepts; and, moreover, it violates the ludic journey along the motorway inasmuch as it rationalizes its pointlessness by accruing to it a practical end—that of communication” (Posso 2006, 315). Por eso mismo, en el resultado final de este proyecto no hay historia (*plot*) sino

azar; no hay mayor construcción de personajes, pero nombres propios; no hay gravedad, sino repetición. Casi se podría argüir que el libro es aburrido para todo aquel lector acostumbrado a los valores narrativos fijados por la novela moderna.

Puntualmente, esta serie de operaciones constituye el punto central: al reemplazar una *trama* (una secuencia teleológica de eventos) por un reporte que documente la duración de una experiencia, lo que *Los aeronautas* pone como centro de discusión es la materia prima—la vida práctica—y no la representación simbólica. Por esta razón, resulta común encontrar al proyecto de Dunlop y Cortázar como caso de estudio en la bibliografía crítica dedicado al tema “proyecto”. A modo de ejemplo cito dos casos. Al discutir específicamente la concepción de la expedición tal como es descrito en “Los prolegómenos” de *Los aeronautas*, Gratton y Sheringham señalan que “Rooted in the etymologically indelible make-up of the term ‘project’, this stage of envisaging, or temporal *pro-jection* into an as yet unrealised and open future, marks an indispensable characteristic of anything regarded or designated *as* a ‘project’” (Gratton y Sheringham 2005, 17; énfasis original). Inclusive, para Sheringham, *Los aeronautas* influyó en *Les Passengers du Roissy-Express* (1990) de François Maspéro, que a su vez influyó en *Zones* (1995) de Jean Rolin (Sheringham 2006, 389). De igual manera, Warren Motte señala que no es inexacto afirmar que la colaboración de Dunlop y Cortázar pudo ser el texto modelo para proyectos como el de François Maspéro y sobre todo, *Poèmes de metro* (2000) de Jacques Jouet (Motte 2009, 729). Con esto, no es mi intención legitimar el proyecto de Dunlop y Cortázar desde la autoridad de un discurso crítico eurocéntrico. En realidad, lo que intento hacer evidente es que, desde el punto de vista empírico, la experiencia del proyecto (“La expedición”) precede a la escritura y sus condiciones (“Los prolegómenos”), y no al revés como el libro ordena su presentación editorial. Por esta misma razón, la condición experimental y performática de *Los aeronautas* ganó espesor y atención para una parte de la crítica dado que su identidad y su significado se organiza como un hecho social, y, por lo tanto, su ejecución y su horizonte de interpretación *sucede* en un sistema cultural específico de representación, y no en otro.

La conclusión lógica, por lo tanto, es que *Los aeronautas* se localiza hacia el proyecto, el experimento y la práctica colaborativa para recrear un marco de operaciones que interactúe con otras áreas de la vida social. De hecho, localizar la prehistoria del proyecto en el pacto de complicidad y trabajo colaborativo con el poeta norteamericano Paul Blackburn hace evidente ese cruce entre el arte y la vida práctica como condición de posibilidad y principal eje de acción del proyecto de Dunlop y

Cortázar. Evidencia de esto se encuentra en la sección “*Rememoración de un amigo. De cómo gracias a ese amigo entró Fafner en nuestra vida, y otras cosas que también tienen que ver con la poesía*” que menciona el *Diario* de Blackburn, los días de trabajo compartidos en la traducción de los cuentos de Cortázar al inglés (traducción de Blackburn) y sobre todo, la epifanía en Cortázar al descubrir el camping-car Volkswagen de Blackburn convertido en una casa-rodante llena de papeles, libros, diccionarios, las obras completas de los Beatles, “mientras el hornillo de butagás chisporroteaba entusiasta”—escribe Cortázar—“para favorecer la cocción de huevos o de *spaghetti*, y la iluminación se produjo, y con ella cambió el futuro” (Cortázar y Dunlop 1996, 352). La influencia fue inmediata. En los siguientes años Cortázar recorrería la Provenza francesa en su Volkswagen Kombi—una furgoneta roja que bautizaría como “Fafner”—acompañado de latas de sopa, una máquina de escribir y una radio portátil, solo con la intención de escribir, corregir, editar, como ya habría de explicarlo en la crónica “Corrección de pruebas en Alta Provenza” del año 1973.

Hay aquí una última correspondencia entre *Los aeronautas de la cosmopista* y “Corrección de pruebas en Alta Provenza”, que es el comentario a las pruebas de galera de *Libro de Manuel*. Encuentro esta correspondencia no tanto por la autorreferencialidad y repetición de la autoconsciencia narrativa sino porque, en buena medida, la metodología en ambos textos ya comparte las mismas premisas de producción en el arte del proyecto. Por un lado, los dos casos se constituyen como “diario de una rutina de escritor”, lo que supone una confrontación de lo que ocurre *mientras* se trabaja (Cortázar 1973, 18). Por otro, y por sobre todo, vale remarcar que “Corrección de pruebas” (el antecedente) establece una clara distinción entre “los que leen porque viven” versus “los que viven para leer”: Cortázar se ubica y ubica a sus lectores entre los primeros (27). De esta forma, con variaciones mínimas, la producción y ejecución de *Los aeronautas de la cosmopista* continuó las mismas premisas operativas de su precedente porque, en ambos, lo referencial y lo ficcional no son oposiciones sino operaciones de interacción.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Los orígenes de la expedición se remontan hasta el verano de 1978 según la entrada “De los orígenes de la expedición” (*Aeronautas* 26). La correspondencia de Cortázar complementa, en mayor o menor medida, la *ratio* del proyecto. A Laure-Guille Bataillon, por ejemplo, le escribe el 9 de agosto de 1981: “Nuestro plan es divertirnos escribiendo un libro en colaboración, que luego cada uno traducirá al español y francés respectivamente, y que podría llamarse, por ejemplo, *Marseille-París par petits parkings*. Será un almanaque más, con todo lo que se nos ocurra poner dentro, pero además será muy científico, sí señora: informes sobre parkings, fotografías documentales, algo así como una crónica de exploradores polares” (Cortázar 2012, 386). En cambio, en la correspondencia escrita con Eduardo Jonquières el 1 junio de 1982—ya

