
Carmen de Mora

Construyendo la
novelapoema:
algunas claves surrealistas
y existenciales
en la obra de Cortázar



En un texto de 1949, “Un cadáver viviente”, Cortázar advertía burlescamente sobre los peligros de considerar al surrealismo un movimiento ya muerto a semejanza de otros muchos ísmos, pues, contra todo pronóstico, seguía vivo allí donde menos se esperaba. Y, en “Irracionalismo y eficacia”, de ese mismo año, salía al paso de quienes desvirtuaban el irracionalismo y junto con él el surrealismo y el existencialismo [1], pues dicha tendencia -que cuenta con precedentes en el siglo XIX- avanza en el siglo XX en diversas manifestaciones históricas, sociales e individuales: en el psicoanálisis, el arte cubista, los movimientos Dadá y surrealismo, y en el existencialismo.

En la obra de Cortázar -como ha visto la mayor parte de la crítica y sobre todo Evelyn Picon Garfield- abundan las claves surrealistas: la fusión entre arte y vida; la creencia en una realidad dual (una verificable y otra intuida); lo fantástico irrumpiendo en lo cotidiano; la continuidad entre sueño y

vigilia explorada por Breton en *LOS VASOS COMUNICANTES*; el poder simbólico y profético de los sueños; el culto a la infancia unido al deseo de recuperar con ella esa frescura asfixiada por la educación y la sociedad; el poder liberador del juego y del humor, dos formas de protegerse frente al lastre de lo solemne y trascendente; el temor y la fascinación ante la irrupción de lo monstruoso; el amor y el erotismo como vías hacia el encuentro con lo Absoluto; la mujer como encarnación del misterio y del conocimiento intuitivo y analógico; el absurdo de lo irreal y mágico contra el absurdo de la rutina y la costumbre; la necesidad del azar y el desorden para abrir fisuras en la realidad.

Pero no es en estas manifestaciones donde radica lo sustancial del movimiento para Cortázar, sino en el denominador común que las sustenta: lo poético. En el ensayo “El conde y el vagabundo”, dedicado a Lautréamont y Rimbaud, toma distancia de la lectura de Lautréamont que hicieron los surrealistas -una lectura que privilegiaba lo onírico, sexual, visceral y cenestésico- para interesarse más por la fusión entre lo poético y lo novelesco:

Él es ese hombre para quien la literatura o la poesía han cesado de ser modos de manifestación existencial, y en alguna medida crítica de la realidad; para quien lo poético es el solo lenguaje significativo porque lo poético es lo existencial, su expresión humana y su revelación como realidad última (1994 a:96).

No es casual que uniera en un mismo texto a Lautréamont y Rimbaud (“el vagabundo”). Rebeldes e inconformistas, los dos perseguían la liberación del individuo de las represiones y convencionalismos sociales. Lautréamont, además, ejerció una gran influencia en Alfred Jarry -uno de los predilectos de Cortázar, quien incluyó *LOS CANTOS DE MALDOROR* en la

biblioteca del doctor Faustroll, creador de la patafísica-, y en los surrealistas. De Rimbaud admiraba la ambición de romper la lógica de nuestra realidad inaceptable y recrear el mundo, pero sobre todo la manera de entender la literatura como una búsqueda humana y no solamente estética. Asimismo, apreciaba la rebeldía y el inconformismo antiburgués del poeta galo y reconocía en *UNE SAISON EN ENFER* una obra maestra de la “comunicación existencial por vía poética”, expresión que para Cortázar condensaba el tránsito del verso a la prosa liberado de la tiranía esteticista.

En el ensayo citado y en “Surrealismo” (1947) afina más las razones de su simpatía hacia los surrealistas al reconocerles haber sometido el lenguaje enunciativo, que se corresponde con una captación racionalista y positivista de la realidad, a una visión mágica y a una formulación poética:

En rigor no existe ningún texto surrealista discursivo; los discursos surrealistas son imágenes amplificadas, poemas en prosa en el sentido más hondo de la expresión, donde el discurso tiene siempre un valor lato, una referencia extradiscursiva. Por eso es que no existen “novelas” surrealistas, y sí incesantes situaciones novelescas de alta tensión poética (...) (Cortázar 1994a: 105).

