

CUENTO Y POETISMO EN JULIO CORTÁZAR: LA VIDA EN EL TEXTO O UNA 'POÉTICA DE LA EXISTENCIA'

*Un coup de ton doigt sur le tambour décharge
tous les sons et commence la nouvelle harmonie*
Arthur Rimbaud, *Illuminations*

El pensamiento ético y estético de Julio Cortázar se asienta, en gran medida, sobre el mismo pilar que catapultó el desarrollo de las vanguardias artísticas y los nuevos planteamientos filosóficos del siglo XX, y que se ha visto instalado en un punto de profunda insatisfacción, de profundo inconformismo, como es la inquietud que muestra el hombre moderno en su relación con el mundo, con lo que se ha venido a llamar realidad. La atenta lectura del pensamiento nietzscheano y su concepción del mundo, con la clara división entre cultura y realidad¹, provocó en las primeras

generaciones del siglo pasado potentes estímulos que sirvieron para atisbar nuevas dimensiones, para desvelar nuevos horizontes y nuevas maneras de percibir, quedando, por tanto, al descubierto nuevos mundos susceptibles de ser vistos.

El estertor de la modernidad que supusieron las vanguardias ha de estudiarse con mucha precaución para no caer en la trampa de la generalización, por lo que únicamente haremos referencia a la revolución conceptual que en ellas tuvo lugar. En este sentido, el "crepúsculo de los ídolos", el abatimiento de los valores absolutos platónicos que ejecutó Nietzsche anunciando la muerte de Dios, activará la gestación, a lo largo del siglo XX, de una nueva aprehensión de la realidad. El mundo no 'es' de ninguna manera determinada, lo cual invalida la visión unívoca de la realidad que propone la cultura y da vigencia plena al relativismo que crea para cada individuo un mundo diferente y totalmente válido. Esta afirmación estará en

1 Nos dice Nietzsche en un fragmento de *El nacimiento de la tragedia*, reproducido por Jaime Alazraki (1983: 46) en su libro *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, que frente al mundo falsificado de la razón, «la poesía busca la expresión, sin barniz, de la verdad, y por eso debe despojarse de los falsos ropajes de la pretendida realidad del hombre culto: el contraste entre esta verdad intrínseca de la naturaleza y la falsedad de la cultura, que se hace pasar por la única realidad, es semejante al que existe entre el núcleo eterno de las cosas, la cosa en sí, y el

mundo congregado de los fenómenos»

consonancia con la percepción que tienen las ciencias contemporáneas –con su enorme desarrollo durante el siglo XX– de que entre los fenómenos y las ciencias existe una distancia insalvable y, por ende, incomprensible. Estos planteamientos, casi siempre en forma de búsqueda, obsesionarán a Julio Cortázar y se mantendrán presentes en prácticamente toda su literatura: «una literatura –como el propio escritor afirma– al margen de todo realismo demasiado ingenuo» (Cortázar, 1975: 134).

Este inconformismo perceptivo vendrá expuestos teóricamente por el propio escritor en su ensayo *Teoría del túnel*, escrito en 1947, dando lugar a la "teoría de un dinamitero de lo literario" que "preconiza una acción subversiva propia de una postura vanguardista, partidaria del antiarte, la antifirma, la cultura adversaria o contracultura revivificadora" (Yurkievich, 2005 [1994]: 29). Desde esta dimensión de «dinamitero», Cortázar busca explotar, en el sentido productivo del término, las numerosas facetas de la realidad que él mismo acepta como válidas y que cree aún por descubrir. De este modo, dicho relativismo conectaría con la consideración nietzscheana de que el mundo es una suma de observaciones; consideración en torno a la cual planteará Cortázar la posible existencia de infinitos mundos, sólo reducibles a la simpleza conocible por quienes temen lo que no comprenden: "Este día tiene ochenta mundos [...], pero a lo mejor ayer eran cinco y esta tarde ciento veinte, nadie puede saber cuántos mundos hay en el día de un cronopio o un poeta, sólo los buró-

cratas del espíritu deciden que su día se compone de un número fijo de elementos [...]", escribe brillantemente Cortázar (1967: 187) en el famoso capítulo «La casilla del camaleón», de su libro almanaque *La vuelta al día en ochenta mundos*.

Una vez aceptada la posibilidad de lo Otro², Cortázar busca trazar un itinerario práctico que le permita, fundamentalmente a través de la literatura, transitar esos caminos cuyo acceso se le había negado en un primer momento. El primer paso lo dará, como leemos en su *Teoría del túnel*, detonando el lenguaje convencional y cumpliendo así uno de los axiomas atribuidos al vanguardismo: huir de la lengua como simple instrumento de comunicación. Proclama entonces que el lenguaje enunciativo limita, por la propia función que se le ha asignado, las capacidades de nuestra expresión. Pero "no se puede revivir el lenguaje si no se empieza por intuir de otra manera casi todo lo que constituye nuestra realidad. Del ser al verbo, no del verbo al ser" (Cortázar, 2012: 503), tal y como contesta Gregorovius a una solemne declaración de Etienne sobre los principios

2 Declara Cortázar entrevistado por Margarita García Flores (1967: 11): "Nuestra realidad esconde una segunda realidad (una realidad maravillosa), que no es ni misteriosa ni teológica, sino, por el contrario, profundamente humana. Se trata de una realidad que, desgraciadamente, a causa de una larga serie de equívocos, ha permanecido escondida bajo otra prefabricada por muchos siglos de cultura, una cultura que puede enorgullecerse de numerosos grandes hallazgos, pero que tiene, también, oscuras aberraciones, hondas distorsiones que esconder".

del surrealismo, en *Rayuela* (1963). Esto mismo hace Cortázar con sus cuentos antes de acometer la empresa de renovación radical del verbo que tanto destaca en sus novelas³.

Así, la renovación del lenguaje en Julio Cortázar va ligada sustancialmente a la reformulación del pensamiento, debiendo comenzar, en este sentido, por desmontar los principios de nuestra razón occidental:

"Cuando el siglo XIX muestra en la poesía los primeros signos de la «rebelión de lo irracional», el fenómeno traduce el ya insoponible exceso de tensión a que la hegemonía racional había llevado al hombre, y el brusco salto –por vía de escape poético– de fuerzas necesitadas de ejercitación más libre. Europa descubre entonces, con tanta maravilla como temor, que la razón puede y debe ser dejada de lado para alcanzar determinados logros" (Cortázar, 1994a: 199).

Será entonces a través de la poesía –entendida aquí en su sentido más amplio– como propondrá Cortázar que alcancemos nuevas cotas perceptivas y, por ende, expresivas, catalizando nuestros esfuerzos mediante la irracionalidad en contra de una razón 'fracasada'. El rechazo de las

normas o leyes que configuran de manera unívoca nuestra imagen de la realidad –lo que se ha venido a llamar 'cultura'–, puede considerarse una característica común del arte y de la ciencia contemporáneas, que proponen, según Umberto Eco (1965: 332), «una visión del mundo que no obedece ya a los esquemas de otras épocas, más completas y seguras, sin que por otra parte se posean aún las fórmulas para reducir a claridad cuanto está aconteciendo a nuestro alrededor». De ahí la tendencia cortazariana hacia la ambigüedad y la indeterminación (Alazraki, 1983: 29-30).