*Políticas de la recepción: el doble horizonte de lectura*

Mi objetivo último supone discutir el problema político que *Los aeronautas* se propone discutir al presentar su expedición como un proyecto estructurado a partir de reglas de juego. En este sentido, Brian Edwards ha traído a colación que “While acknowledging the importance of the original context of production, it is necessary not only to consider its dividedness, but also to take note of the changing history of reception and, therefore, of a text’s capacity for change, invitation, and reinterpretation” (Edwards 1998, xiii). Por ende, para llegar a mi objetivo final, y por condición metodológica, es importante reexaminar la movilidad del proyecto de Dunlop y Cortázar, o prestándome la frase de García Canclini, discutirlo desde “*la locación incierta de muchos procesos culturales*” (181; énfasis original). De hecho, esta tarea se hace aún más compleja al contrastar criterios de recepción y de interpretación en sistemas culturales pares dado que la acción, documentación y la posterior publicación de la expedición ocurre en dos sistemas lingüísticos, en Europa y en Latinoamérica. Esta coyuntura me lleva a comprobar que la tendencia dominante en el discurso crítico fue problematizar a *Los aeronautas* desde dos ejes temáticos: el viaje y el juego. En realidad, aunque sea tautológico decirlo, cada premisa producirá su propio modelo de interpretación. En el primero, el estudio del viaje analiza un *diario de viajes*, o en su defecto, el viaje en sí. En el segundo, un estudio con énfasis en el juego implica el estudio de un *manual*, o en su defecto el juego como actividad. Para el primer caso, la idea del viaje tal como fue conceptualizado en *Los aeronautas* tiene una misma interpretación que, interesantemente, se repite en parte del discurso crítico inglés y francés desde la teoría poscolonial. El viaje aquí, en concreto, significa subversión.

No son pocos los intentos por interpretar a *Los aeronautas* desde una postura política y por notar cómo el valor del viaje se interpreta desde palabras claves como imperio, centro y periferia. Por ejemplo, en *At Home in the World* Timothy Brennan sugiere que *Los aeronautas* representa la parodia del diario de viaje en clara referencia a crónicas del descubrimiento, género intrínsecamente ligado al modelo de producción de control y conocimiento de base imperial (191). De acuerdo a Brennan, la experiencia de Cortázar en Nicaragua impactó en su visión política y literaria, lo que en la práctica significó huir de aquel obstinado eclecticismo del artista situado cómodamente en el

---

desde la misma Autopista del Sur— Cortázar resume los objetivos del plan orientados al viaje en sí: “Que en su dirección norte-sur haya 65 parkings es un hecho que deja indiferentes a quienes sólo detienen en cuatro o cinco vueltas en torno al auto para hacer o tomar aguas a lo sumo para dar cuatro o cinco vueltas en torno al auto antes de continuar la carrera. Tan injusta conducta merecía reparación, y ese es el objeto esencial de nuestro viaje” (483).

extranjero con una condición de ‘extranjero’ por pasatiempo, para así “work of deliberate testimony, and undistilled attempts to set the political record straight” (190). En su tesis, *Los autonautas* constituye “a politics of prank, exposing some of the literary devices that have eased the task of domination no less than the novels of Jane Austen and Anthony Trollope did in theirs” (192). En forma similar, la lectura de Claire Lindsey en *Road to Nowhere?* incluye el contexto cultural y material del proyecto como condición de lectura política para evidenciar su directa oposición a las convenciones del *travel writing*. Lejos de una emulación pasiva de los libros de viajes, Lindsey argumenta que *Los autonautas* representa la parodia post-turística hacia lo no-exótico (los parkings) en el no-espacio (la autopista) (218). Más aún, Lindsey propone conectar el texto con su contexto político latinoamericano dado que “the authors’ ‘antijourney’ through the so-called non-place in fact throws into relief other kinds of excursion into a very specific place—that is, Anglo-Argentine military deployments in the Malvinas/ Falklands” (214). Así, ya en estas dos propuestas de análisis, lo que está en el centro de la discusión es el énfasis en aquella *acción* (la expedición) y posterior documentación (el libro de viajes) dentro de un espacio geográfico que se vincula a una cartografía imperial y su intrínseco significado político.

Por total contraste, y desde una posición estético-ideológica diferente, hay una extendida recepción cuya voluntad por interpretar a *Los autonautas* como problema político resultó menos evidente debido a por lo menos dos correspondencias: primero, la asociación con el juego desde la tesis de Johan Huizinga y segundo, la conexión entre juego y juegos del lenguaje. Antes de llegar a ejemplos concretos que evidencien este punto, es necesario revisar brevemente la vigencia de la tesis del historiador holandés Johan Huizinga en *Homo Ludens* (1938). Esto, significa, sobre todo, cuestionar su continuidad en aquella bibliografía fundacional sobre Cortázar que, con mínimas modulaciones, repetiría las mismas premisas operativas hacia el resto de la obra de Cortázar. En resumen, en un nivel de abstracción, Huizinga propuso una operación programática basada en oposiciones cuya fórmula fue la siguiente: El juego representa una acción *libre*, dentro de límites temporales y espaciales determinados, y bajo la consciencia de “ser de otro modo” que en la vida corriente (55). Esta argumentación sobre el juego, en consecuencia, construyó una oposición entre la realidad del juego *vis-à-vis* la seriedad, la utilidad y el trabajo. Bajo esta línea de argumentación, el costo teórico de este énfasis en definir el juego como una institución aislada, en un tiempo a-histórico y un espacio marginal, llevó a Huizinga a concluir en el capítulo “El juego y la poesía” que la *poiesis* “tiene otro aspecto que ‘en la vida corriente’”, y por lo tanto, “se halla más