De ellos brota una noción que simboliza una buena parte de la producción cortazariana a partir de 1947, la *novelapoema*, con la que quiso fundir formas distintas de escritura animadas por un mismo impulso. Y desde luego todos los cuentos y novelas de Cortázar responden al desiderátum de darle a la prosa categoría poética.

Subrayaba el autor de *RAYUELA* una línea de continuidad entre Nerval, Lautréamont, Rimbaud y sus discípulos surrealistas

que, obviamente, se prolonga hasta él. El rastro de Lautréamont es profundo en Cortázar, principalmente en aquellos relatos que tienen que ver con el mal y el placer, como “Las babas del diablo” o “El otro cielo”. El primero está inspirado, sin duda, en el famoso “Himno del pederasta” (*LOS CANTOS DE MALDOROR*, Canto quinto, 5), donde hay un fragmento al que Cortázar alude en su título:

*Una saliva salobre chorrea de mi boca,
no sé por qué. ¿Quién quiere succionarla
para que yo me vea libre de ella? Pero
aumenta... aumenta siempre. Yo sé de qué
se trata. He observado que cuando sorbo
sangre de la garganta de los que se
acuestan a mi lado (es un error que me
consideren vampiro, pues se designa así a
aquellos muertos que salen de sus
tumbas; ahora bien, yo estoy vivo),
devuelvo al día siguiente una parte por la
boca: ésta es la explicación de la saliva
infecta (Lautréamont 1986: 209).*

El retrato moral de los adolescentes que incluye este canto también se refleja en el adolescente de “Las babas...”. “El otro cielo” es un homenaje a Lautréamont que aparece en el cuento encarnado en el “sudamericano” y juega el papel de doble invertido de Cortázar [2]. Asoma también en el fragmento citado un tema, el del vampirismo, que atrajo siempre el interés de Cortázar desde los relatos de *La otra orilla* hasta los de sus últimos libros, pasando por la novela *62 Modelo para armar*, donde adopta una mayor complejidad. Es muy posible que también se inspirara en Lautréamont para escribir “Ómnibus”. En el Canto segundo de *Los Cantos de Maldoror* se cuenta una escena en la que los viajeros de un ómnibus observan inmutables, sin mostrar la menor compasión, a un niño de ocho años, abandonado por sus padres, hambriento y agotado, que corre detrás del carruaje pidiendo ayuda. La historia de

Cortázar es distinta, desde luego, pero comparte la naturaleza infernal y amenazadora del vehículo, así como la falta de solidaridad, la frialdad y deshumanización de los personajes. Si en el caso de Lautréamont, éstos son comparados con cadáveres, en el cuento del argentino, llevan flores al cementerio, de forma que la presencia simbólica de la muerte está en los dos.

Con el concepto de *novelapoema* y sus implicaciones Cortázar se propuso socavar el pensamiento realista decimonónico y dismantelar los códigos literarios que le servían de cauce: desde la ruptura de las coordenadas espaciales y temporales, los límites entre lo real y lo ficticio, pasando por la autoridad de la figura del narrador, hasta la idea misma del personaje. Así, el personaje característico de la novela tradicional es sustituido por un grupo (“figuras”), que pone en juego en las novelas (*Divertimento*, *El examen*, *Los Premios*, *Rayuela*, *62 Modelo para armar* y *Libro de Manuel*) y en algunos relatos (“Todos los fuegos el fuego”, “Lejana”, “Una flor amarilla” y “El otro cielo”, entre otros). En la famosa entrevista de Luis Harss, Cortázar le explicó que esta idea respondía al sentimiento de que “aparte de nuestros destinos individuales somos partes de figuras que desconocemos”. Idea que relaciona con una frase de Cocteau, según la cual “las estrellas individuales que forman una constelación no tienen idea de que forman una constelación” (Harss 1977: 278). Vista de cierta manera, la noción de figuras consiste en trasladar al terreno de los personajes, propios de las formas narrativas, el funcionamiento de la imagen poética. En *Les vases communicants II* (1932) escribe Breton: “Comparer deux objets aussi éloignés que possible l’un de l’autre, ou, par toute autre méthode, les mettre en présence d’une manière brusque et saisissante, demeure la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre” (181) [3].

