

EL NIÑO CENTENARIO: NOTAS SOBRE INFANCIA, FANTASÍA Y SURREALISMO EN JULIO CORTÁZAR

MARIO AZNAR PÉREZ

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Este trabajo supone una aproximación al estudio de lo que la infancia y la figura del niño representan en la poética de Julio Cortázar, al tiempo que trata de demostrar la influencia que una comprensión particular de este período de la vida humana mantiene en sus concepciones de lo fantástico y lo surreal. La poética cortazariana invoca a un tiempo la tríada "infancia, fantasía y surrealismo", interrelacionando los tres conceptos en una manera de hacer propia, ajena en gran medida a las imposiciones de la tradición literaria, pero sin omitir la determinante influencia de elementos contextuales –personales e históricos– como fueron la infancia del escritor o el legado del movimiento surrealista. Se trata entonces de una propuesta de lectura de la obra de Julio Cortázar, una lectura en la que la infancia, la fantasía y el surrealismo forman parte de una misma "figura".

Palabras clave: Julio Cortázar; infancia; fantasía; surrealismo.

Abstract: This work means an approach to the study of what childhood and the figure of the child represent in the literary work of Julio Cortázar. At the same time, it tries to demonstrate the influence that a particular understanding of this period of human life has on their conceptions of the fantastic and the surreal. The Cortazarian poetics invokes at the same time the triad "childhood, fantasy and surrealism," interrelating these three concepts in a personal way of making literature, somehow divorced from the dictates of literary tradition, but without refuse the decisive influence of some contextual elements –personal and historical– as were the childhood of the writer or the legacy of surrealist movement. It is, then, a proposal for a reading of the work of Julio Cortázar, a reading in which childhood, fantasy and surrealism are part of the same "figure".

Keywords: Julio Cortázar; Childhood; Fantasy; Surrealism.



*Mira qué pobre amante, incapaz de meterse en una fuente
para traerte un pescadito rojo
bajo la rabia de gendarmes y niñeras.*

Julio Cortázar, *El niño bueno*

Tanto en su vida como en su obra, Julio Cortázar otorgó a la figura del niño una importancia extraordinaria que nada tiene de casual. Él mismo, con los rasgos más infantiles de su personalidad, y quitando a lo pueril el peso negativo que el adulto le otorga, abanderó esa defensa del primer tiempo de la vida humana.

Dejando a sus espaldas un enorme elenco de congresos, simposios y publicaciones, que han conmemorado el nacimiento del escritor argentino celebrando su primer centenario, el año 2014 echó el cierre quizá demasiado pronto. El año del centenario cortazariano celebró al hombre y al escritor, celebró sus textos y sus vivencias, pero se fue sin dejarnos un acercamiento legítimo a uno de los vínculos esenciales que unieron a Julio Florencio Cortázar con la *idea* del Gran Cronopio: infancia, fantasía, surrealismo. Estos tres términos representan, como muchos autores han estudiado –generalmente, por separado¹–, un punto fundamental de su poética.

Atravesando la puerta que el periodista Juan Cruz dejara entreabierta con su breve homenaje “El niño de los cien años”, publicado en *El País* en agosto de 2014, trataremos de hacer extensible el célebre epíteto de hombre-niño, de Peter Pan², a una mayor y más profunda comprensión de la obra cortazariana. No se trata solo de un apunte biográfico sobre la infancia del escritor –para el cual podemos remitirnos al ya clásico trabajo de Mario Goboloff (1998), a la más reciente y revisada biografía de Miguel Herráez (2011), o incluso a la prematuramente polémica biografía

¹ Jaime Alazraki (1983), entre otros, ha investigado con especial lucidez el aspecto fantástico de los cuentos cortazarianos; Evelyn Picon Garfield (1975), por su parte, ha indagado con interesantísimos resultados la relación de la obra de Julio Cortázar con el surrealismo; y todos los estudiosos que se han acercado a la obra y a la persona del escritor, han señalado, más o menos superficialmente, la infancia del autor como detonante clave de su trayectoria literaria.

² Así es como llegó a llamarle una muchacha en una discusión, acusándolo de no querer crecer, según declara Cortázar en su entrevista con Osvaldo Soriano (1982).

“maldita” de Miguel Dalmau (2015)– sino de explicitar los puntos de unión que vinculan la infancia –la suya particular y la de sentido más amplio– con su hacer literario.