allá de lo serio, en aquel recinto, más antiguo, donde habitan el niño, el animal, el salvaje y el vidente, en el campo del sueño, del encanto, la embriaguez y de la risa” (184). En un sentido general, no es inexacto afirmar que la vigencia de Huizinga, con excepciones puntuales, continua como tendencia interpretativa a lo largo de la bibliografía.<sup>4</sup>

En el caso específico de *Los aeronautas*, una revisión mínima de la crítica respecto a este punto deja ver una continuidad temática de aquella presunción metodológica de la autonomía del juego, en donde el ejercicio del juego se equipara a una práctica “excéntrica” al margen del tiempo y espacio. Por ejemplo, el estudio de Blanco Arnejo tiene el valor de problematizar la cuestión del género literario para concluir que *Los aeronautas* remite al género novela, un relato de ficción, “el juego hecho novela” (175). Pero, en su conceptualización del juego sugiere que la práctica del juego permite “crear su propio mundo, donde solo sus propias leyes tienen validez [...] En este sentido, el viaje, el juego es un escape y una protección contra el mundo de los que no juegan” (213-14). Mucho más radical es la lectura de Peter Standish quien la ubica como una obra marginal que resalta por la calificación de “eccentric playfulness” que tiene validez sólo para “Cortázar y su nueva esposa, a quien fue muy devoto” (169); inclusive su conclusión afirma que “One takes a certain vicarious pleasure in reading

---

<sup>4</sup> A modo de ejemplo, este mismo marco interpretativo todavía se encuentran presente en el artículo “La trompeta de Deyá” de Vargas Llosa publicado como opinión en *El País* (1991), reimpresso como introducción en *Cuentos completos* (1994) de la editorial Alfaguara y republicado como introducción a la edición conmemorativa de *Rayuela* por la Real Academia de la Lengua en el año 2019. En este punto, es cierto que la lectura de Vargas Llosa reconoce la “dignidad literaria” que Cortázar dio al juego al considerarlo un instrumento de creación y exploración artística; pero al mismo tiempo, con mínimas variaciones, la tesis sobre el juego de Vargas Llosa repite los mismos argumentos de Huizinga. En su lectura: “Para él [Cortázar] escribir era jugar, divertirse, organizar la vida—las palabras, las ideas—con la arbitrariedad, la libertad, la fantasía y la irresponsabilidad con que lo hacen los niños o los locos. Pero jugando de este modo la obra de Cortázar abrió puertas inéditas, llegó a mostrar unos fondos desconocidos de la condición humana y a rozar lo trascendente, algo que seguramente nunca se propuso” (Vargas Llosa 1994, 15). Esta afirmación de Vargas Llosa sobre el juego, sin embargo, no constituye una nueva lectura. En realidad, ésta coincide hasta cierto punto con la posición de Cortázar. Mejor dicho, sin considerar la sólida tesis de Cortázar sobre el juego en “Del sentimiento de no estar del todo”—en donde el juego se define como “una descolocación para llegar a una colocación, un emplazamiento (gol, jaque mate, piedra libre)” (Cortázar 1967, 21)—lo cierto es que la posición del mismo Cortázar fue ambivalente en el curso de treinta años. En ocasiones coincidía con la tesis de Huizinga, la misma que todavía se puede rastrear hasta algunas de sus declaraciones de los últimos años. Esta misma aproximación sobre el juego persiste todavía en las *Clases de literatura* (2014) dictadas en la Universidad de Berkeley hacia 1980, en donde el juego se escribe como “territorio exclusivo” y sin la menor intención de tener un sentido histórico (Cortázar 2014, 196). En la “Sexta clase: Lo lúdico en la literatura y la escritura de *Rayuela*”, por ejemplo, los únicos ejemplos citados y leídos en voz alta en clase son las historias sobre los cronopios y las famas. Incluso ante las preguntas de los alumnos, Cortázar simplifica lo lúdico a un juego verbal y una técnica narrativa que una vez adquirida se suspende, y pertenece a un ciclo sin relación con lo que él llamo “etapa histórica”, definida por la ausencia de compromiso (196).



about two such happy people sharing an experience that is more meaningful to them than to anyone else” (169). Inclusive su biógrafo, Mario Goloboff, quien elabora la tesis de la “unidad esencial” de todos sus escritos, no selecciona el problema político como atributo de *Los autonautas*: “El texto es divertido, muchas veces certero en el descubrimiento de una vida y un espacio de vida en los que el común de los mortales no piensan casi nunca; es agudo, poético, y sobre el final, conmovedor” (272). En resumen, el hecho es que casi con el mismo aire de familia, el peso del magisterio de Huizinga—la de una polarización entre vida y juego—coincide en una misma tendencia crítica dominante en donde el concepto de *Los autonautas* se caracterizaría por su naturaleza a-política en el cual el juego (lo lúdico) no es trabajo, no es serio y no es productivo. Mejor dicho, el factor juego determina una interpretación desde una irrealidad definida por la celebración del juego, en la acepción de Huizinga, como “círculo mágico”.<sup>5</sup>