El interés por la aproximación entre prosa y poesía conducen a Cortázar a la fijación de una especie de canon literario personal forjado a través de sus múltiples lecturas que se añaden a las

que ya hemos venido citando y a muchas otras aludidas en sus obras. En “Notas sobre la novela contemporánea” (1949) parte de los dos usos idiomáticos de que se vale el novelista, a saber, el científico o enunciativo y el poético, para establecer las diferencias entre la novela del siglo XIX y la del XX. Mientras que en la mayor parte de las novelas del siglo XIX el uso poético del verbo cumplía una función básicamente ornamental, en algunas novelas contemporáneas lo enunciativo lógico se ve reemplazado por lo enunciativo poético, de forma que la situación estética basada en dos usos del lenguaje, propia de la novela tradicional, queda superada, y rota la frontera genérica entre novela y poema: “El paso del orden estético al poético entraña y significa la liquidación del distingo genérico Novela-Poema” (Cortázar 1994b:149). *Las olas, Las Elegías del Duino, Sobre los ángeles, Nadja, El Proceso, Residencia en la tierra, Ulises y La muerte de Virgilio* corresponden a ese modelo [4].

En términos literarios, la función del lenguaje en el proyecto narrativo de Cortázar queda resumida en una frase de su ensayo “Teoría del túnel” (1947): informar el idioma en la situación en lugar de informar la situación en el idioma. Es decir, aquello que queremos contar, aquello que quiere manifestarse, es lo que ha de moldear el lenguaje, y no al revés. Esa sería la mejor forma de extraerle las máximas potencialidades, de liberarlo de corsés y fórmulas gastadas. Esta concepción le llevó a rescatar, en la tradición literaria argentina, a un escritor como Roberto Arlt que había quedado prácticamente en el olvido. Arlt, que había sido rechazado por la élite intelectual bonaerense por escribir mal, fue reconocido por Cortázar precisamente por eso. En sus “Apuntes de relectura” de Roberto Arlt, distingue entre las primeras obras, escritas en un estilo descuidado, pero de fuerza arrolladora, y las últimas, exentas ya de defectos formales, y dice: “Ahora que Arlt escribe “bien”, poco queda de la terrible fuerza de escribir “mal”. Cortázar manifestó abiertamente su deuda con la literatura de Arlt (“Si de alguien me siento cerca en mi país es de Roberto Arlt”) y lo reivindicó no por las ideas, sino “por las imágenes inapelables y delatoras

que nos ponen frente a nosotros mismos como sólo el gran arte puede hacerlo” [5]. Lo que Arlt hizo de forma involuntaria Cortázar lo logró conscientemente: evitar el lenguaje retórico y falsamente literario, utilizar distintos niveles de lenguaje según la situación; y contradecir las normas gramaticales y reglas de ortografía para potenciar el idioma.

En el plano epistemológico, la fórmula más radical adoptada por Cortázar contra el impulso centralizador y totalizador del pensamiento humanista y de la vieja metafísica es la patafísica de Alfred Jarry [6], surrealista *avant la lettre*: la ciencia de las soluciones imaginarias al margen de cualquier utilidad práctica, que antepone las excepciones a las reglas. La patafísica es un epifenómeno de la metafísica y describirá un universo que se puede ver y que quizá se debe ver en sustitución del tradicional. La patafísica asoma por primera vez de forma contundente en la prosa de Cortázar en *Historias de cronopios y de famas*, que puede entenderse, en este sentido, como un breviario de actos patafísicos llevados a la vida cotidiana por los cronopios, criaturas que hacen conscientemente lo que los demás hacen inconscientemente. Los famas se contraponen a los cronopios como el pensamiento lógico-racionalista al mágico-poético, o el hombre práctico al poeta. “Relojes” es una de las mejores minificciones que dan cuenta de esta dualidad:

Un fama tenía un gran reloj de pared y todas las semanas le daba cuerda CON GRAN CUIDADO. Pasó un cronopio y al verlo se puso a reír, fue a su casa e inventó el reloj-alcauchofa o alcaucil, que de una y otra manera puede y debe decirse.

El reloj alcaucil de este cronopio es un alcaucil de la gran especie, sujeto por el tallo a un agujero de la pared. Las innumerables hojas del alcaucil marcan la hora presente y además todas las

horas, de modo que el cronopio no hace más que sacarle una hoja y ya sabe una hora. Como las va sacando de izquierda a derecha, siempre la hoja da la hora justa, y cada día el cronopio empieza a sacar una nueva vuelta de hojas. Al llegar al corazón el tiempo no puede ya medirse, y en la infinita rosa violeta del centro el cronopio encuentra un gran contento, entonces se la come con aceite, vinagre y sal, y pone otro reloj en el agujero (Cortázar 1971: 109).