Al comienzo de su carrera literaria, cuando Julio Cortázar escribe y más tarde publica sus dos primeras colecciones de cuentos, *Bestiario* (1951) y *Final del juego* (1956), el papel renovador de su literatura recae más en las imágenes que en el lenguaje. Plantea nuestro autor una revitalización de la realidad, una nueva aprehensión de la misma mediante imágenes⁴ y metá-

3 "La gran novedad que este notable escritor introduce en el género [cuento], no es (como en *Rayuela*) una revolución formal o de estructura; la gran novedad es la de su inteligencia, la de su alma; es su flamante, renacido, inédito aprovechamiento de la lección de los viejos maestros, esos alertados tronchadores de lo cotidiano, esos tenaces salvadores de la hondura" (Benedetti, 1972: 60).

4 Resulta interesante, en este sentido, reproducir las siguientes palabras que Albert Camus escribiera en el capítulo "La creación absurda" de su libro *El mito de Sísifo* (1942), capítulo en el cual trata, en parte, de dilucidar las diferencias entre el 'escritor de tesis' y el 'novelista filósofo': «Así, Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievsky, Proust, Malraux, Kafka... [...] la elección que hacen de escribir con imágenes, más que con razonamientos, revela cierto pensamiento que les es común, persuadidos como están de la inutilidad de todo principio de explicación y convencidos del mensaje enseñante que posee la apariencia sensible" (Camus, 2012: 129). Después de la literatura de estos autores la imagen se convertirá en símbolo icónico del hombre del siglo

foras que se desprenden, generalmente, de lo fantástico o, si seguimos la tesis de Jaime Alazraki (1983), de lo neofantástico. Sin embargo, no es la etiqueta genérica lo que imprime el valor regenerador a la obra cortazariana, sino la potencia de sus metáforas que –aplicando con Cortázar la imagen del túnel– destruyen nuestras estructuras lógicas para erigir en su lugar nuevas realidades posibles (Cortázar, 1975: 134). Comprobamos, de esta manera, cómo lo neofantástico se nos presenta como una alternativa gnoseológica que trata de reinventar el mundo a partir de un lenguaje nuevo (Alazraki, 1983: 44)⁵. Transgrediendo los nombres de las cosas, Cortázar es partícipe de esa búsqueda de la autenticidad tan característica del arte y el pensamiento contemporáneos⁶, y se emparenta, en cierto modo, con las posturas vanguardistas propias del creacionismo, que encontrarán su más extrema expresión en el letrismo de Isidore Isou (Granés, 2011: 109)⁷.

XX.

- 5 Cortázar utilizará las metáforas de la literatura neofantástica, y hablaremos entonces de un código nuevo, "inventado por el escritor para decir de alguna manera esos mensajes incommunicables en el llamado 'lenguaje de la comunicación'" (Alazraki, 1983: 75).
- 6 "Lionel Trilling ha observado que la búsqueda de la autenticidad es uno de los rasgos más salientes de la cultura de nuestro tiempo, y gran parte de la obra de Cortázar está marcada por una búsqueda semejante" (Alazraki, 1983: 196).
- 7 Nos parece interesante añadir, a título de autoridad, estas palabras que el antropólogo francés Lévi-Strauss (1968: 122) escribió en su obra *Arte, lenguaje, etnología*: "Es infinitamente más

Si Octavio Paz (1984: 7-9) escribe, en su ensayo *Corriente alterna*, que el poeta no tiene más remedio que servirse de las palabras para crear con ellas un nuevo lenguaje, y que "sus palabras, sin dejar de ser lenguaje [esto es: comunicación], son también otra cosa: poesía, algo nunca oído, nunca dicho, algo que es lenguaje y que lo niega y va más allá [...], palabras en busca de la Palabra", Alazraki (1983: 56) señalará que también lo fantástico nos propone imágenes "nunca oídas". Más aún: "imágenes que prescindan del orden racional de que están hechas las palabras y lo más sólido de nuestra cultura para descubrirnos un orden que desborda del convencional [...]". Ambas declaraciones, una aplicada a la poesía y otra, sin alejarse demasiado, a lo fantástico, pueden ayudarnos a comprender cómo Cortázar plantea ya en sus cuentos una reformulación de la percepción del mundo, no haciéndolo únicamente en aquellas obras en las que el experimentalismo revolucionario destaca explícitamente.

Las metáforas cortazarianas son intentos de representar percepciones o visiones que superan los límites de la poética realista en favor de una nueva poética que remonta lo inexpresable en términos lógicos. Este aspecto estaría directamente relacionado con la proposición que Alazraki (1983: 54) atribuye a Nietzsche de "reem-

importante conocer el nombre de las cosas que saber lo que son [...]. Es suficiente troquelar nombres nuevos, nuevas apreciaciones y nuevas posibilidades, para crear a la larga 'cosas nuevas'".

plazar el intelecto por la intuición, la razón por el mito, los conceptos por las metáforas, la ciencia como ruta hacia el mundo exterior por el arte como "un puente hacia la verdadera realidad"⁸, es decir, la aprehensión del mundo mediante la poesía.

Cortázar abogó por la irracionalidad en su forma poética, por la poesía –"la más vigilada prisionera de la razón" (Cortázar, 1994a: 194)– en su forma esencialmente irracional, y con ella llevó hasta límites insospechados la demanda de humanidad, la demanda de autenticidad⁹. "Quiso – señala Saúl Yurkievich (1985: 16)– romper las ataduras de la mala condición y para desacatar el orden opresivo concibió la literatura como tablero de desorientación [...]". Desorientación ésta cuyas conclusiones podemos leer en las palabras de Nietzsche que Alazraki (1983: 46) extrae de *El nacimiento de la tragedia*, y que nosotros reproducimos a continuación: "Bajo el encanto de lo dionisiaco, no solamente queda restablecido el pacto entre hombre y hombre, sino que, además, la naturaleza

enajenada, hostil o subyugada, celebra su reconciliación con su hijo perdido, el hombre". Esta "reconciliación" empezará, en Cortázar, por el acercamiento entre la literatura y el hombre, entre el texto y el lector. Una nueva aprehensión de la realidad que en el plano literario vendrá a ser 'la vida en el texto'. No ya representación, ni siquiera mostración, sino ser-en el texto, proyectar en el arte una visión totalizadora del mundo que, en el caso de Julio Cortázar, tendrá quizá su máximo exponente en la *summa* inconformista que es *Rayuela*¹⁰.

