

La transparencia del mundo o el fantástico cortazariano

Elisa Calabrese
UNMdP

Siempre, al empezar, hay excusas, disculpas, explicaciones. Los protocolos de una conferencia, al mostrar los propios límites, son, así, una manera de protegerse de la exhibición pública, para ganar la benevolencia del auditorio. Este comienzo no será una excepción, pero en cambio, procede de la auténtica interrogación sobre cómo plantear algo más sobre un tema tan transitado, porque los cuentos fantásticos de Cortázar alimentaron la lectura de varias generaciones. Vamos, entonces, a lo sabido: el escritor se inició como poeta y si bien esa etapa suele ocupar una pequeña línea en los estudios de su abundantísima bibliografía, pues si trascendió a la fama lo hizo como narrador, deslumbrando con el despliegue de un fantástico al que signó con su marca distintiva, me parece advertir una relación profunda entre ambas prácticas de escritura, no en tanto la posible similitud temática, sino en el común horizonte de lecturas que las alimentara y en la sensibilidad e imaginario estético de donde emergen; condiciones éstas, de posibilidad operantes en el previo a la escritura misma.

Dada la circunstancia de que Cortázar no escatimara el privilegio de teorizar sobre su propia narrativa sino, por el contrario, lo usara hasta el exceso, es fácil moverse de un lugar a otro de las múltiples intervenciones críticas (conferencias, reportajes, entrevistas, pasajes de sus novelas, etc.) donde dibuja su imagen de escritor muy frecuentemente perfilada como mirada genética sobre su propia narrativa; por otra parte, también sus escritos críticos sobre diversos personajes o temas literarios y entre ellos, la poesía, pueden ser anclajes eficaces para observar esa constelación generadora del fantástico, desde la primera época hasta sus textos más abiertamente políticos. Para ordenar de algún modo algunos de estos materiales, observo cómo en los trabajos críticos reunidos en los tres tomos de la edición de Alfaguara, se diseña claramente el horizonte de lecturas que determinaron el imaginario literario cortazariano.¹ El conocimiento preferente y pormenorizado de la literatura francesa no es de por sí, sorprendente, pues no hace sino situarlo en la tradición de la cultura nacional inaugurada por Echeverría, pero resulta de interés para mi propósito ver el recorte al que nuestro escritor se siente afín. Saúl Yurkievich ha rescatado textos primerizos de quien fuera su entrañable amigo, que habían quedado inéditos, dispersos entre los papeles de Cortázar luego de su muerte. Entre estos textos, bajo el curioso título de *Teoría del túnel*, reúne lo que Yurkievich supone sería un resto de sus notas para la cátedra universitaria, escritos hacia 1947, época en la que ya redactaba los cuentos de *Bestiario*. En este ensayo cortazariano, donde el crítico lee el germen de toda la posterior teoría y práctica novelística de Cortázar, o en sus palabras -cito- “*Teoría del túnel* permite afirmar que toda la obra novelesca de Cortázar procede de una misma matriz” (30), a mí me es útil para destacar que la profunda captación que tuvo nuestro escritor del surrealismo no se limita a la comprensión propia de un estudioso, sino que cons-

tituye el emplazamiento mismo de su poética, el lugar desde donde despliega metafóricamente su concepción vitalista, transgresora y neorromántica (en el sentido de irracionalista) sobre lo que es escribir; a la vez, si aceptamos tal emplazamiento, sería innecesario demostrar que poesía y narrativa no son dominios genéricos cuya diferencia importe, desde el momento en que se apunta a una poética paradójicamente deconstructiva de lo literario, donde el arte es pensado tanto como pulsión, cuanto como perspectiva de vida y acto. Situada esta ideología estética en el contexto de nuestro país, donde en la década del 50 se halla en plena ebullición el procesamiento de la modernidad literaria europea, en especial el existencialismo y el surrealismo que eclosionarán en los renovadores años sesenta, puede pensarse a Cortázar como uno de los puntos nodales del cambio, como un escritor de vanguardia, tal como fuera reconocido por Barrenechea con la aparición de *Rayuela*, en 1963.