*Antinomias del juego: políticas de la mímica*

Este último punto desarrolla una reflexión más sostenida sobre el valor político de *Los autonautas* de la que hasta ahora ha tenido. Mi clave de lectura, por esta razón, supone interrogar el por qué Dunlop y Cortázar prefieren una forma de expresividad que tiene que ver con la idea y experiencia empírica de un proyecto estructurado a partir de reglas de juego. Es cierto que, a primera vista, *Los autonautas* difiere sustancialmente de aquel imperativo latinoamericano en el cual la literatura se valoraba según una noción de compromiso que conciliaba una agenda cultural con una agenda política y

---

<sup>5</sup> El discurso teórico sobre el juego y su conexión con la teoría crítica contemporánea se actualiza en los últimos años con autores como R. Rawdon Wilson, Bernard Suits, Mihai Spariou y Brian Edwards, que complementan, además, las contribuciones de corte fundacional del número especial de *Yale French Studies* dedicado a “Game, Play, Literature” con contribuciones de Jacques Ehrmann, Mikhail Bakhtin y Eugen Fink. De hecho, en una lectura contraria, la refutación de Jacques Ehrmann en “Homo Ludens Revisited” (1968) cuestionó este dualismo estricto de Huizinga y Caillois en donde la citada “realidad ordinaria” (en oposición al juego como “espacio puro”) nunca es puesta en cuestionamiento como si la realidad fuera una cuestión de hecho *a priori*, objetiva y neutral que no necesita discusión. En la lectura de Ehrmann, el vacío principal de la tesis de Huizinga y Caillois refiere a que “the problem of play is therefore not *linked* to the problem of ‘reality’, itself linked to the problem of culture. It is one and the same problem” (Ehrmann 1968, 33). Por esta razón, en la lectura de Ehrmann, tanto el juego como la realidad se construyen sobre la base de uno y otro recíprocamente porque “definir el juego *es al mismo tiempo y en la misma operación* definir la realidad y la cultura” (55; énfasis original). Mas aún, desde una lectura materialista, la hipotética libertad y gratuidad del juego constituye una falsa proposición, es decir, puede que el juego *produce* nada, pero *consume* algo como tiempo, energía y en ocasiones considerable propiedad (42; énfasis en el original). Para una aplicación de la tesis de Ehrmann en la narrativa de Cortázar, léase el temprano ensayo de Jaime Alazraki, “Homo Sapiens vs. Homo Ludens en tres cuentos de Cortázar” (1973) publicado en la *Revista Iberoamericana*.

revolucionaria en pro de la lucha armada, única vía hacia la revolución (Gilman 2003, 371). La interpretación de este proyecto, sin embargo, se complica más al situarlo desde una mirada sincrónica que incluya las contingencias temporales e históricas coetáneas de los participantes del proyecto. Es decir, su lectura necesariamente debe relacionarse con el activismo y compromiso político de Cortázar y Dunlop de entonces. Esto, en principio, significa interpretar a *Los autonautas* no desde una mirada ahistórica, sino desde un marco de producción y recepción que incluya la relación que Cortázar tiene con la Revolución Sandinista y los continuos viajes de Dunlop y Cortázar a Nicaragua (Ramírez 1986, 77-78); como también los informes leídos en congresos, colegios universitarios y tribunales internacionales (Yurkievich 1984, 147). En suma, actividades que él consideraba en sus últimos años como una falsa contradicción entre la libertad del artista y el deber del intelectual latinoamericano. Esto es así, si consideramos que aquella conjunción entre el “imperativo estético” (el rol de su literatura) y el “imperativo moral” (su compromiso político) se convierte en un factor mucho más explícito en su poética desde de la publicación del *Libro de Manuel* (1973), cuando el concepto de lo colectivo gana importancia en Cortázar a la par de un sentimiento de culpa por no estar comprometido como intelectual ante sus pares latinoamericanos (Orloff 2014, 217).

Visto desde esta perspectiva, no pienso que Cortázar abandonó su proyecto político-estético solo por una pobre recepción del *Libro de Manuel*, sino que explora, como señala Marcy Schwartz, “sistemas alternativos que requieren nuevas estrategias para leer la realidad” (citado en Orloff 2014, 346). Mas aún, en el terreno de la ficción su programa creativo se intensifica al producir desplazamientos en su obra fuera del campo de la literatura como he intentado demostrar líneas arriba. Inclusive, y pensando en estricto en el contexto de Cortázar y Dunlop, me parece obvio que el proyecto *Los autonautas de la cosmopista* parte de una honestidad radical por asumir los límites de la representación de la cultura latinoamericana desde aquella posición privilegiada de la alta literatura y, en concreto, el lugar de enunciación del mismo Cortázar. Por esta misma razón, se podría concluir que en el caso de *Los autonautas* la selección del espacio geográfico es intencional, y por eso, en *Los autonautas* resulta harto obvio afirmar que no es lo mismo representar un viaje por el mediodía francés que un viaje por las Américas. Es precisamente esta diferencia de locación la que producirá el significado puntual del juego. Al hacer obvio el desplazamiento de la locación de producción y representación de un espacio geopolítico hacia otro, pienso que *Los autonautas* se desliga de la retórica de un nacionalismo cultural para ganar distancia y espesor en su valor político interrogando, implícitamente, la política de la representación en la literatura

latinoamericana. A diferencia de *Nicaragua tan violentamente dulce* (1983), parafraseando a Leonel Delgado al discutir sus crónicas nicaragüenses, aquí ya no necesita esa “máscara retórica del que no sabe nada de política nacional y que opina desde un ámbito prístino, inocente, o incluso ‘idiota’” (Delgado 2015, 87). Y, sin embargo, continúa una propuesta estético-política que atenta contra “la comodidad funcional e institucional de la literatura” (90) y que implica, vale subrayarlo, algo más que una radicalización de aquella consciente exploración formal de procedimientos estilísticos.