Para ello asumiremos el carácter innovador de su escritura, la faceta indudablemente vanguardista del escritor –aún en el sentido menos ortodoxo del término–, con tal de seguir las huellas de una *niñez* que derivará en dos de los puntos cardinales de su literatura, como son la poética de lo fantástico y la metabolización del legado surrealista. Al mismo tiempo exploraremos tanto algunos de sus textos críticos más célebres como sus declaraciones en varias de las entrevistas concebidas a lo largo de su vida.

Esta identificación entre infancia y arte, entre infancia y literatura, estará muy presente en prácticamente todas las vanguardias históricas que dinamitaron la estética y el pensamiento durante la primera mitad del siglo xx. “La literatura es la infancia por fin recuperada”, escribirá George Bataille en su libro *La literatura y el mal*. Infancia como utopía, como no-lugar, como un espacio al que solo podemos acceder desde el futuro, es decir, desde el presente, y que crece en un pasado de recuerdos y de fantasía. Bataille, unas páginas más adelante, hablará del bien como preocupación por el interés común y, por tanto, por el porvenir. Frente a esta preocupación, el niño habita solo el tiempo presente, por lo que en su educación hemos llegado a identificar el mal con su preferencia por el instante y lo inmediato. Ahora bien, “tan necesario como impedir su acceso fácil es volver a encontrar el terreno del instante (el reino de la infancia) y esto exige la transgresión temporal de la prohibición” (Bataille, 1983: 20-27).

La transgresión de lo prohibido, del precepto, de la norma, va ligada en nuestra historia reciente de las artes a la etiqueta de “vanguardia”. En este sentido, el crítico de arte Sebastia Gasch, en *El arte de los niños* (1953), establece un interesante paralelismo entre las experiencias de vanguardia –especialmente el cubismo– y la creatividad de los niños, el arte de la infancia. Las vanguardias redefinen lo artístico acudiendo a la imaginación y a la palabra del niño, del primitivo, del alienado mental³. La infancia, para la vanguardia, significará la promesa de un arte nuevo. Y, como veremos, Cortázar actuará en concordancia con la reflexión de Bataille proponiendo

³ Resultan interesantes a este respecto los trabajos teatrales de Robert Wilson con niños y adolescentes, concretamente sus experiencias con el sordomudo Raymond Andrews en *The King of Spain* (1969) o en *Deafman Glance* (1971) –obra compuesta a partir de las imágenes que Wilson y el muchacho dibujaban–, y con el autista Christopher Knowles en *Stalin* (1973).

una transgresión –nunca regresión– hacia lo infantil en su literatura, y asumiendo en esta búsqueda el difícil acceso a ese “reino de la infancia” y del instante.

El niño, que en la filosofía nietszcheana representa la última metamorfosis espiritual del Hombre, porque es “inocente y olvida; es una primavera y un juego, una rueda que gira sobre sí misma, un primer movimiento, una santa afirmación” (Nietzsche, 1971:17-18), no puede ser solo un epíteto con el que acompañar a nuestro héroe. Quien haya leído bien al autor argentino será sensible a la definición del pensador alemán, y la entenderá como si fuese del propio Cortázar, con la inocencia, el olvido, la primavera y el juego. Una definición antológica y sintética que iguala en profundidad las mejores críticas literarias que se han escrito acerca del poeta porteño.

El niño es para Julio Cortázar alfa y omega, el origen y el final de su poética⁴, de ahí que nuestro autor sitúe en la infancia los principios de la poesía, la esencia de lo poético y de la creación. En este punto sigue Cortázar la célebre catalogación de “homo ludens” frente a “homo sapiens” y “homo faber”, acuñada por Johan Huizinga (2001: 7) en su célebre estudio sobre el juego como fenómeno cultural. Asimismo, es en *Homo ludens* donde Huizinga escribe que la poesía “se halla más allá de lo serio, en aquel recinto, más antiguo, donde habita el niño, el animal, el salvaje y el vidente, en el campo del sueño, del encanto, de la embriaguez y de la risa” (153-154). Estos principios poéticos, fundados en una concepción rica y caleidoscópica de la infancia, subyacen en toda su obra literaria y forman parte de una actitud tanto intelectual como vital. Así lo demuestran declaraciones como ésta, que el autor realizara en conversación con Ernesto González Bermejo:

Es verdad que si a los niños los dejasen solos con sus juegos, sin forzarlos, harían maravillas. Usted vio cómo empiezan a dibujar y a pintar; después los obligan a dibujar la manzana y el ranchito con el árbol y se acabó el pibe. Con la escritura es exactamente igual. Las primeras cosas que cuenta un niño o que le gusta que le cuenten, son pura poesía; el niño vive un mundo de metáforas, de aceptaciones, de permeabilidad (1978:17).