El doble y contradictorio movimiento entre los polos del mandato vanguardista arte/vida según se lo entienda como hacer de la vida una obra de arte absoluta o llevar el arte a lo cotidiano, es pasible de encontrar en los sesenta, que exhiben la coexistencia de líneas estéticas cuya disyunción se remonta a los “ismos” históricos. Recordemos que la marca del surrealismo promovió una fecunda estela en la nueva novela latinoamericana protagonista del fenómeno editorial llamado *boom*, precozmente detectada por Cortázar en su conocido ensayo sobre la aparente muerte del movimiento, al que califica de “cadáver viviente” justamente por su productividad en el campo narrativo, del cual es precisamente él mismo un paradigmático exponente.²

Es frecuente, cuando pensamos en el surrealismo, recordar su mandato de automatismo como un gesto extremo y

nunca cumplido, como una imposibilidad radical, coincidente con las actitudes que mostraban su desdén por el mundo burgués y el realismo ingenuo que le es propio; asimismo, se suele resumir este gran movimiento estético, con la palabra “irracionalismo”, como si hubiese un presupuesto consenso respecto a qué se entiende por ello. Poco se alude, en cambio, a ciertos mitos fraguados por el imaginario surrealista como es el caso de los “grandes transparentes”, noción que aparece en el *Tercer manifiesto* y cuyos alcances Breton no precisó conceptualmente, como era esperable, pero a la que rodea con metáforas para diseñar una experiencia que es, simultáneamente, crítica del logocentrismo y apertura hacia un saber-otro. Tal saber, que parte del presupuesto de que “el hombre no puede ser el centro, el punto de mira del universo”, permite concretar lo que se atisba a partir del pavor, del sentimiento de lo oscuro y del azar; así, podremos “ouvrir les fenêtres sur les plus grands paysages utopiques.”³ En tal sentido, podría decirse que surrealismo es, más que un movimiento poético, una cosmovisión, un impulso utópico por expandir nuestra posible -limitada- captación del misterio del universo. Esta manera de ver resuelve la contradicción entre el rechazo a las formas literarias -no sólo las canónicas, como en toda transgresión vanguardista, sino a todas- pues han sido codificadas por el congelamiento institucional y, pese a ello o, mejor dicho, por eso mismo, buscar la vía de abolición del saber para procurar la palabra *inocente*, único modo de restitución de esa suerte de contacto primigenio con la realidad total, no parcelada por el concepto. Bastaría recorrer los títulos de los ensayos críticos cortazarianos de su primera época -descuento el último volumen de la mencionada edición de Alfaguara, pues son de índole especialmente política- para observar la genealogía poética de Cortázar; además del ya citado “Un cadáver viviente”, desfilan los nombres de Rimbaud, Lautréamont, Artaud, Buñuel, así como

la valorización de la vertiente irracional de lo humano al que adjudica la posibilidad de constituir un modo de conocimiento, una captación más plena del mundo esencialmente ligada a lo poético como facultad del espíritu. Por eso, en su citado estudio de 1947, sigue con especial atención un recorrido que desde la prosa poética culmina en la revolución surrealista: desde *Gaspar de la Nuit* de Aloysius Bertrand hasta *Nadja*, de André Breton, pero focalizando especialmente la atención en dos textos a los que considera en extremo revulsivos por darse en ellos en plenitud la manifestación existencial, al haber logrado la articulación de novela y poema: *Los cantos de Maldoror* y *Una temporada en el infierno*. En la misma estela, años después de haber escrito *Bestiario*, en un extenso trabajo de 1954, llamado “Para una poética” (Op. cit, Tomo 2, 267-285), quedan claramente expuestas estas ideas.

Harto se ha probado que la tendencia metafórica es lugar común del hombre, y no actitud privativa de la poesía...[...]. La poesía asoma en un terreno común y hasta vulgar[...]refrendando la tendencia humana a la concepción analógica del mundo y el ingreso (poético o no) de las analogías en las formas del lenguaje. Esa urgencia de aprehensión por analogía, de vinculación pre-científica, naciendo en el hombre desde sus primeras operaciones sensibles e intelectuales, es la que lleva a sospechar una fuerza, una dirección de su ser hacia la concepción simpática, mucho más importante y trascendente de lo que todo racionalismo quiere admitir. (268).

Desde esta perspectiva, creo que Cortázar intenta con su práctica del relato fantástico esa misma índole literaria que reconocía en los ancestros surrealistas, intentar una

escritura que Breton aceptaría como un gran transparente, es decir una ventana o grieta por la que puede atisbarse un mundo mucho más amplio que lo llamado “realidad” según el presupuesto consenso sustentado en la cosmovisión burguesa o en el sentido común y que, según traté de mostrar con la cita precedente, coincide con la poesía al nacer de un terreno común y hasta vulgar, pues, en efecto, lo fantástico surge en los textos cortazarianos, desde una situación corriente o cotidiana. La escritura ceremonial, al configurarse como una espiral que insiste en los ritos cotidianos, prepara así la irrupción de la otredad: amenaza, invasión, animalidad, muerte o transmutación, son algunas de sus formas. Vista de este modo es que la ceremonia ritual cobra todo su valor de exorcismo, pues la repetición tiene por objeto primordial mantener intacto, sin fisuras, el orden del mundo. Por el contrario, las operatorias con que la escritura insiste, tienden a provocar en el lector la percepción de dicha grieta promoviendo el efecto de lo siniestro freudiano. En tal sentido, cobran una dimensión importante las figuras con las que el escritor metaforiza espacialmente la condición de sus textos, el juego y el pasaje, al que se agrega como sinónimo, rito, pues éste puede pensarse también espacialmente en tanto la repetición configura un laberinto minucioso.