En este marco de interpretación, sugiero una lectura política de *Los aeronautas* que pase, inexorablemente, por la noción de proyecto, y sobre todo, por el modelo juego—con su potencial intacto de repetición—no solo para desmarcarse de aquella especificidad de la autonomía, sino también para deshacer y recomponer nuevas maneras de relacionarnos con una práctica del arte que interpele, acaso, el límite, el desigual y segmentado acceso a la cultura de lo impreso en la realidad latinoamericana. En esta línea, yo pienso que la clave de lectura está en discutir el programa creativo de Dunlop y Cortázar como un espacio discursivo en donde el juego tiene relación con la *mímica*. Así, en oposición a pensar el juego como un tiempo de ocio (en la línea de Huizinga), me interesa pensar el juego en *Los aeronautas* como una estrategia discursiva donde el juego significa fingimiento e imitación (en la definición de Roger Caillois). En buena medida, pensando en términos de su performatividad, resulta lógico situar el programa de acción de *Los aeronautas* a partir de la idea del juego como mímica, es decir, desde aquel gusto que el hombre encuentra en disfrazarse, en disimularse, en ponerse una máscara, “en *representar [jouer] a un personaje* (Caillois 1986, 53; énfasis original). Resulta significativo también que Cortázar en su última conversación con Omar Prego recuerde el marco operativo de *Los aeronautas* en los siguientes términos: “Aquí entra en juego el hecho de que a mí me pareció que para que el libro fuese divertido tenía que ser un poco parodia—pero no exasperada—de las expediciones de verdad, de las grandes expediciones al Polo o del viaje de Colón, cosas así. En ningún momento dar la impresión de que era un juego o una tontería, sino que éramos dos personas que queríamos explorar la Autopista del Sur, cosa que nadie había hecho” (Prego 1997, 227). Por ello, pienso que es importante considerar seriamente por qué *Los aeronautas* selecciona cuidadosamente a sus referentes históricos: Marco Polo, Colón, Magallanes, el capitán Cook, entre otros. De hecho, si el libro inicia irónicamente con la reproducción *ad litteram* de una carta introductoria (la Solicitud de Autorización dirigida al Director de la Sociedad de las Autopistas de París) no es para reverenciar el poder del Estado, sino para remedar la “manera florida de suplicar al patrón benefactor”,

protocolo común en los libros del descubrimiento y conquista (Brennan 1997, 192). En este mismo sentido, al considerar el eje temporal de los referentes, lo que queda en evidencia son líneas narrativas que informan el asunto central de este juego: la cuestión del descubrimiento, la representación en la conquista, o actualizando las prácticas en un sentido más actual, aquella obsesión del sujeto imperial por representar al Otro para sí mismo (Pratt, ctdo. en Clark 1999, 5). Es claro, por lo pronto, que en *Los autonautas* se juega al cronista; o, dicho de otro modo, el juego supone remedar al etnógrafo.

En este punto, debo aclarar que para Caillois el origen de la mímica no es un asunto decorativo. De hecho, en su lectura la máscara y el disfraz, así como el camuflaje en los insectos, sirven exactamente para los mismos fines: “cambiar la apariencia del portador y dar miedo a los demás” (Caillois 1986, 53). Es aquí donde radica, a mi parecer, el concepto central del proyecto. Por ello, esta funcionalidad del camuflaje, el disfraz y la intimidación me lleva a proponer una operación adicional que implique algo más que el concepto de la *mímica* (de la teoría de los juegos), y que, en cambio, implique una clave de lectura desde la *mímica* (de la teoría poscolonial) dado que *Los autonautas*, en su práctica artística en sí, necesita articularse e interactuar con otros campos del arte contemporáneo, con nuevos marcos de contingencias históricas y con nuevas relaciones entre creadores, intermediarios y público. Como Bhabha lo explicó, el mimetismo significa discutir la ambivalencia del discurso colonial. Esto es, en su lectura, “the discourse of mimicry is conducted around an *ambivalence*; in order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference” (122). De ahí que hablar de mímica no se refiera al hombre mimético que remeda al colonizador sin serlo, sino a la emulación y contrahechura que desestabiliza y perturba la hegemonía de la autoridad colonial.

Aquí intento producir una analogía desde la mímica hacia la estrategia discursiva de *Los autonautas*. Visto así, el eje de acción del proyecto de Dunlop y Cortázar nos induce a asociar a *Los autonautas* más con desplazamientos y resignificaciones, con la reproducción y la burla, y en este caso específico, con la apropiación de aparatos discursivos como los que utilizó la etnografía para representar la Otredad. En esta línea de razonamiento, el énfasis recaería en la mímica y no necesariamente en el libro de viajes. Por ello mismo, aquella repetición de la vida ordinaria implica también un juego de duplicaciones, imitación y burla que se repite en todo el proyecto. Con esta misma lógica, tiene sentido concluir que *Los autonautas* estructura la organización de su historia desde la imitación del “cuaderno de campo” y de ahí que, quiero subrayarlo, la trama repite el uso de la descripción, los diarios de ruta, las fotografías y sobre todo el uso de

mapas y cartografías para representar al mundo o, en su defecto, para problematizar la representación en sí.