Ahora bien, ¿ante qué se muestra permeable el niño? ¿Qué es lo que acepta con mayor facilidad que el adulto? Cortázar responde indirectamen-

⁴ Para decirlo con el poeta Rainer Maria Rilke, con un verso de la Séptima Elegía de sus *Duineser Elegien* (1923): “No creáis que el destino sea otra cosa que la densidad de la infancia” [“*Glaubt nicht, Schicksal sei mehr, als das Dichte der Kindheit*”] (Rilke, 1968: 83).

te estas preguntas e identifica en el niño la capacidad inherente de “desplazarse”, de internarse en las fisuras de la realidad, esas fisuras que nos llevan a lo fantástico a través de “mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir” (González Bermejo, 1978:42). Julio Cortázar será capaz de aunar en sus cuentos la conciencia plena de la existencia, la suspensión voluntaria de la incredulidad y la aceptación de lo diverso y extraño que se vuelve fantástico en su convivencia con lo cotidiano.

Entrevistado por Omar Prego, el escritor señala:

Desde muy pequeño, hay ese sentimiento de que la realidad para mí era no solamente lo que me enseñaban la maestra y mi madre y lo que yo podía verificar tocando y oliendo, sino además continuas interferencias de elementos que no correspondían, en mi sentimiento, a ese tipo de cosas. Esa ha sido la iniciación de mi sentimiento de lo fantástico [...] (1985: 54).

Asumiendo ese deslizamiento, ese ingreso en el mundo ignoto, Cortázar declaró reiteradamente que fue un niño precoz e hipersensible⁵, inconformista como ese “nuevo escritor” de su *Teoría del túnel* que se niega a aceptar antiguos conceptos por el hecho mismo de que sean conceptos y, además, antiguos. De ahí la búsqueda de la *inocencia* que en su ensayo de 1947 Cortázar proclama denodadamente, el regreso a una dimensión humana sin “partes nobles”, sin “alma”, sin “regiones vegetativas”, una dimensión de la que el niño, felizmente, nunca ha salido (1994a:103).

Sí, yo creo que fui un animalito metafísico desde los seis o siete años. [...] Yo estaba perpetuamente en las nubes. La realidad que me rodeaba no tenía interés para mí. Yo veía los huecos, digamos, el espacio que hay entre dos sillas, si puedo usar esa imagen. Y por eso, desde muy niño, me atrajo la literatura fantástica (Poniatowska, 1975).

Cortázar confiesa a Elena Poniatowska la relación radical entre infancia y fantasía que buscamos ilustrar en este artículo, y Octavio Paz, en con-

⁵ En una entrevista originalmente difundida en el programa *El show del minuto*, en radio *Continental*, Hugo Guerrero Marthineitz pregunta a Cortázar acerca de la edad en que éste empezó a escribir, a lo que el escritor contesta: “Bueno, mi madre dice que empecé a los ocho años, con una novela que ella guarda celosamente a pesar de mis desesperadas tentativas de quemarla. Además, parece que le escribía sonetos a mis maestras y a algunas condiscípulas, de las cuales estaba muy enamorado a los diez años; esos maravillosos amores infantiles que lo hacen a uno llorar de noche” (Marthineitz, 1973).

sonancia con esta idea, dirá a la televisión mexicana que la fuerza destructiva de los niños es al mismo tiempo su potencia creadora, es más: “toda la creatividad de los hombres está en esa fase de la infancia” (Bermúdez, 1993: min 2:10-2:19). Una fase que es eterno comienzo y que puede fácilmente identificarse con la imagen cortazariana del túnel que destruye para construir.