Pero no se trata solamente de teorizar -como lo hizo insistentemente- sobre su producción fantástica; así, por caso, refiriéndose a su génesis localizable en la propia infancia, dotada de una sensibilidad especial para lo numinoso, sino que se trata de la efectuación concreta, en la escritura, de una voluntad por producir una figura espacial, ligada a ciertos procedimientos vanguardistas como la alteración gráfica del texto, el collage, el montaje, la invención lingüística: recursos, todos ellos, cuestionadores de los sentidos culturales aceptados. Para dar un ejemplo obvio y fácilmente

reconocible, pues por razones de tiempo, no voy a detenerme en lecturas puntuales, recordemos los palindromos de “Lejana”: “*Alina Reyes es la reina*”, que preanuncian obsesivamente el inexplicable doble que es ella misma, esperándola/se en Budapest. El pasaje conecta a dos mujeres situadas en las antípodas geográficas, sociales, culturales, pero el juego de lenguaje contribuye a la efectuación concreta de tal pasaje, convocándolo desde la subjetividad de Alina; desde sus sueños, a lo que se suman otros recursos discursivos. En efecto, creo que si el texto no se deja reducir a un caso de esquizofrenia e insiste en promover un efecto lo suficientemente inquietante como para merecer el calificativo de fantástico, es por el simple pero contundente recurso de la aparición abrupta de un narrador desde afuera que no sólo da cuenta de la transformación, sino ofrece el dato de que Alina y su esposo se divorciaron dos meses después de su viaje de luna de miel.

Otro breve y conocido ejemplo podría ser “El ídolo de las cicladas”. El diseño espacial es, aquí, el triángulo amoroso, tantas veces detectado por la crítica, pero me interesa comentar brevemente la irónica puesta en cuestión de los estereotipos culturales, dada por la inversión en el destino de los personajes. Es así que el desarrollo de la gradación narrativa haría esperar que el excéntrico Somoza -sudamericano, arqueólogo pasionalmente identificado con el remoto pasado que desenterró, encarnado en la estatuilla de la mediterránea diosa- fuera el sacerdote que la primitiva deidad ha elegido para consumir el sacrificio humano. Y en efecto, el relato, situado en el punto de vista de Morand, el francés racionalista, que sigue paso a paso la creciente obsesión neurótica de su amigo, atribuyéndola tanto a la soledad cuanto al frustrado deseo de Somoza, enamorado de Terèse, esposa de Morand, parece indicar que el desenlace esperado se producirá.

Morand ha sembrado en el lector, a lo largo de su monólogo interior, algunos prejuicios con apariencia de certezas referidas a la índole de Somoza, su predilección por “ciertas literaturas marginales”, su temperamento poco controlado y fantasioso, que merecen la irónica tolerancia del matrimonio de arqueólogos franceses, desde una superioridad cultural que observa con distancia benevolente los excesos de la fácil imaginación propia de los primitivos sudamericanos. Sin embargo, el desenlace invierte abruptamente tales expectativas: al defenderse del ataque de Somoza, Morand ocasiona el accidente y aquél muere con el hacha ritual. El intelectual y cientificista francés se ha transformado en el verdadero sacerdote de la diosa que espera a su propia esposa para sacrificarla también.

Estos dos ejemplos permiten observar cómo el fantástico cortazariano reescribe motivos prestigiados por la tradición del género, como el del doble, desde una modernidad que cuestiona toda posible explicación monológica, para articular desde el saber de lo inconsciente, una mitología donde las figuras del azar, el pavor de lo oscuro, la pesadilla en forma de animal o el mundo intermedio que se abre “ahí, pero dónde, cómo”, constituyen el pasaje hacia un saber otro que tal vez hemos olvidado.

Críticos importantes -Sebreli, Andrés Avellaneda, Alazaraki, entre otros- han destacado, especialmente en la etapa inicial de *Bestiario*, la construcción de un espacio que se ve invadido por lo desconocido aunque sus interpretaciones difieren: algunas se hicieron célebres como lecturas ideológicas, al observar cómo esa invasión emblemata el sentimiento pequeño burgués de las clases medias ante las masas peronistas; otros prefieren situar su mirada desde el ángulo psicoanalítico, muy apto dada la condición neurótica de los personajes. Tales lecturas ofrecen una pertinencia

perfectamente aceptable en función de la posible isotopía que puede recorrerse en el trazado que articulan los textos cortazarianos cuyas señalizaciones al lector se eslabonan con severa determinación, pese a los postulados de libertad que la teoría cortazariana proclama. Por eso, lo propuesto aquí no está pensado como una relación lineal sino contradictoria entre nuestro escritor y el surrealismo, puesto que la paradoja que supone esta adhesión cortazariana está implicada en los términos mismos del devenir del movimiento, es decir su transformación en una retórica.