Cortázar no se limitaba a representar metafóricamente esa lucha de contrarios -como sucede en este caso-, sino que su objetivo primordial era la integración: rescatar para la prosa maneras de entender el mundo que habían pertenecido casi exclusivamente al ámbito poético.

Detrás de las construcciones fantásticas de Cortázar, del humor, del juego y de las situaciones insólitas que padecen los personajes, se puede vislumbrar una actitud existencial no tanto basada en supuestos filosóficos –aunque conociera bien a Sartre y Kierkegaard- como en la preocupación por la condición humana. Subyace en ella la intuición del absurdo de la existencia y la situación del individuo, aislado e incomunicado en un mundo fragmentado y caótico, cuyo significado se le escapa. Con frecuencia los personajes son solitarios, viven aislados o tienen dificultades para comunicarse normalmente; de ahí que se vean obligados a recurrir a subterfugios oblicuos para llegar hasta el otro. Recordemos “Manuscrito hallado en un bolsillo”, “Cuello de gatito negro”, ***Rayuela*** o ***62 Modelo para armar***. Y no es el hecho físico de estar solo, más bien se trata de otra soledad más profunda motivada por la falta de creencias consoladoras o asideros teológicos. Pero la ausencia de Dios se convierte en una carencia positiva cuando se pasa a la acción y se busca

superarla mediante la autorrealización, según propone en la “Teoría del túnel”. En general, todos los desplazamientos que llevan a cabo los personajes están relacionados con el deseo de salir de su propia subjetividad, de conocer o de poseer lo que está más allá de ese límite, y la dificultad para conseguirlo (una vez más se trata de una búsqueda poética, si entendemos que el problema de la poesía se identifica con el problema crucial del ser). El deseo suele manifestarse de forma obsesiva. Recordemos al aeromozo de “La isla a mediodía”, el raro visitante de los acuarios en “Axolotl” o el corredor de bolsa, ávido de aventura, de “El otro cielo”. La búsqueda se da de forma consciente y, a ratos lograda, por ejemplo, en Johnny Carter de “El perseguidor” o en Horacio Oliveira en *Rayuela*, por nombrar a dos personajes paradigmáticos de su literatura. En los personajes cortazarianos, tanto la pasividad como la búsqueda activa resultan vías paralelas y distintas originadas por una misma insatisfacción existencial. La primera es síntoma de la enfermedad, el personaje se ve arrastrado por una fuerza que no controla. Un ejemplo negativo sería “Casa tomada”, donde, los hermanos son expulsados sin resistencia de la casa y, al perder la protección de las paredes familiares, quedan en una situación de desamparo, de orfandad. Ese mismo desamparo afecta a los demás personajes de los cuentos: son seres arrojados a un mundo en el que no encajan, sin capacidad para controlar la realidad, encapsulados en sí mismos, desplazados por impulsos irracionales, pulsiones y obsesiones que exteriorizan la actividad sumergida del inconsciente (“Carta a una señorita en París”). La segunda modalidad representa una toma de conciencia y una búsqueda, no siempre atinada y a veces agónica, de un centro que devuelva todo su sentido a la existencia, que restaure una visión totalizadora de la realidad.

No obstante, no se da en los personajes un sentimiento grave de la vida; el absurdo se manifiesta de una forma irónica y lúdica porque se produce un distanciamiento del autor con respecto a sus criaturas. Así lo expresó Cortázar en su conocidísimo ensayo “Del cuento breve y sus alrededores”:

Un verso admirable de Pablo Neruda: Mis criaturas nacen de un largo rechazo, me parece la mejor definición de un proceso en el que escribir es de alguna manera exorcisar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso. Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcisándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola. (Cortázar 1974: 66)

En la tradición literaria argentina esta actitud se puede relacionar con la visión irreverente y desacralizadora de Gironde y Macedonio que tiene sus raíces en las vanguardias. Ello le permite plantear situaciones trágicas como si no tuvieran la menor importancia: por ejemplo, en “No se culpe a nadie” encubre el suicidio del personaje haciéndonos creer que el responsable es un pullover y en “Carta a una señorita en París”, unos conejitos juguetones. La muerte del Nene en “Bestiario” -en realidad un homicidio causado por Rema, al mentir- resulta menos trágica porque cuando ocurre el lector ya ha intuido la posibilidad de que uno de los personajes muera en

una casa en la que un tigre se pasea libremente por las habitaciones.