Mientras que una aprehensión racionalista de la realidad se basaría en criterios estáticos de identidad y categorizaciones definitivas, con una aprehensión poética del mundo no tendríamos más remedio que aceptarlo en constante dinamismo. Ante dicha oposición, Julio Cortázar (1967: 188), en su libro *La vuelta al día en ochenta mundos*, se sitúa a favor del lado poético y otorga el papel de conocedor verdadero del mundo –con sus infinitos mundos– al poeta: "ese irresponsable por derecho propio, ese anarquista enamorado de un orden solar y jamás del nuevo orden o del slogan que hace marcar el paso a cinco o setecientos millones de hombres en una parodia de orden"¹¹.

8 Cabría reproducir aquí una hermosa definición de *metáfora* trazada por Jorge Luis Borges (2009: 171) en su manifiesto breve «Anatomía de mi 'Ultra'» (1921), escrito en su etapa de juventud y fervor ultraísta: "La metáfora: esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos – espirituales– el camino más breve".

9 Demanda que llevará al intelectual y al artista contemporáneos a descubrir que su mundo –y, por tanto, ellos mismos– está aún por conocer, y a rechazar abiertamente las manifestaciones artísticas que igualmente falsean la realidad tratando de categorizarla.

10 Conviene, en este punto, citar uno de los interrogantes fundamentales de la poética cortazariana, explicitado en *Rayuela*: "¿Por qué entregarse a la Gran Costumbre?" (Cortázar, 2012: 546).

11 Entrevistado por Luis Harss (2012: 257), el escritor argentino nos dice que "el poeta debe dedicarse a la caza de las excepciones y dejarle las

Cortázar (1967: 212) entiende que en el acto racional el hombre trata de reducir el objeto conocible a términos "categorizables y petrificables, en procura de una simplificación lógica a su medida". Esta conducta del individuo razonante viene a ser, según el escritor, una suerte de acción defensiva frente al temor al desconocimiento y la confusión. Ahora bien, del otro lado sitúa Cortázar al poeta que "renuncia a defenderse" y que se deja confundir en la variedad y la ambigüedad de los objetos con tal de extrañarse y confundirse plenamente con la materia física o moral cantada:

"Sediento de ser, el poeta no cesa de tenderse hacia la realidad buscando con el arpón infatigable del poema una realidad cada vez mejor ahondada, más real. Su poder es instrumento de posesión; como una red que pescara para sí misma, un anzuelo que fuera a la vez ansia de pesca. Ser poeta es ansiar, pero sobre todo obtener en la exacta medida en que se ansía. De ahí las distintas dimensiones de poetas y poéticas" (Cortázar, 1967: 212).

Este poeta sediento de realidades mejor ahondadas es el mismo *escritor rebelde* que Cortázar (2005 [1994]: 123) perfila en su *Teoría del túnel* y que, según nuestro autor, advierte signos que delatan a la realidad como «mal conocida, desconocida o a medias conocida». De este modo, el escritor

leyes a los hombres de ciencia y a los escritores serios [...]. Yo me moriré sin haber perdido la esperanza de que algún día el sol salga por el Oeste".

contemporáneo –rebelde e inconformista– que se gesta a partir de 1900¹² busca aunar bajo el signo de lo poético literatura y vida. "Es la hora de lanzarse a la conquista de la realidad con armas eficaces" (Cortázar, 2005 [1994]: 123), y esas armas no las empuñará ni el poeta ni el novelista, sino el *poetista*, que se vuelca en la expresión poética pero persiste en sostener una *literatura* (Cortázar, 2005 [1994]: 110). Una literatura que en Cortázar comportará el desvío de lo literario: "una literatura fuera de sí", que "debe manifestarse como el modo verbal de ser del hombre", tal y como escribe Saúl Yurkievich (2005 [1994]: 22-23) en la introducción al primer tomo de la *Obra crítica*.

El escritor rebelde, que en última instancia podemos identificar con la figura del citado *poetista*, da para Cortázar (2005 [1994]: 90) el paso definitivo hacia una comunión entre la poesía y las representaciones narrativas, envolviendo la peripecia, la

12 Conviene reproducir someramente el panorama literario novecentista que leemos en *Teoría del túnel*: "[...] el periodo 1900-1910 señala la declinación de la literatura con exclusivo (confesado o vergonzante) fin estético; la década 1910-20 asiste a la etapa de liquidación literaria en sus formas más agudas (dadaísmo); la obra de Marcel Proust, cumplida en esa década, y la de Joyce, señalan respectivamente el ápice de la línea tradicionalmente estética y la primera gran creación de un orden distinto. En la década siguiente, hasta 1930, la línea-Joyce ascenderá a la posición dominante por obra del grupo surrealista francés y la actividad poética de Europa entera, mientras la herencia de Proust no será reclamada [...]" (Cortázar, 2005 [1994]: 75-76).

trama y demás elementos novelescos dentro de «una visión poética que comporta, natural y necesariamente, *el lenguaje que es la situación*». Este 'ser la situación' anunciará la disolución de la dicotomía fondo y forma¹³, y servirá como punto-bisagra entre ese primer proceso destructivo que está ligado a la imagen del túnel, a la destrucción de la Literatura, del lenguaje meramente enunciativo y al carácter iconoclasta del vanguardismo¹⁴, y esa otra cara de la moneda en la que están grabados los indicios del renacimiento y la renovación: «el orden estético cae porque el escritor no encuentra otra posibilidad de creación que la de orden poético» (Cortázar, 2005 [1994]: 87).

La rebeldía de este escritor encontrará su semilla en los románticos, que tan bien emplearon argucias como la aliteración, la imagen, la ruptura de tensiones o el ritmo de la frase. Estos elementos poblarán tam-

bién los cuentos de Julio Cortázar, y serán considerados por éste como los primeros signos de la rebelión contra el verbo enunciativo en sí. Cortázar (2005 [1994]: 73) defenderá el germen rebelde del romanticismo –en la línea de *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia* (1987), de Octavio Paz– y concluirá que "la historia de la literatura es la lenta gestación y desarrollo de esta rebelión"¹⁵.

Al ser para nuestro escritor, como hemos dicho, la cuestión del fondo y la forma un falso problema, consideramos imprescindible señalar lo inapropiado de una división maniquea entre las formas genéricas que con mayor generosidad y fortuna cultivara nuestro autor: el cuento y la novela¹⁶ –en relación a su esencia literaria, que ha-

13 "Desde que la poesía es, como la música, su forma", escribe Cortázar (2005 [1994]: 87) tomando como modelo las reflexiones de Walter Pater expuestas en su obra *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1877).

14 "La generación perteneciente a la década 10-20 asume la forma agresiva de la destrucción y la reconstrucción sobre nuevas bases. La forma exterior de esta incomodidad, de esta fricción entre el escritor y sus instrumentos literarios, se manifiesta con fuerza creciente a partir del dadaísmo y el surrealismo. Es significativo que el dadaísmo se propusiera abiertamente una empresa de dislocación, de liquidación de formas. A ello seguiría el surrealismo como etapa de liquidación y destrucción de fondos [...]" (Cortázar, 2005 [1994]: 43).