Creo que esta tensión entre la aspiración a la palabra *inocente*, a un fuera de la literatura donde ella pueda ser autorrevelación a la vez que develamiento y una producción narrativa con un rigor de construcción insoslayable para que el lector pueda acceder al efecto de lo fantástico, mantiene su índole dilemática irresuelta a lo largo de su obra. Quizás ésa sea la causa de la persistencia con que, luego de cada viaje genérico, Cortázar regresa al fantástico hasta el final de su vida. Otro tanto ocurre con los argumentos de legitimación ideológica con que el escritor defiende la práctica de este tipo de literatura ante los polémicos embates de los adherentes al compromiso entendido según los parámetros del realismo socialista. La conocidísima polémica con Oscar Collazos sostenida en la revista uruguaya *Marcha* es el ejemplo paradigmático. Por razones de tiempo, no podría trazar ni siquiera el esquema de un entramado que se filtra por el campo intelectual de los años sesenta y setenta como una marca fuerte del horizonte utópico que define a los períodos transformadores, sino nuevamente señalar la procedencia surrealista de la noción cortazariana de “realidad”. En una conferencia titulada “El intelectual y la política en Hispanoamérica”, hace hincapié sobre este punto con estas frases:

[...]todo empobrecimiento de la noción de

realidad en nombre de una temática restringida a lo inmediato y concreto en un plano supuestamente revolucionario, y también en nombre de la supuesta capacidad de recepción de los lectores menos sofisticados, no es más que un acto contrarrevolucionario, puesto que todo empobrecimiento del presente gravita en el futuro y lo vuelve más penoso y lejano... (93).

No es necesario acordar con estas afirmaciones para capturar cómo exponen una de las maneras en que se tensa la relación arte/vida, procedente de las vanguardias históricas, promoviendo una dialéctica que a veces naufraga en la contradicción.

En su último volumen de cuentos, *Deshoras*, de 1983, el escritor intenta otro camino de conciliación entre la ficción y el compromiso, construyendo un fantástico alegórico que apunta definitivamente a la dictadura militar argentina. Tanto el nivel de lengua local cuanto nombres como Calagasta apuntan a una localización inequívoca. Tendiendo un puente con los cuentos de *Bestiario*, es de nuevo el juego de lenguaje, el palindroma inicial, *atar a la rata*, el que despliega el espacio imaginario del relato. Con procedimientos que ya conocemos en nuestro escritor, a la manera de Raymond Roussel, el palindroma juega y se dobla sobre sí. Pero hay una crítica hasta ahora inexistente cuando el mismo personaje Lozano, adicto a jugar con las palabras, opina que en rigor, lo malo del palindroma es su reversibilidad, que todo queda como antes. ¿Qué pasaría, en cambio, con un levísimo cambio, como agregar una s al palindroma? La figura se desarticularía, desplazándose así a un hallazgo, no por azaroso menos definitivo: Satarsa, el nombre del rey de las ratas. Así, el lenguaje ya no será mero juego ni ocultamiento si emerge el

rostro, por fin develado, de la rata, la dictadura militar. En el verdadero nombre, como en un tabú invertido, se oculta la posibilidad del exorcismo, la definitiva eliminación de la alimaña.

En resumen: el fantástico cortazariano exhibe una poética antropológica que intenta trascender lo estético para abarcar las posibilidades plenas del hombre; el lenguaje se exhibe doblándose sobre sí para tratar de devenir juego, pasaje, ritual o exorcismo; pugna por excederse a sí mismo al incursionar más allá de la frontera que señala la indecibilidad de lo real. Se trata de una utopía cuya episteme pretende socavar los sentidos aceptados para filtrar lo excepcional o desconocido del mundo, no solamente el abismo de la psique, sino también lo histórico y lo político que han de venir.

Notas

- ¹ . Las citas de los trabajos críticos corresponderán siempre a Julio Cortázar. *Obra crítica/1*, 2 y 3. Madrid: Alfaguara, 1994.
- ² . El ensayo de Cortázar, originalmente publicado en la revista *Realidad*, en 1949, está recogido en *Julio Cortázar: Obra crítica 2* (edición de Jaime Alazraki), Madrid: Alfaguara, 1994. Colección Iberoamericana de Unesco, 176-180.
- ³ . André Breton, *Manifestes du surréalisme*. París: Gallimard, 1970. Colección Idées, 175.