Por otra parte, una vez confirmado el germen de lo fantástico en la más tierna infancia del escritor, cabría señalar la relación existente entre dos inconformismos tan diferentes como parecidos: uno frente a la realidad y otro enraizado en una precoz crítica del lenguaje. En su entrevista con Omar Prego, nos dice Cortázar que desde niño su relación con las palabras no se diferencia de su relación con el mundo en general, y hace hincapié en una tendencia innata a no aceptar las cosas tal como le son dadas, tendencia que inequívocamente marca el paso tanto de su obra narrativa como poética⁶.

A mí no me bastaba que me dijeran que eso era una mesa, o que la palabra “madre” era la palabra “madre” y ahí se quedaba todo. Al contrario, en el objeto mesa y en la palabra madre empezaba para mí un itinerario misterioso que a veces llegaba a franquear y en el que a veces me estrellaba (Prego, 1985:27).

Y este estrellarse, esta subida a contracorriente a través de los misterios del lenguaje es quizá la primera manifestación de su inclinación hacia la actitud poetista que Cortázar supo leer en la cosmovisión del primer surrealismo, una actitud literaria que “es siempre diario de viaje al paraíso; con frecuencia, también, noticia de extravío, mapas errados, retorno melancólico” (Cortázar, 1994a: 136).

¿Quién mejor que Julio Cortázar para hablar de viajes y de extravíos, de búsquedas –sin duda– y de desorientaciones entre los más grandes problemas de la literatura hispanoamericana y occidental, de esa cultura que supo analizar y remover acompañado de un modesto regimiento de perseguidores, de buscadores inmóviles, de viajeros que aún sin quererlo sobrepasaron las fronteras de sus cuentos esféricos? Pero toda búsqueda ha de comenzar por un principio, y para nuestro escritor el principio fue una niñez sensible, enriquecida con inagotables lecturas que pronto se superpusieron unas a otras e invadieron sin distinción los planos de la imaginación y la cotidianidad, del sueño y la vigilia, de las aulas de su escuela en Banfield y de las tardes cálidas y solitarias en las que el niño bonaerense se pier-

⁶ Esta distinción entre poesía y narrativa, tratándose de Cortázar, queda diluida en un mar de literatura que todo lo anega, y al que en su memoria podemos llamar *poetismo*.

de en los pensamientos de un adulto siempre niño. “El niño –nos dice Cortázar– sigue viviendo en el adolescente y en el adulto” (González Bermejo, 1978:47), por lo que el escritor está ya como tal en el niño⁷, lo cual nos permite leer su obra de creación desde una perspectiva diferente, que hilvana la experiencia de la infancia, una tendencia natural a lo fantástico y un apego intelectual y vital al surrealismo como forma de conquista de la realidad: una reconquista de lo mal conquistado.

Para llevar a cabo esta empresa Cortázar utilizó sus armas más secretas, que fueron el ritmo, el *swing* y la intuición, una intuición potenciada, una “irrazón” razonada⁸. En una entrevista publicada en *Cuadernos Hispanoamericanos*, el escritor aclara:

Los niños son intuitivos por naturaleza, pero su intuición no va demasiado lejos. Lo importante es saber guardar esa calidad intuitiva del niño, esa virginidad de la mirada, del olfato, de los sentimientos, y reforzarlo a lo largo de la vida con la cultura, con el paralelismo de millones de cosas que se van acumulando en la memoria, que se van entretejiendo entre ellos y que facilitan la intuición (Castro Klaren, 1980: 17-18).

Julio Cortázar entendía que las diferencias entre el vocabulario “de los grandes” y el de los niños determinan el reflejo de la realidad de cada cual. De ahí que considerara que el margen de libertad de pensamiento de los adultos era muy pequeño. Consideración que se manifestaría ya en su infancia como una especie de desajuste entre lo que los demás rechazaban como falso y lo que él mismo asumía como verdadero. Había dos mundos permeados, el de la escuela y el de su casa, y el escritor se movía “fluctuando entre el uno y el otro”. Por tanto, el día en que empezó a escribir poemas y cuentos, resulta casi inevitable que esa permeabilidad se abriera paso en el mundo de sus ficciones literarias.

Tú sabes que yo viví en una de esas casas en las que se han ido acumulando

⁷ En su texto “Del sentimiento de no estar del todo”, Cortázar escribe: “Siempre seré como un niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto, de manera que cuando el monstruito llega verdaderamente a adulto ocurre que a su vez éste lleva consigo al niño, y **nel mezzo del camin** se da una coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo” (1970: 32).