Evidencia de esto se presenta desde el mismo título. En lugar de asociarlo con Apolonio de Rodas y el mito griego de “Las argonáuticas”, repitiendo así el típico juego de palabras cortazariano, la interpretación sería radicalmente diferente si afirmamos que Dunlop y Cortázar parodian directamente a Bronislaw Malinowski y su título *Los argonautas del Pacífico occidental* (1922). Así, queda claro que no es el tema del héroe—el viaje de Jasón y sus compañeros en la nave Argo—sino la caricatura y remedo al método antropológico de las ciencias sociales. Por ejemplo, Malinowski titula su placa “The ethnographer’s tent on the beach Nu’agusí” (6), en donde la fotografía presenta un plano abierto con la figura del autor y su tienda. De forma similar, la serie de fotografías en “Aplastamiento inicial” (Cortázar y Dunlop 1996, 54) y “Autobautismo” (57-58) presentan a los expedicionarios con dos fotografías: Carol Dunlop y luego Julio Cortázar posando con “Fafner”.

Si Dunlop y Cortázar documentan su expedición con fotografías, no sería por el deseo de recopilar un álbum de memorias. Al contrario, es por el ánimo de duplicar—o mejor dicho *remedar*—el método *participant observation* de la Antropología. Como observa Bernhard Metz, “And it is a book that is heavily imbued with irony, since Cortázar is an explorer who is not able to identify flora and fauna by their botanical names or even distinguish a tree from a scrub” (Metz 2011, 265). Desde esta perspectiva, el hecho de que Dunlop y Cortázar *juegan* literalmente a los etnógrafos apunta a la imitación de la “mirada antropológica”, a una nueva clasificación entre observador y observado, lo que implícitamente propone—desde una lectura poscolonial—resistencia y desplazamiento para establecer nuevas formas de autoridad. Las anotaciones de los mismos expedicionarios lo sugieren así: “¿No estamos dando a esta Francia de hoy un buen ejemplo de que la imaginación puede *realmente* tomar el poder si se olvida de sus rutinas? (Cortázar y Dunlop 1996, 320; énfasis en el original).

En este punto conviene hacer una precisión. Si el juego refiere y pone en el centro de discusión la apropiación y desplazamiento de un orden, en última instancia, el uso constante del apóstrofe y la permanente invocación al lector sugieren un propósito adicional: la repetición. O como se lo estipula en *Los autonautas*: “Con la esperanza, oh paciente acompañante de estas páginas, de que nuestra experiencia te haya abierto también algunas puertas, y que en ti germine ya el proyecto de alguna autopista paralela de tu invención” (44). No es solo en el discurso, sino en su práctica en sí por parte de sus participantes—con aquella capacidad de repetición, como en todo

juego—en donde radica su potencial subversivo. Todos los participantes son, en estricto, artistas creadores y, por lo tanto, comparten la experiencia al ejercer y producir el mismo juego, en este caso, la misma obra.

En suma, *Los autonautas de la cosmopista* desarrolla un proyecto al margen de las convenciones de la literatura para definirse, en cambio, como una invitación a subvertir un orden de valores. Visto desde hoy, resulta casi tautológico subrayar que los críticos de Cortázar vuelven contra él proponiendo juicios de valor sobre “el viaje”, lo que implicó la omisión del “texto” y la práctica del proyecto como sistema de representación. La consecuencia, desde luego, fue que *Los autonautas* se convirtió en el libro menos estudiado, aunque este vacío igual fortaleció aquellas “fotografías e imágenes fijadas por la crítica” que abarcan desde el rechazo más profundo hasta la devoción extrema (Perromat 2015, 95-96). Las razones de esta recepción desigual siempre parten del campo de la literatura. Asimismo, líneas arriba señalé que las premisas operativas de *Los autonautas* conducen a borrar su identificación en un campo específico autónomo para así rediseñar su programa creativo desde una práctica de arte que responde al concepto “proyecto”. Visto como un proyecto, el factor “juego”, o en específico, las reglas de juego—protocolos, parámetros, restricciones—fueron uno de los factores determinantes para establecer la dinámica de esta práctica contemporánea.

A la inversa, para un discurso crítico dominante, esta asociación con el concepto “juego” coincidió en repetir un mismo modelo interpretativo en donde el juego—como falso sinónimo de frivolidad—se oponía a lo serio. Desde una lectura alternativa, *Los autonautas* tiene que ver con la función de la mímica, lo que significa, de un lado, cuestionar la legitimidad de los sistemas de representación; y de otro, remedar y desfigurar la metodología para construir la otredad. Mi énfasis en esta última sección apuntó a demostrar cómo *Los autonautas* dialoga con el paradigma del juego para interrogar la representación del otro. Sin embargo, leído con atención, al considerar el lado performativo que recorre la parte gráfica documental de la expedición, no sería inexacto afirmar que aquella sobre-atención, la hiperbolización e inclusive la parodia teatral encarnada en los actores del proyecto apuntarían también a interrogar, vale decirlo, al mismo *ethos* de la literatura.

Al integrar el paradigma del juego, lo que se produce es el desplazamiento de la autoría y autoridad del *autor*. De hecho, la experiencia, el texto y serie fotográfica registran esta operación vía colaboración y coparticipación. Es decir, cuando *Los autonautas* se estructura desde el modelo juego, y se distancia así del formato novela, lo que genera es la integración de participantes activos cuya actuación práctica (*praxis*)



Figura 3: *A un éxtasis musical que hace pensar en Glenn Gould* (Cortázar y Dunlop 1983, 251).