15 "Para González Salvador, el Romanticismo, al exaltar la imagen de rebeldía y la idea del mal, propiciará la historia de una 'transgresión de la ley divina o humana', *transgresiones* que darán origen a lo fantástico, pero que a su vez se encuentran ínsitas en el centro de las teorías surrealistas, en cuanto a una decidida búsqueda de la transgresión" (Oviedo Pérez de Tudela, 1996: 372).

16 Nos parece importante señalar, para una mejor comprensión de nuestro texto, que Julio Cortázar (2005 [1994]: 122) utilizó en su *Teoría del túnel* el género novela «como ejemplo» para exponer los distintos periodos literarios que van del "realismo ingenuo" al poetismo más puro (si acaso el poetismo pudiera darse 'puro'). Proceso éste que Isidore Isou (Granés, 2011: 106), salvando las amplísimas distancias, aplicó a la historia de la poesía identificando dos etapas, una de aplitud (*amplique*) y otra de descomposición (*ciselant*), unidas ambas por una línea que va de Homero a Tristan Tzara.

brá de ser la misma en ambas manifestaciones:

"Es verificable que la expresión acaba siempre por reflejar cualitativamente el contenido, y que toda elección maniquea en pro de la una o del otro lleva al desastre en la medida en que no hay dos términos sino uno continuo" (Cortázar, 1967: 95-96).

Resulta difícil, por tanto, considerar, como hace Saúl Yurkievich (1994: 11), que

"en Julio Cortázar hay dos textualidades en pugna: la abierta de las narraciones y la cerrada de los cuentos: diástole y sístole de la escritura propulsada por dos poéticas opuestas; éstas configuran distinta configuración (la una multiforme, la otra uniforme; la una centrífuga, la otra centrípeta), simbolizan visiones de mundos diferentes y conllevan gnosis de mundos dispares".

Si para Julio Cortázar la infinidad de mundos existentes es una metáfora de la enorme complejidad de sistemas perceptivos que se dan en el propio Hombre, podemos afirmar que el cuento y la novela no «simbolizan visiones de mundos diferentes», sino que sirven al *poetista* para simbolizar visiones diferentes de sí mismo. Así, pues, si el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico, Cortázar (1994a: 371) nos dice también que éste viene desarrollado, en contraposición al plano horizontal de la novela, en una disposición vertical, de profundidad, que lo hace igualmente ilimitado.

Yurkievich (1994: 16-17) insiste en que a

través de los cuentos no podríamos conocer a Cortázar como lo conocemos, aduciendo que para ello estaríamos obligados a "revertir lo referente al mundo de los otros y reorientarlo hacia su mundo íntimo, desfigurar lo figurado en busca de la inscripción criptobiográfica". Y añade, unas líneas más abajo, que "es en las otras narraciones donde puede desplegar la vastedad, la multiplicidad de su experiencia personal del mundo, transmitirla en su vivida y vivaz mescolanza tratando de abolir todas las mediaciones que lo distancian del lector [...]". Sin embargo, si bien es cierto que las mediaciones se derrumban de forma palpable en obras posteriores, esta visión limita las posibilidades que proyecta por sí misma la obra cortazariana. No se trata de conocer al Cortázar escritor por encima de sus textos, sino de conocer al 'Cortázar texto', de conocer los conflictos que ya presentan sus cuentos sin que estos remitan necesariamente, y mucho menos explícitamente, al 'mundo íntimo' del autor. "El cuento se abre hacia su inherencia literaria, la narración se abre a la trascendencia mundana", nos dice Yurkievich (1994: 23), y contradice con estas afirmaciones las propias palabras del escritor cuando compara el cuento con la fotografía, destacando en ambas manifestaciones artísticas la presentación de una escena fija y limitada que se expande en el lector, fuera del propio texto¹⁷, abriéndose a la «tras-

17 Los cuentos de Cortázar se desarrollan, según el escritor Mario Benedetti (1972: 60), en "una línea que implica que el cuento no nace ni muere en su anécdota sino que contiene (son palabras

«cendencia mundana» muy a pesar del crítico argentino. En su ensayo "Algunos aspectos del cuento"¹⁸, escrito entre 1962 y 1963, Julio Cortázar (1994a: 371-372) considera el arte del fotógrafo análogo «en muchos aspectos» al del cuentista, y lo define proponiéndonos una ilustrativa paradoja:

"la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara".

En la misma página nos dice Cortázar que frente al «orden –en principio– abierto» de la película y la novela, en las que la «captación» de la realidad se da mediante un proceso de acumulación y desarrollo de elementos parciales,

"el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acacimamiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenida en la foto o en el cuento".

de Cortázar) 'esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana'".

18 Aparecido originalmente en *Casa de las Américas*, La Habana, Núm. 60, julio 1970.

De esta manera, lo que hace Julio Cortázar es poner en las manos del lector la posibilidad de ir más allá de esa "anécdota" meramente literaria¹⁹. Esta idea lo hará empeñarse a lo largo de toda su vida literaria por acercar la vida al texto y el texto al lector, buscando para ello eliminar de la forma más eficaz posible los elementos intermediarios que limitan o dificultan este acercamiento.

El existencialismo, según Cortázar (2005 [1994]: 128), dotará al nuevo escritor de herramientas eficaces para derrumbar las mediaciones del esteticismo: "Entre la muerte de Emma Bovary y su lector se interpone la Literatura; de la muerte de Kyo [*La condition humaine*, de André Malraux] nos separa una menor distancia, apenas ya la distancia de un hombre a otro". La caída de estas barreras representa una de las propuestas que se desprenden de la *Teoría del túnel*, y Cortázar, a este respecto, impregnará de vida sus textos y se mirará para ello en los espejos del surrealismo –máximo representante de la expresión poetista– y del existencialismo –"actitud realista, científica, histórica y social"²⁰.

19 Advierte Julio Cortázar (2005 [1994]: 35), en nota a pie de página, al inicio de su *Teoría del túnel*: "Propongo, para una mejor aprehensión de lo que sigue, entender por *literatura y obra literaria* la actitud y consecuencias que resultan de la intencionada utilización estética del lenguaje"; advertencia que humildemente hacemos nuestra para esta ocasión.

20 Debemos atender a los matices que Cortázar (2005 [1994]: 116) señala para estos atributos. En cuanto a la 'actitud realista' del existencialis-

Saúl Yurkievich (2005 [1994]: 24-25) pone en voz de Cortázar la siguiente pregunta: "Cómo recrear literariamente a personajes que no hablan sino que viven"²¹. Y él mismo responde señalando que el autor generará «un programa: llevar la lengua al límite, extremarla, desaforarla para que las más hondas posibilidades humanas puedan ejercerse". Este desafuero lingüístico y literario será el resultado de la alianza entre dos tendencias, la poetista y la existencialista (estandartes del irracionalismo), unión que posibilitará al texto "formular en vivo el entero ámbito del hombre". Sin embargo, estudiosos como Vicente Cervera Salinas (2006: 323-331) apuntan felizmente que tanto Cortázar como su personaje Horacio Oliveira, aunque pretenden "impregnarse de vida y biografía "real"", se encuentran al mismo tiempo con que "las funciones racionales siguen ejerciendo

mo, el escritor nos dice: "uso el término con latitud necesaria para abarcar el ámbito verificable en común, ergo comunicable". Y, en cuanto a 'científica': "como opuesta a mágica; es decir, voluntad de posesión al igual que lo mágico, pero ejercitándose dentro del esquema lógico A-A, y no desde el mágico A-B».