⁸ En su ensayo de 1949 “Irracionalismo y eficacia”, nos dirá Cortázar que “el orden humano incluye irrazón y razón con igual necesidad y derecho” (1994b: 202), preparando así el camino de su posterior práctica literaria de un automatismo controlado, y de su *utilización* intelectual y biográfica del modo de hacer surrealista.

objetos que pertenecieron a los padres, a los abuelos, a los bisabuelos, objetos que no sirven para nada pero que se quedan ahí metidos en cajones. Yo era un niño que exploraba ese mundo, y cuando encontraba tapones de frascos de perfume con facetas, esos que cuando los mirás ves reflejarse cincuenta veces la misma cosa, o cristales de colores que prisman y reflejan la luz, o lentes de anteojos que te dan una imagen más pequeña o más grande de lo que estás viendo, todo eso era un poco hacer, con objetos de la realidad, lo que en el otro plano yo estaba haciendo también con las palabras (Prego, 1985: 26-27).

La distinción que Cortázar establece entre el mundo de los adultos y el de los niños –palpable en cuentos como “Circe”, “Final del juego” e incluso en algunos posteriores como “La señorita Cora”– esconde esa otra distinción fundamental entre lo racional y lo irracional⁹. Julio Cortázar señala, muy acertadamente, que “[...] tanto en el niño como en el hombre primitivo, la inteligencia funciona sobre todo en base a analogías, a mecanismos mágicos, a principios animistas. Hay mucha más sensibilidad que inteligencia razonante; la razón es una maquineta que entra en acción después” (González Bermejo, 1978: 16). Entiende, así, como Huizinga, *poiesis* en su función lúdica, desarrollada en un campo de “juego del espíritu” en el que las cosas están unidas por vínculos muy distintos de los lógicos. Lo racional constriñe la realidad del adulto, quien, a su vez, es capaz de constreñir al niño¹⁰. Éste, por el contrario, representa para Cortázar lo poético, lo sensible, lo irracional. Esta contraposición niño-adulto, sueño-vigilia, razón-irrazón, la personificará Cortázar en la figura del surrealista y en su intuición “puerilmente edénica” del reino del hombre: “pueril en cuanto el surrealista busca la *visión* antes que la verificación

⁹ No olvidemos el comportamiento “aniñado” e “infantil” de uno de los personajes más importantes de la obra cortazariana: la Maga de *Rayuela* (1963), cuya vitalidad, de algún modo inconsciente, se opone al intelectualismo “adulto” de los demás personajes. Respecto de esta obra no podemos evitar mencionar otra figura infantil clave que supondrá un punto de inflexión en la novela, y marcará uno de los capítulos más emblemáticos de toda la obra de su autor. Nos referimos, naturalmente, al pequeño Rocamadour.

¹⁰ Cortázar se refiere, por ejemplo, a la severa graduación de las lecturas que los adultos imponían a los niños en los años veinte en que se desarrolló su infancia (Castro Klaren, 1980: 11). Una graduación que en cierto modo él no padeció, pudiendo disponer de las bibliotecas familiares, y leyendo a un tiempo los ensayos de Montaigne y las aventuras de Tarzán. Sobra decir lo mucho que esta ecléctica base lectora influiría en su posterior actividad literaria.

(visión del adulto); edénica en cuanto *edén* significa literalmente paraíso en la tierra” (1994a: 136).

Nuestro autor, como niño hipersensible, considera lógico que al comienzo de su carrera literaria, en la primera juventud, ese sustrato poético inherente al mundo infantil volviera en forma de personajes, de “semi confesiones”, como sucede en los cuentos “Los venenos” y “Bestiario”, en los que el niño del primer cuento es trasunto del propio Cortázar y la sensibilidad de la niña Isabel es también la suya: “en general los niños que circulan por mis cuentos me representan de alguna manera”, confiesa el autor, entrevistado por González Bermejo (1978: 51).