democratizará formas populares de producir ficción porque el participante debe ejercer y tener la misma experiencia del artista. Hasta cierto punto, ya no significa el modelo del “arte ortopédico” del arte modernista en donde “the artist possesses an exemplary critical awareness, from which the viewer can gain inspiration and guidance” (Kester 2004, xvi). Es, más bien, lo contrario dado que *Los astronautas* se fundamenta en un paradigma donde el modelo juego tiene su fundación más en la interacción que en la representación. Se trata, quisiera proponer, de un juego que impone un modo relacional y colectivo en donde el proceso y producto final tiene que ver con el concepto de colaboración múltiple que rechaza el principio de autor principal. Así, desde la experiencia del viaje hasta la vida editorial del proyecto, las redes de participación se multiplican. Como evidencia concreta, la documentación de la expedición fue coescrita por Dunlop y Cortázar; las traducciones finales realizadas con ayuda de Laure Guille-

Baitallon y Françoise Campo-Timal; el cuidado del montaje por Julio Silva; las viñetas (o sea, la cartografía) fueron dibujadas por Stéphane Hébert, el hijo de catorce años de Dunlop; la revisión final en español por Aurora Bernárdez (Lafon & Peeters 2008, 262-63). Los efectos continúan a nivel editorial. A raíz del “affaire Juan Benet” (la negociación—incompleta—del Premio Planeta) y el posterior despido de Mario Muchnik de la editorial Seix Barral, Cortázar detiene la producción y continúa la edición con Muchnik. La publicación se realizó simultáneamente en francés por la editorial Gallimard y en español por la editorial Muchnik en noviembre de 1983 (Muchnik 1999, 134). Los derechos de autor, en su primera edición, fueron cedidos al “pueblo sandinista de Nicaragua” en su doble edición, tanto francesa como española. El editor en lengua española, en adición, destinó el 2% del precio de venta a la misma causa. En un sentido, similar a la historia editorial de *Libro de Manuel* y *Nicaragua tan violentamente dulce*, la publicación de *Los aeronautas* significó, parafraseando a Mesa Gancedo, “una microagitación cortazariana en el círculo económico de la literatura” (Mesa Gancedo 2014, 79). Pero sobre todo, lo que propone es concebir ya no el arte sino el juego como intersticio social donde la participación constituye la materia prima.

Mas aún, al prestar atención a la fotografía titulada “... a un éxtasis musical que hace pensar en Glenn Gould” (Cortázar y Dunlop 1996, 251), creo que no es inexacto concluir que el remedo y la contrahechura apunta también al acto mismo de escribir, es decir, representar. Si en retrospectiva Cortázar ya había postulado puntuales y específicas premisas en las notas de Morelli para re-imaginar el valor de la literatura, en *Los aeronautas* la acción dramática da un salto mayor acaso para descentrarse, deshacer y resignificar el lugar del concepto libro como interface central en el quehacer artístico. Esto significa que, a diferencia de lo textual, aquí la *experimentación* se intensifica y va de la mano de una performatividad que, parafraseando a Ticio Escobar al discutir la postautonomía del arte, “lo descentra de sí y lo empuja hacia afuera” (Escobar 2004, 27). Dicho de otro modo, yo pienso que si Dunlop y Cortázar localizan su proyecto dentro de las condiciones del arte experimental y postautónomo es para *descentrarse* de las convenciones de género, del significado (letrado, imperial, de alta cultura) adscrito al formato libro, y en un sentido final, producir una descolocación frente al sistema de expectativas del círculo de producción y valoración del campo de la literatura.

Visto desde esta perspectiva, mi lectura de *Los aeronautas* supone partir de un lugar de enunciación de Cortázar al margen y fuera de aquella nostalgia y política editorial que construye una imagen *ad hoc* del autor con foco en su juventud apolítica y en su bibliografía póstuma, aquella mistificación de los papeles de juventud



convenientemente ligada al signo de un “endless regression of the originary moment of writing” (Alonso 1998, 1). En mi argumento, *Los autonautas de la cosmopista* propone un modo de producción desde la intersección de la teoría y práctica del proyecto, así como también desde la teoría de los juegos, considerando que el juego representa formas de cooperación en sí asociadas al discurso del arte como una forma de coparticipación y trabajo colectivo. Es precisamente este marco *en medio de* su producción y ejecución donde *Los autonautas* encuentra su especificidad estética al asumir como operación principal la subordinación del *texto* como sistema de signos principal. Sostengo, por eso mismo, que en la lógica del proyecto el *texto* escrito constituye el *pretexto* para producir una *experiencia*, y solo después se produce su documentación. Como lo estipulan los mismos participantes: “En general no es el momento de trabajar, o lo es pero puede esperar, razón por la cual nos sentimos vivir con esa intensidad que solo puede dar el hecho de no estar haciendo nada, sensación cada día más ignorada en la vida corriente, y cuyas consecuencias los entendidos envasan en una breve pero ominosa palabra, *stress* (Cortázar y Dunlop 1996, 118). Bajo estas condiciones, pienso que el eje de acción no es el registro, sino la práctica y la interacción para insertar la participación del azar y diseñar una experiencia performativa sobre la vida cotidiana. Por esta razón, y me parece determinante, el proyecto implicará un *acto* en un espacio público, lo que constituye en sí su condición y su fundación. *Los autonautas*, desde este razonamiento, propone una propuesta estético-política con una misma pulsión por romper marcos de interpretación, generar fisuras y acaso huir de la cultura institucional de la literatura y de sus prácticas.

### Obras citadas

- Alonso, Carlos J. 1998. “Introduction: “To burn like this without surcease””, en *Julio Cortázar. New Readings*. Editado por Carlos Alonso. New York: Cambridge University Press.
- Benjamin, Walter. (1936) 2018. “El narrador: Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov”, en *Iluminaciones*. Traducido por Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- Bhabha, Homi K. 1994. *Location of Culture*. London: Routledge.
- Blanco Arnejo, María Dolores. 1996. *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*. Madrid: Pliegos.