21 Cervera Salinas (1996: 186) apunta a este respecto que Cortázar, tal y como estipula su predecesor Horacio Quiroga en *Manual del perfecto cuentista* (1925), "opera narrativamente con sus personajes sin distraerse en observar o hacer mención de todo aquello que ellos no pueden o no les importa ver. En efecto, los seres que transitan las tramas ficcionales de Cortázar revelan ese comportamiento autónomo y eficaz, estipulado por Quiroga, de donde surge la sensación de vida y de verdad, una verdad al margen de categorías éticas y racionalistas [...]".

toda su autoridad [...]. Por mucho que lo desee, Horacio sigue siendo víctima de un "modo de conocimiento" que, desde la atalaya de la razón, propone el juego pero está incapacitada para ser pura fluencia de lo real". Así, Oliveira, muy a su pesar, no puede más que asumir el peso del pensamiento y del lenguaje, tal y como admite el propio Julio Cortázar (1994: 202) en su ensayo "Irracionalismo y eficacia", concluyendo, no sin cierto abatimiento, que "el orden humano incluye irrazón y razón con igual necesidad y derecho".

En su ensayo de 1947 señala Cortázar (2005 [1994]: 56) que el poetista blandirá el verbo como arma principal, y buscará la eficiencia comunicativa a través de la creación verbal, fundamentalmente por ser el verbo "la forma expresiva menos mediadora de un estado anímico que se quiera comunicar." El verbo es, para Cortázar, "la forma más inmediata del Logos". La esencia de esta inmediatez, de esta transparencia, la hallará Cortázar en la poesía, que tratará de cultivar en toda su obra²². Hacemos nuestra, en este punto, la reflexión que Cortázar (2005 [1994]: 87) expone en su *Teoría del túnel* acerca de la "carga poética» que encontramos en la obra de los grandes escritores tradicionales (Vigny, Balzac, Flaubert, Meredith...); obra donde lo poético se da "con y en ciertas situaciones novelescas", sin llegar nunca a suponer la

22 Compartirá Cortázar (2005 [1994]: 96) con el Conde de Lautréamont la concepción de que "lo poético es el solo lenguaje significativo porque lo poético es lo existencial, su expresión humana y su revelación como realidad última".

«razón determinante de la obra». Como prueba de ello, el escritor señala, en la misma página, que autores como los citados Vigny o Meredith "escriben aparte y con deliberación sus poemas, donde intencionalmente suscitan el valor-Poesía". Del otro lado hallaremos al escritor rebelde, al poetista que hace nacer su poesía eslabonada a las raíces mismas de su novela o su cuento –caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario (Cortázar, 1975: 135). Y será este "hermano misterioso de la poesía"²³ el que Cortázar cultive

23 "El génesis del cuento y el poema es sin embargo el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen 'normal' de la conciencia; en un tiempo que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad que muchos encontrarán fantástica. Mi experiencia me dice que, de alguna manera, un cuento breve como los que he tratado de caracterizar no tiene una estructura de prosa. Cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos (o intentar la de otros autores, como alguna vez con Poe) he sentido hasta qué punto la eficacia y el sentido del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irremediable. Los cuentos de esta especie se incorporan como cicatrices indelebiles a todo lector que los merezca: son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados, y respiran. Ellos respiran, no el narrador, a semejanza de los poemas perdurables y a diferencia de toda prosa encaminada a transmitir la respiración del narrador, a comunicarle a manera de un teléfono de palabras. Y se pregunta: Pero entonces, ¿no

con mayor ahínco en los años en que publicará sus primeras obras. Como será, asimismo, en sus cuentos, donde el escritor pondrá a prueba por vez primera la abolición de elementos intermediarios y arrancará el proceso de aproximación al lector que como una enorme y poderosa máquina recorrerá toda su obra posterior.

En su ensayo "Del cuento breve y sus alrededores", recogido en el libro almanaque *Último round* (1969), Cortázar desarrolla el concepto de la *autarquía*, que nosotros consideramos importante destacar en este punto y que el propio autor señala como rasgo distintivo de un gran relato. La autarquía vendrá definida como «el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso», y será uno de los objetivos principales en la labor del buen cuentista, que ha de buscar instintivamente, según la experiencia del propio Cortázar (1974: 64-65), que el cuento

"sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo, en todo caso con la mediación pero jamás con la presencia manifiesta del demiurgo".

La presencia del "demiurgo", del autor,

hay comunicación entre el poeta (el cuentista) y el lector?, la respuesta es obvia: La comunicación se opera desde el poema o el cuento, no por medio de ellos" (Cortázar, 1974: 78-79).

es considerada un elemento intermediario que disturba la relación comunicativa que ha de establecerse entre el texto y el lector²⁴. De ahí la lucha continua entre Cortázar y la *representación*²⁵, lucha para la cual nuestro autor se armará, en muchos de sus primeros cuentos, de la primera persona²⁶, que considerará "la más fácil y quizá mejor solución del problema, porque narración y acción son ahí una y la misma cosa"²⁷ (Cor-

tázar, 1974: 65). Esta consigna, como nos dice Miriam Di Gerónimo (2000: 71), se cumple y puede observarse ya en los primeros relatos: "Allí la acción se da pura, limpia de intervenciones accesorias tanto del autor implícito como del narrador; se crea en el lector la ilusión de que el relato nace espontáneamente y se hace a sí mismo". Esta aparente espontaneidad la resume Cortázar (1975: 145) –como excelente teorizador del cuento– en su noción de *intensidad*, consistente en "la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige". La intensidad del cuento está muy relacionada con la noción de *economía de medios*, y ésta, a su vez, se relaciona directamente con los conceptos de *límite* –en cuanto a extensión– y de *esfera* –en cuanto a estructura. Estos límites serán casi siempre de carácter formal-estructural pero no expresivos ni de fondo²⁸, tal y como nos recuerda Cortázar con la susodicha metáfora de la fotografía.

Cortázar heredará de Jorge Luis Borges, entre otras cosas, una rigurosidad y una precisión en el lenguaje que agudizarán extremadamente su capacidad autocrítica y, en algunas ocasiones, generarán en nuestro autor una espartana autocensura,

24 "Me parece una vanidad querer intervenir en un cuento con algo más que con el cuento en sí" (Cortázar, 1974: 65).

25 "[...] este avance en túnel, que se vuelve contra lo verbal desde el verbo mismo pero ya en un plano extraverbal, denuncia a la literatura como condicionante de la realidad, y avanza hacia la instauración de una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético, la formulación mediatizada por la formulación adherente, la representación por la presentación" (Cortázar, 2005 [1994]: 67).