Estas declaraciones no pueden más que obligarnos a contradecir la opinión de Saúl Yurkievich (1994: 16-17) cuando afirma que los relatos de Cortázar no nos permiten conocerlo, como si lo fantástico de los cuentos remitiera a una dimensión totalmente ajena al autor de los mismos. Cortázar demuestra lo contrario y confirma que en muchos de sus cuentos cuya temática es la infancia hay “temas autobiográficos bastante perceptibles, incluso desde el comienzo, desde *Bestiario*” (Prego, 1985: 29). Y como ejemplos cita “Los venenos” y “Final del juego”, dos relatos repletos de personajes-niños, en los que no son la fantasía sino el realismo y la adopción radicalmente auténtica, por parte del autor, de la visión y la comprensión infantil de los hechos, los que dotan a ambos relatos de una profunda tensión narrativa¹¹.

Bestiario (1951) será el primer libro de cuentos publicado por Cortázar en el que vuelque sus intuiciones de lo fantástico derivadas de esa infancia porosa, permeable, que no se identifica tanto con la pura fantasía como con la apertura sensible y psicológica¹². La niñez está más que presente y lo irracional toma el poder en pro de una libertad expresiva agigantada. No en vano, Julio Cortázar admite sentirse “un poco médium”

¹¹ La “rayuela”, la “bolita”, la “escondida”, “vigilante y ladrón”, o el “barco hundido”, son algunos de los juegos infantiles que aparecen en el relato “Los Venenos”, incluido en *Final del juego* (1956). Y aunque el juego no sea el objeto central de este estudio, no podemos obviar su enorme importancia dentro de la entera obra cortazariana, importancia a la que se han dedicado numerosos trabajos (Paley Francesca, 1980; Prieto Grande, 1992, VV.AA., 1997, entre otros muchos).

¹² En su ensayo “Del sentimiento de lo fantástico”, el escritor advierte: “Creo que en la infancia nunca vi o sentí directamente lo fantástico; palabras, frases, relatos, bibliotecas, lo fueron destilando en la vida exterior por un acto de voluntad, una elección” (2007: 70). Como sucederá con la experiencia surrealista, Cortázar considera que la intuición debe ser tamizada por el intelecto para que sean realizadas así todas sus posibilidades.

al escribir sus cuentos, afirmando que la razón apenas media entre la versión final del texto y el nacimiento de las frases que surgen con cierta independencia respecto de sus decisiones. En “Algunos aspectos del cuento”, el escritor habla de una escritura al margen de la voluntad del autor, por encima o por debajo de su conciencia razonante (1975: 140), y en “Del cuento breve y sus alrededores”, escribe:

[...] un niño precozmente dotado para el dibujo explicaba su método de composición diciendo: First I think and then I draw a line round my think (sic). En el caso de estos cuentos sucede exactamente lo contrario: la línea verbal que los dibujará arranca sin ningún “think” previo, hay como un enorme coágulo, un bloque total que ya es el cuento, eso es clarísimo aunque nada pueda parecer más oscuro, y precisamente ahí reside esa especie de analogía onírica de signo inverso que hay en la composición de tales cuentos, puesto que todos hemos soñado cosas meridianamente claras que, una vez despiertos, eran un coágulo informe, una masa sin sentido. ¿Se sueña despierto al escribir un cuento? (Cortázar, 1974: 72-73).

Tal y como al despertar mantenemos ese “coágulo informe”, esa masa sin sentido antes de racionalizar la idea del cuento, están ya presentes en el creador, en ese “algo mío que no es mi conciencia pero que vale más que ella en esa hora fuera del tiempo y la razón”, la angustia, la ansiedad, la maravilla (Cortázar, 1974: 73-74). Sensaciones y sentimientos que conviven, latentes, en esa especie de placenta –que podemos llamar subconsciente o “psiquis profunda”– hasta que el autor los recibe y los procesa tratando de “no falsear el misterio, conservarlo lo más cerca posible de su fuente, con su temblor original, su balbuceo arquetípico” (Cortázar, 1974: 75).