- Brennan, Timothy. 1997. *At Home in the World: Cosmopolitanism now*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Caillois, Roger. (1967) 1986. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. Traducido por Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica.
- Caparrós, Martín. 2019. "Julio Cortázar, Último Round". *New York Times*, 11 de febrero, 2019. <https://www.nytimes.com/es/2019/02/11/espanol/opinion/cortazar-ultima-entrevista-caparros.html>
- Clark, Steve. 1999. *Travel Writing and Empire: Postcolonial Theory in Transit*. New York: Zed Books.
- Clifford, James. 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cortázar, Julio. 2014. *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . 1973. "Corrección de pruebas en Alta Provenza", en *Convergencias/ Divergencias/ Incidencias*. Editado por Julio Ortega. Barcelona: Tusquets.
- . 1967. "Del sentimiento de no estar del todo", en *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI.
- . 1973. *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, Julio y Carol Dunlop. (1983) 1996. *Autonautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*. Madrid: Alfaguara.
- Collazos, Óscar. 1969. *La literatura en la revolución y la revolución en la literatura. Polémica por Oscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa*. México: Siglo XXI.
- Delgado, Leonel. 2015. "Julio Cortázar, viajero en el trópico: promesa vanguardista y cultura transnacional frente al proyecto político sandinista", *Cuadernos de Literatura* XIX, núm. 37: 83-101.
- Dunlop, Carol. 1983. *Llena de niños los árboles*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua.
- Edwards, Brian. 1998. *Theories of Play and Postmodern Fiction*. New York: Garland Publishing Inc.
- Ehrmann, Jacques. 1968. "Homo ludens revisited", en *Yale French Studies. Game, Play, Literature* 41, traducido por Cathy y Phil Lewis: 31-57.
- Escobar, Ticio. 2004. *Arte fuera de sí*. Asunción: Fondec.
- Ferro, Roberto. 2015. "Cartas a los Jonquieres: Una mirada íntima sobre la tensión vida/ obra en la escritura de Cortázar", en *Julio Cortázar: nuevas ediciones, nuevas lecturas*, por Jean-Philippe Barnabé y Kevin Parromat. París: Indigo & Côté-femmes éditions, 53-92.

- García Canclini, Néstor. 2010. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz editores.
- Gilman, Caludia. 2003. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Goloboff, Mario. 1998. *Julio Cortázar. La biografía*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Gratton, Johnnie. 2005. "On the Subject of the Project New York: Bergham Books. 123-139.
- Gratton, Johnnie y Michael Sheringham. 2005. "Introduction: Tracking the Art of the Project: History, Theories and Practice", en *The Art of the Project: Projects and Experiments in Modern French Culture*. Editado por Johnnie Gratton y Michael Sherinham. New York: Bergham Books. 1-30.
- Huizinga, Johan. (1938) 2012. *Homo Ludens*. Traducido por Eugenio Imaz. Madrid: Alianza editorial.
- Kester, Grant. 2004. *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- Laddaga, Reinaldo. 2010. *Estética de laboratorio. Estrategias del arte del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lafon, Michel y Benoît Peeters. 2008. *Escribir en colaboración. Historias de dúos de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Lefebvre, Henri. (1968) 1984. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Traducido por Alberto Escudero. Madrid: Alianza Editorial.
- Lindsey, Claire. 2009. "Road to nowhere? *Los autonautas de la cosmopista* by Julio Cortázar and Carol Dunlop", en *Travel Writing, Form, and Empire: The Poetics and Politics of Mobility*. Editado por Julia Kuehn y Paul Smethurst, eds. New York: Routledge, 213-227.
- Ludmer, Josefina. 2010. "Identidades territoriales y fabricación del presente", en *Aquí América. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Malinowski, Bronislaw. 1961. *Argonauts of the western Pacific: an account of native enterprise and adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. New York: Dutton.
- Mesa Gancedo, Daniel. 2014. "Plata Fingida: Cortázar y la impagable lírica del consumo", *Cuadernos del CIHLA* 21: 59-87.
- Metz, Bernhard. 2011. "Travel Scepticism: On a Certain Critical Tone in Travel Literature", *Arcadia: Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 46, núm. 2: 253-271.
- Motte, Warren. 2009. "Constraint on the Move", *Poetics Today* 30, núm. 4: 719-735.

- Muchnik, Mario. 1999. *Lo peor no son los autores. Autobiografía editorial 1966-1997*. Madrid: Taller de Mario Muchnik.
- Orloff, Carolina. 2014. *La construcción de lo político en Julio Cortázar*. Buenos Aires: EGodot Ediciones.
- Perromat, Kevin. 2015. “Escribir describiendo una literatura sin trampa”, en *Julio Cortázar: nuevas ediciones, nuevas lecturas*, por Jean-Philippe Barnabé y Kevin Parromat. París: Indigo & Côté-femmes éditions, 93-126.
- Posso, Karl. 2006. “Cortázar and Bergson on the Road: Problems with Time and Rational Thought”, *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 7, núm. 4: 307-320.
- Prego, Omar. 1997. *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Ramírez, Sergio. 1986. *Estás en Nicaragua*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua.
- Sherigham, Michael. 2006. *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. New York: Oxford University Press.
- Standish, Peter. 2001. *Understanding Julio Cortázar*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Vargas Llosa, Mario. 1994. “La trompeta de Deyá”, en *Cuentos completos*, por Julio Cortázar. Madrid: Alfaguara, 7-27.
- Yurkievich, Saúl. 1984. “Post-scriptum”, en *Argentina: Años de alambradas culturales*, por Julio Cortázar. Barcelona: Muchnik. 147-148.