26 De *Bestiario*, "Casa tomada", "Carta a una señorita en París", "Lejana" o "Cefalea" son claros ejemplos de la eficacia con que maneja Cortázar la primera persona. De *Final del juego*, "Las Ménades", "El móvil", "Torito", "Después del almuerzo", "Axolotl" y el cuento que da título a la colección sirven igualmente para ejemplificar lo dicho.

27 "[...] el escritor intenta reconstruir el mundo de sus personajes desde los personajes mismos. Si la novela realista los veía desde un narrador omnisciente y los comprendía desde la lógica del narrador, la novela existencial, a partir de Dostoievski, intenta ver y comprender a sus personajes desde la lógica, o falta de lógica, de sus personajes mismos. Se trata, en resumen, de una visión desde dentro, en oposición a una visión desde fuera de la novela tradicional: o vemos al personaje con los ojos del autor o el au-

tor accede a que el personaje se vea con sus propios ojos" (Alazraki, 1983: 186).

28 Como Cortázar (2005 [1994]: 53), usamos «la manida fórmula porque es harto verdadera, y porque *fondo*, desde la *Lettre du voyant*, se ha lavado de retóricas y ofrece su pleno sentido abisal».

responsable, en gran medida, de esa teoría de la 'inmediatez' o 'espontaneidad' de la que venimos hablando. En conversación con Ernesto González Bermejo (1978: 23) nuestro escritor declara que la lección borgueña "de economía y rigor" habría de conducirlo, lógicamente, al cuento antes que a la novela o el teatro. Será, por tanto, en los cuentos en donde, además de practicar esa «lección» de estilo, Cortázar aplique sus nociones acerca de la recepción, de la relación entre el texto y el lector, y del *lector-hembra* que tanta resonancia cobrará después de la publicación de *Rayuela* en 1963.

Di Gerónimo (2000: 81-82) entiende los relatos cortazarianos como obras abiertas «en cuando a la interpretación», que encierran en sí las claves para su comprensión. En la lectura de estos relatos, el lector – cómplice según Cortázar – no está abandonado, sino que debe poner en marcha el mecanismo que le hará seguir las pistas proporcionadas por el autor. Julio Cortázar entiende que la lectura de un cuento exige, más que la colaboración del lector, su voluntad y entrega para que el relato alcance su condición de ser vivo. En los cuentos, como nos dice Morelli en *Rayuela* (Cortázar, 2012: 560), el lector ideal habrá de ser "copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista" – en este caso, el cuentista. Continúa Morelli diciendo que para crear esta atmósfera de camaradería "todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial (transmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra

lo menos estética posible)". En los cuentos la ruptura puramente verbal queda, en cierto modo, postergada ante la revolución de la imagen, que tiene su máxima representación en las metáforas fantásticas que, "al prescindir del desdoblamiento tenor-vehículo, al ofrecernos un destinatario sin remitente, una imagen capaz de múltiples tenores, exige del lector una lectura activa y creadora" (Alazraki, 1983: 75). Podemos relacionar la necesidad que el cuento cortazariano padece de un lector *intérprete* con el compromiso que las obras surrealistas imprimían en el lector para que éste pudiera descifrar la imagen, concretar su significado. Esta necesidad de un lector activo vendrá determinada por la multiplicidad de sentidos simbólicos que posea la imagen, así como la multiplicidad significativa será producto, en los cuentos de Julio Cortázar, de los procesos de ambigüedad que favorecen la capacidad sugestiva de dichas imágenes²⁹.

29 "Pero la interpretación que el lector pueda otorgarle es a su vez ambigua, y deja un residuo de insatisfacción, de no comprensión respecto a la coincidencia total con el significado último que el propio autor le otorga. En cualquier caso, en esta ambigüedad del significado Cortázar coincide con su época [...]. Pero si el tratamiento de lo ambiguo conecta con las tendencias intelectuales y creadoras del siglo XX, así mismo conecta con otro aspecto: la perplejidad, que no es otra cosa que el reconocimiento de la complejidad del mundo que nos rodea y nuestra incapacidad para desentrañarlo. Perplejidad que Cortázar nos obliga a reconocer a sus lectores, desde el inútil intento semiológico de dar un sentido unidireccional a sus narraciones, y que nos hace caer en la realidad del absurdo" (Ovie-

La incertidumbre obligará al lector a identificar y barajar diversas versiones sin la ayuda del narrador, que generalmente no posee una visión de la trama particularmente informada. La actividad del lector será requerida, igualmente, en aquellos relatos en los que sujeto y objeto se confunden: "Axolotl" o «Continuidad de los parques» son ejemplos de ello. Éste último bien puede ser considerado una representación metaliteraria del argumento que en este punto nos ocupa, pues así como el lector/observador se transforma en víctima/objeto, se crea, con la fusión espacio-temporal de la narración, un continuo entre el mundo del lector y el de la novela, entre la vida y el texto.

Por otra parte, resulta imprescindible hacer referencia a la noción de *ritmo*, que será otro de los aspectos cultivados por Cortázar para llevar a cabo la abolición de fronteras frente al lector. En la entrevista "Contar y cantar" que Pierre Lartigue realizara a Saúl Yurkievich y a Julio Cortázar (Yurkievich, 1994: 65), éste declara que con la publicación de los primeros cuentos, los de *Bestiario*, notó en la lectura algo que sintió al escribirlos y que llama *pulsión*. Podríamos también llamarlo ritmo, nos dice Cortázar, pero "si tenemos el cuidado de no confundirlo con el *soi disant* ritmo poético tal como se manifiesta en la prosa de un Gabriel Miró". Esta pulsión, según explica el escritor unas líneas más abajo, "no se basa para nada en los ritmos poéticos. No hay deliberadamente la búsqueda de un ritmo medido". Todo lo contrario, se trata de un ritmo perceptible por el autor mien-

do Pérez de Tudela, 1996: 378).

tras está escribiendo. Esta simultaneidad significa que las frases nacen de ese ritmo: "No son ideas basadas en el ritmo. Es como si el ritmo y lo que se dice fueran la misma cosa. Ambos están totalmente fusionados y eso les da el carácter de cosa fatal"; fatalidad hermana del golpe de tensión que destacara Mariano Baquero (1993: 60) como rasgo distintivo del cuento frente a otras formas narrativas, generalmente más extensas.

Por tanto, distinguimos dos afluentes que nacen de esa pulsión interna y que ayudan a regar la poética del cuento cortazariano: por un lado, Julio Cortázar hace un llamamiento a ese lector «copadeciente» que, como él mismo, ha de notar en la lectura esa pulsión que el autor sintió en el proceso de la escritura. Por otro lado, la correspondencia establecida entre «el ritmo y lo que se dice» –que Cortázar identifica, por ejemplo, en algunos textos de Lezama Lima³⁰– facilita la situación de la vida en el texto³¹ y propicia, como veremos, esa narración existencial³² que el au-

30 Declara Cortázar en la citada entrevista: "El ritmo del período de Lezama Lima coincide exactamente con lo que está intuyendo y poniendo en palabras" (Yurkievich, 1994: 66).