Esta sensación de 'pre-creación' inconsciente nos obliga a pensar en el surrealismo. Igualmente ocurre con la importancia que los sueños y sus derivaciones tienen en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar. “Casa tomada”, sin ir más lejos, fue una pesadilla¹³, una caso ejemplar que confirma la concepción cortazariana de que lo fantástico no tiene por qué proceder de estímulos externos al propio individuo sino que puede nacer en un sueño. En la escritura exacta de esa pesadilla encuentra el escritor

¹³ “Es curioso cómo lo recuerdo: era pleno verano en mi casa de Villa del Parque, en Buenos Aires; me desperté bañado en sudor, desesperado ya, frente a esa cosa abominable, y me fui directamente a la máquina y en tres horas el cuento estuvo escrito. Es el paso directo del sueño a la escritura” (González Bermejo, 1978: 140). De nuevo cabría mencionar a S. T. Coleridge y su famoso poema “Kublai Khan”, concebido –si no compuesto– en un sueño, del que pudo recordar con claridad el fragmento que hoy leemos (Borges, 1960: 25).

argentino la explicación por la que “Casa tomada”, de entre todos sus cuentos, inquieta más que los demás, considerando que “el interés que tiene la gente con ese cuento tiene que ver, no solamente con el placer literario que pueda producirle, sino con algo que toca sus propias experiencias profundas” (González Bermejo, 1978: 139-140). Esto es, el autor exorciza su criatura neutralizando neurosis, pesadillas o alucinaciones mediante la objetivación y el traslado de las mismas a un medio exterior al terreno neurótico.

Cortázar busca establecer entre el sueño y la vigilia¹⁴ el vínculo que también defendieron los surrealistas, tratando de abolir las limitaciones claras entre ambos mundos. Este propósito caracteriza inolvidables relatos como “La noche boca arriba”, en el que ambos planos, la convalecencia de un motorista accidentado y la huida de un *moteca* elegido para el sacrificio, se confunden dando mayor vigencia, finalmente, al plano de la 'irrealidad', del sueño: “Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños [...]”, nos dice el narrador de esta fantástica historia (Cortázar, 2010: 411). Otros planteamientos de esta confusión de dimensiones tienen lugar, de manera más sutil y quizá más siniestra, en obras como “Relato con un fondo de agua” o “El río”.

Destaca también en el territorio fantástico cortazariano, inserto en el plano de sus cuentos, la presencia manifiesta de animales que, en la línea surrealista de André Breton, Cortázar referirá al mundo onírico y a los arquetipos jungianos. Ejemplos claros son el tigre de “Bestiario”, las extraordinarias y destructivas manuscipias de “Cefalea”, los conejos blancos de “Carta a una señorita en París” o el ambiguo *axolotl* que da título al famoso cuento incluido en *Final del juego*. Este aspecto lo valorará Yurkievich como trato profundo con lo mitológico en su sentido de “humanidad primigenia” (1985: 15). Lo mítico en estos cuentos, según el crítico, implica para el mismo relato un regreso a su generador psíquico: el inconsciente. De nuevo el origen, lo primitivo, la infancia, que como los atributos nietzscheanos del niño son términos de alguna manera incoativos, que denotan un fértil comienzo.

Según Mario Vargas Llosa, quien tenga una concepción surrealista del mundo –cosmovisión– la distinción entre los géneros realista y fantástico será un falso problema¹⁵. Y es que en las narraciones de Julio Cortázar no

¹⁴ Para comprender mejor las múltiples significaciones que ésta distinción entierra en la concepción surrealista y, aún, en la obra de Julio Cortázar, remitimos al lector al libro de Evelyn Picon Garfiel *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* (1975: 16).

¹⁵ “Desde luego, siempre ha sido más fácil encontrar un caballo que un unicornio, aunque

hay seres feéricos ni monstruos abominables. Son simples conejos los de “Carta a una señorita en París”; reconocemos un tigre en “Bestiario”; una diminuta y repugnante cucaracha aparece en “Circe”; nada artificial hay en los ruidos de “Casa tomada”. La extrañeza, la sorpresa, es provocada, sin embargo, por la intromisión de estos elementos en un medio que lógica y ordinariamente no les corresponde. Según Jaime Alazraki (1983: 170), este procedimiento de la narración neo-fantástica estaría más próxima a la asociación característicamente surrealista de dos entidades, en principio, ajenas, que a las técnicas de la literatura fantástica decimonónica.

También en sus novelas –principalmente en *Rayuela*– podemos identificar algunos elementos del sustrato surrealista como son su fuerte influencia patafísica, la importancia de juegos surrealistas como el *Cadáver exquisito* o la abundancia de imágenes y relaciones lingüísticas inusitadas. Gerald J. Landowski, en su libro sobre *El surrealismo en la ficción hispanoamericana* (1982: 132-133), llegará a considerar surrealista la misma concepción de “anti-novela”, por tratarse, en sí misma, de una búsqueda paradójica e imposible.