De estas pocas reflexiones sobre algunas de las ideas estéticas de Cortázar podemos concluir que su proyecto literario, basado principalmente en la liquidación de las fronteras genéricas y en la configuración poética de la prosa, sigue vivo y que sus textos han fecundado no pocas de las producciones literarias posteriores más interesantes.

NOTAS

[1] El punto de partida de este ensayo es un escrito de Guillermo de Torre que se titula “Existencialismo y nazismo” (en *Valoración literaria del existencialismo*).

[2] Sobre la presencia de Lautréamont en este cuento véase el excelente análisis de Emir Rodríguez Monegal (1986: 136) titulado “Le “Fantôme” de Lautréamont”, en *Julio Cortázar*. Edición de Pedro Lastra. El escritor y la crítica. Madrid, Taurus Ediciones, S.A., 1986. Reimpresión, pp. 136-149.

[3] “Comparar dos objetos lo más alejados posible uno de otro, o, mediante cualquier otro método, confrontarlos de una manera brusca y sorprendente, sigue siendo la tarea más alta a la que puede aspirar la poesía” (La traducción es mía). André Breton, en ese mismo ensayo, utiliza la expresión de “persona colectiva”, tomada de Freud, que también puede relacionarse con la disolución del personaje individual. La noción de “persona colectiva”, según Freud, corresponde al funcionamiento de los mecanismos oníricos y, más concretamente, a la labor de condensación, donde el contenido manifiesto resulta pobre y lacónico en comparación con la riqueza de las ideas latentes. (Freud 1971: 120).

[4] Estas cuestiones están ampliamente desarrolladas en “Teoría del túnel”. (Cortázar 1994 a).

[5] Hoy casi todos los escritores argentinos reconocen en Arlt uno de los autores más fecundos para la literatura posterior, uno de los padres de la literatura argentina. Ricardo Piglia, en *Respiración artificial*, llega a afirmar que Roberto Arlt es el único escritor verdaderamente moderno que produjo la literatura del siglo XX en Argentina. Aunque lo exprese en un texto ficticio no deja de resultar significativo.

[6] El texto fundador de la patafísica es *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, que lleva el subtítulo de “novela neo-científica”. Una obra atípica acabada en 1898 y publicada en 1911 -cuatro años después de la muerte de Jarry. El texto se puede leer al mismo tiempo como un libro de viajes y como un extraordinario poema (de hecho fue publicado en la colección de Poesía de Gallimard). En cuanto libro de viajes, el sabio doctor realiza un largo periplo que lo conduce por los universos creados por la imaginación de los poetas y pintores del simbolismo al tiempo que hace revivir en los lectores la búsqueda del conocimiento absoluto. (Cfr. Prefacio a Alfred Jarry 1980: 7-14).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

André Breton, *Oeuvres complètes II*. Édition établie par Margueritte Bonnet, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

Cortázar, de tous les côtés. Volume dirigé par Joaquín Manzi, La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers. Maison des Sciences de l’Homme et de la Société, 2002.

Julio Cortázar, *Historia de cronopios y de famas*, Barcelona, Edhasa, 1971.

- *Último round I*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, S.A.1974, 4ª edición.

- *Obra crítica/1*. Edición de Saúl Yurkievich. Madrid, Alfaguara, 1994a.

- *Obra crítica/2*. Edición de Jaime Alazraki, Madrid, Alfaguara, 1994b.

Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, 2. Traductor: Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1971, quinta edición.

Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, Paris, Gallimard, 1980.

Luis Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1977. 7ª edición.

Conde de Lautréamont (Isidoro Ducasse), *Obras completas. Los cantos de Maldoror, Poesías-Cartas*. Introducción, traducción y notas de Aldo Pellegrini. Barcelona, Editorial Argonauta, 1986, 4ª ed.

Carmen de Mora, “La protohistoria literaria de Cortázar: La otra orilla”, en *Cortázar, de tous les côtés*. Volume dirigé par Joaquín Manzi, La Licorne, UFR Langues Littératures Potiers. Maison des Sciences de l’Homme et de la Société, 2002: .47-69.

Cabecera

Portada

ÍNDICE