31 "Quisiera escribir de manera tal que la narración estuviera llena de vida en su sentido más profundo, llena de acción y de sentido", declara Cortázar en conversación con Luis Harss (2012: 250).

32 Como hace Cortázar (2005 [1994]: 117) en su *Teoría del túnel*, proponemos el término *existencial* "libre de toda implicación tópica –venga de Dinamarca, Alemania o Francia".

tor defendió en tantísimas de sus obras, abogando por la comunión del fondo con la forma y ansiando interiorizar el imaginario colectivo que latirá "como el 'corazón delator' ('The Tell-tale heart') de su admirado Edgar Poe, a intervalos rítmicos crecientes en lo que cabría denominar su original 'poética de la existencia'" (Cervera Salinas, 1996: 186).

Esta fusión en la que el narrador queda sometido por la forma que asume, y que se dará en Cortázar de forma natural, está relacionada, en su cuentística, con la noción de *esfericidad*:

"[...] la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior, sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla. Dicho de otro modo, el sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador, sometido por la forma que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica" (Cortázar, 1974: 64).

Esta forma esférica se desarrolla como el capullo de un gusano de seda, resistente e infranqueable, sin que ninguna huella de la monumental labor realizada por el gusano interfiera en la contemplación del capullo. Del mismo modo, la esfericidad del relato busca, de alguna manera, confundir los roles del proceso comunicativo; que el autor y el lector no se identifiquen como tal, sino que sus tareas queden imbricadas y se

confundan. Cortázar, como declara en conversación con Luis Harss (2012: 253), utilizará el humor y los escenarios marginales (siempre presentes en sus cuentos fantásticos) como "medio de 'extrañar' al lector, de colocarlo poco a poco fuera de sí mismo, de extrapolarlo"; busca crear situaciones en donde

"las categorías habituales del entendimiento estallan o están a punto de estallar. Los principios lógicos entran en crisis, el principio de la identidad vacila. En mi caso, estos recursos extremos me parecen la manera más factible de que el autor primero, y luego el lector, dé un salto que lo extrañe, lo saque de sí mismo" (*Ibid.*).

A este respecto, cabe reproducir aquí un lúcido fragmento de *Teoría del túnel* en el que nuestro autor sintetiza su crítica del lenguaje y expone el método creativo y expresivo que destacará ya en cuentos como "Cefalea", "Torito" o "No se culpe a nadie", en los que se da una conjunción tal entre la forma y el fondo que la materia relatada depende radicalmente de la manera en que se narra, así como se busca desesperadamente que el lector empatice con el autor sin apreciar, paradójicamente, ningún vestigio del mismo:

"Afortunadamente, en las formas conscientes de la creación se ha arribado a una concepción análoga de las relaciones necesarias entre la estructura-situación y la estructura-expresión; se ha advertido, a la luz de Rimbaud y el surrealismo, que no hay un lenguaje científico –o sea colectivo, social– capaz de rebasar los cuadros de la concien-

cia colectiva y social, es decir, limitada y atávica; que es preciso *hacer el lenguaje para cada situación*, y que al recurrir a sus elementos analógicos, prosódicos y aun estilísticos, necesarios para alcanzar comprensión ajena, es preciso encararlos desde la situación para la cual se los emplea, y no desde el lenguaje mismo" (Cortázar, 2005 [1994]: 65).

No podrá Cortázar (2005 [1994]: 128), sin embargo, abandonar el lenguaje³³ en la creación de estos primeros relatos, pero, como ocurre con el escritor existencial, "su acondicionamiento no es signo de resignación al modo del escritor tradicional, y sí de criterio docente, esperanza de desencadenar en torno a su obra la batalla existencial, a la espera del tiempo en que le será dado acercarse de lleno al poetismo [...]". Nuestro autor compartirá el objetivo poetista de «evasión de las dimensiones inteligibles», pero, consciente ya en 1947 de su propia situación y actitud literarias, proyectará en el existencialismo una argumentación que según nuestra consideración puede aplicarse satisfactoriamente a su propia poética, y es la de "no creer en la conquista de la superrealidad sin previa

33 "[...] ese lenguaje es siempre *expresión* –es decir, símbolo o analogía verbal– mediatizada. Formulación estética de órdenes extraestéticos. Aún lo irracional [...] aparece racionalmente traducido. [...] Todo lo cual explica, crea y exalta una Literatura, pero desespera al joven escritor 'bárbaro' que quiere estar en su novela con la misma inmediatez con que estuvo en las vivencias que generaron la novela" (Cortázar, 2005 [1994]: 72-73).

capacitación espiritual humana. En ese sentido, [la actitud existencialista] es filosóficamente gnoseológica, en cuanto el hombre es la herramienta para su propio mundo"³⁴ (*Ibíd.*). En esta misma página de la *Teoría del túnel*, en una actitud ciertamente profética, nuestro autor considera que "[...] hay ya señales ciertas de que lo existencial marcha al encuentro del poetismo; se adelanta a la identificación, tiende proféticamente a la síntesis que anuncia el reencuentro del hombre con su reino. ¿Será un error ver en *Ulysses* el primer gran vestigio anunciador de ese futuro encuentro necesario?" Y nosotros nos preguntamos: ¿será un error ver en *Rayuela* la consumación de estos anhelos?

Ahora bien, el tímido poetismo de los primeros cuentos deja espacio para el desarrollo de esa narrativa existencial que indefectiblemente culminará en novelas posteriores. Entendemos por narrativa

34 Podemos identificar esta progresión capacitadora con las tres metamorfosis del espíritu que propuso Nietzsche en su obra *Así habló Zaratustra* (1969: 17-18): camello, león y niño. La literatura tradicional y 'literaria', aún camello, sería león en las primeras formas existencialistas e incluso en los cuentos del propio Cortázar, que aún no abrazan enteramente al poetismo, pues «todavía no puede crear el león valores nuevos; pero sí tiene poder para hacerse libre para la nueva creación», es decir, este arte encarna un estado de paso hacia la forma última del niño, que Cortázar vincula a lo irracional y a una actitud radicalmente poetista (*¿Rayuela?*), y del cual Nietzsche escribe que es "inocente y olvida; es una primavera y un juego, una rueda que gira sobre sí misma, un primer movimiento, una santa afirmación".

existencial la 'literatura' que el poeta y el existencialista –confluentes ambos en un término medio para el que puede servirnos de ejemplo el propio Cortázar– concebirán como vehículo para comunicarse con el lector sin mediaciones, embarcados en esa búsqueda de la autenticidad que, en el caso existencialista, busca por encima de todo devolver al Hombre su condición de Hombre.

Julio Cortázar hará detonar en sus cuentos el inicio de su revolución, empezando por imprimir en ellos esa batalla fraternal entre «la vida y la expresión escrita de esa vida», que Cortázar ligó al género breve en sus ensayos "Del cuento breve y sus alrededores" y "Algunos aspectos del cuento":

Es preciso llegar a tener una idea viva de lo que es el cuento, y eso es siempre difícil en la medida en que las ideas tienden a lo abstracto, a desvitalizar su contenido, mientras que a su vez la vida rechaza angustiada ese lazo que quiere echarle la conceptualización para fijarla y categorizarla. Pero si no tenemos una idea viva de lo que es el cuento habremos perdido el tiempo, porque un cuento, en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal [...]; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia, ya que sólo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene en nosotros" (Cortázar, 1975: 136).

Por el mismo camino nos dice Cortázar (1974: 78-79):

"Los cuentos de esta especie se incorporan como cicatrices indelebiles a todo lector que los merezca: son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados, y respiran. Ellos respiran, no el narrador, a semejanza de los poemas perdurables y a diferencia de toda prosa encaminada a transmitir la respiración del narrador, a comunicarle a manera de un teléfono de palabras. Y se pregunta: Pero entonces, ¿no hay comunicación entre el poeta (el cuentista) y el lector?, la respuesta es obvia: La comunicación se opera desde el poema o el cuento, no por medio de ellos".

O como escribirá en uno de los capítulos "prescindibles" de *Rayuela*: "No hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama" (Cortázar, 2005 [1994]: 560).

Saúl Yurkievich (1994: 79-80) señalará también como factor antiliterario el uso del "idioma de los argentinos" –de raíz borgesiana³⁵–, que le sirve a Cortázar «para renegar del lenguaje impostado, para contrastarlo con la estilización artificiosa». Podemos afirmar, entonces, junto al crítico argentino, que la adopción de esta lengua connatural responde al propósito consignado en *Teoría del túnel* de lograr una narrativa no de personajes sino de perso-

35 Vid. BORGES, Jorge Luis (1994): *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral. Publicado originalmente en 1928.

nas³⁶. Y esta literatura de 'personas' la lee Yurkievich únicamente a partir de *Rayuela*, obviando la influencia que las consideraciones teóricas expuestas por Cortázar en su *Teoría* tienen, de forma directa o indirecta, en los cuentos de *Bestiario* y *Final del juego* –más o menos contemporáneos a dicho ensayo–, en los que queda ya patente el uso de «la lengua materna, la del voseo» (*Ibid.*). Y será ésta para Cortázar otra manera eficaz de apoyarse en la mimesis realista con tal de provocar pequeñas aberturas que nos permitan vislumbrar el reverso de lo real razonable, multiplicando la eficacia de lo fantástico y posibilitando al lector ese salto a lo 'otro' que no es más que su propia condición de Hombre, múltiple e inabarcable.

BIBLIOGRAFÍA

ALAZRAKI, Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid : Gredos.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1993): *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Murcia: Universidad de Murcia.

BENEDETTI, Mario (1972): «Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices», en *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, pp. 58-76. [En línea], «[\[tazar/index.html\]\(http://www.literatura.us/cor-tazar/index.html\)»\[Consulta: 22/05/2013\].](http://www.literatura.us/cor-</p>
</div>
<div data-bbox=)

BORGES, Jorge Luis (2009): «Anatomía de mi 'Ultra'», en *Vanguardia Latinoamericana: Historia, crítica y documentos*. Vol. V. Madrid: Iberoamericana, p. 171.

CAMUS, Albert (2012): *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial. [Traducción del francés de Esther Benítez].

CERVERA SALINAS, Vicente (1996): «Julio Cortázar y el perfil de Beethoven. Poética de lo fantástico», en *Conversaciones de famas y cronopios. Encuentros con Julio Cortázar*. Murcia: Ed. Compobell, pp. 185- 191.

— (2006): «A orillas del río. De Proust a Cortázar», en *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana, pp. 311-342.

CORTÁZAR, Julio (1967): *La vuelta al día en ochenta mundos*. Vol II. México: Siglo XXI.

— (1974): «Del cuento breve y sus alrededores», en *Último round*. México: Siglo XXI, pp. 59-82.

— (1975): «Algunos aspectos del cuento», en *La casilla de los Morelli*. Barcelona: Tusquets, pp. 103-152.

— (1994): *Obra crítica*. Vol. II. Madrid: Alfaguara. Jaime Alazraki (ed.).

— (2005 [1994]): «Teoría del túnel», en *Obra crítica*. Vol. I. Madrid: Alfaguara, pp. 15-137. Saúl Yurkievich (ed.).

— (2010a): «Bestiario», en *Cuentos completos*. Vol. I. Madrid: Alfaguara, pp. 107-182.

— (2010b): «Final del juego», en *Cuentos completos*. Vol. I. Madrid: Alfaguara, pp. 307-421.

— (2012): *Rayuela*. Madrid: Cátedra. Andrés Amorós (ed.).

36 «Persona significa aquí –aclara Yurkievich (1994: 79-80)– alguien que profiere su palabra habiéndola a partir de una completa implicancia, de un pleno compromiso existencial».

- DI GERÓNIMO, Miriam (2000): «Poética del cuento de Julio Cortázar», en *Revista de Literaturas Modernas*, Núm. 30, pp. 67-86. [En línea], «<http://bdigital.uncu.edu.ar/2614>» [Consulta: 13/03/2013].
- ECO, Umberto (1965): *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Seix Barral.
- GARCÍA FLORES, María (1967): «Siete respuestas de Julio Cortázar», en *Revista de la Universidad de México*, Siglo XXI, Núm. 7, p. 11.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1978): *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa.
- GRANÉS, Carlos (2011): *El puño invisible: arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus.
- HARSS, Luis (2012): «Julio Cortázar, o la cachetada metafísica», en *Los nuestros*. Madrid: Alfaguara, pp. 219- 260.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1968): *Arte, lenguaje, etnología*. México: Siglo XXI. [Traducción del francés de Francisco González Aramburu].
- OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, M^a del Rocío (1996): «El impacto de la imagen: el cuento de Cortázar entre surrealismo y fantasía», en *Conversaciones de famas y cronopios. Encuentros con Julio Cortázar*. Murcia: Ed. Compobell, pp. 371-379.
- PAZ, Octavio (1984): *Corriente alterna*. México: Siglo XXI.
- PAZ, Octavio (1987 [1974]): *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- NIETZSCHE, Friedrich (1969): «Así habló Zaratustra», en *Obras inmortales*. Madrid: EDAF, pp. 1-246. [Traducción del alemán de Anibal Froufe y Carlos Vergara].
- YURKIEVICH, Saúl (1994): *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- YURKIEVICH, Saúl (2005 [1994]): «Un encuentro del hombre con su reino», en *Obra crítica. Vol. I*. Madrid: Alfaguara, pp. 15- 30. Saúl Yurkievich (ed.).

MARIO AZNAR PÉREZ

Universidad Complutense de Madrid