Hemos comprobado así cómo la infancia como concepto y como experiencia biográfica –encarnada principalmente en la figura del niño– significó para nuestro autor el trampolín desde donde daría forma a muchas de sus ideas literarias. Y cómo el niño y sus atributos –psicología, comportamiento, lenguaje– han contribuido al desarrollo de una poética fantástica en constante diálogo con la herencia surrealista que autores como André Breton, René Crével, Paul Éluard, Jean Cocteau, Antonin Artaud o Lous Aragon legaron a un Julio Cortázar interesado en suscitar una realidad más rica y más *real*. Es éste un claro ejemplo de cómo la tradición –en pocas y sobresalientes ocasiones– no solo se recibe sino que se transforma, se digiere, se metaboliza y da lugar a una obra tan autónoma y compleja como es la de Julio Cortázar.

Los monstruos son el temor y la atracción del niño, son su manera de justificar lo desconocido –o mal conocido. Así, Cortázar se rodeará de sutiles monstruos que en ocasiones serán una pluma de pavo real (“Los venenos”), el asesinato de un amigo (“El móvil”), una flor cualquiera (“Una flor amarilla”), el virtuosismo de un director de orquesta (“Las ménades”) o el

nadie negará que el unicornio proyecta en la vida significativa del hombre una imagen por lo menos tan intensa como el caballo. Para una visión surrealista, la determinación del grado de realidad del caballo y del unicornio es una cuestión superflua, que a lo sumo tiene importancia pragmática, sin contar que en ciertas circunstancias un caballo puede ser mucho más fantástico que un unicornio” (Vargas Llosa, 1968: 84-86).

llanto “débil pero inconfundible” de un niño (“La puerta condenada”). Monstruos sutiles pero casi siempre fatales, restituidores de la condición humana que no es reductible estéticamente, 're-visionadores' de la realidad. Julio Cortázar hará suyo un complejo entramado literario, intelectual y vivencial, enfrentándose desde la infancia a un mundo que como demuestran sus testimonios biográficos y literarios se le revela todavía oculto o, cuanto menos, confuso. Un mundo en el que el Minotauro del poema dramático *Los reyes* le dice a Teseo: “Mira, sólo hay un medio para matar los monstruos: aceptarlos”. Y de este modo, aceptando los monstruos, atisbar esa última transformación del espíritu humano, explorar el vidrio con infinitas facetas que hace a un escritor vivir eternamente: en la verticalidad de su obra, en la horizontalidad de sus lectores, en la figura de un niño centenario.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alazraki Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.
- Bataille George (1983): *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.
- Bermúdez, Sari (1993): *Entrevista a Octavio Paz, Canal 11*, México..
- Borges, Jorge Luis (1960): *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé.
- Castro Klaren, Sara (1980): “Julio Cortázar lector”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 364-366, octubre-diciembre, pp. 11-36.
- Cortázar, Julio (1963): *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1970): *Los reyes*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- (1974): “Del cuento breve y sus alrededores”, *Último round*, México: Siglo XXI, pp. 59-82.
- (1975): “Algunos aspectos del cuento”, *La casilla de los morelli*. Barcelona: Tusquets, pp. 103-152.
- (1994a): “Teoría del túnel”, *Obra crítica. Vol. I*. Madrid: Alfaguara, pp. 15-137.
- (1994b): “Irracionalismo y eficacia”, en *Obra crítica. Vol. II*. Madrid: Alfaguara, pp. 189-202.
- (2007): “Del sentimiento de no estar del todo”, en *La vuelta al mundo en ochenta días*, Tomo I. Madrid: Siglo XXI, pp. 32-42.
- (2010): *Cuentos completos I*. Madrid: Alfaguara.
- (2010b): *Cuentos completos II*. Madrid: Alfaguara.

- Cruz, Juan (2014): *El niño de los cien años*, "El País", Madrid, 26 de agosto de 2014.
http://cultura.elpais.com/cultura/2014/08/25/actualidad/1408982737_225422.html (12/09/2015).
- Dalmau, Miguel (2015): *Julio Cortázar: el cronopio fugitivo*. Barcelona: Edhasa.
- Gasch, Sebastià (1953): *El arte de los niños*. Barcelona: Producciones Editoriales del Nordeste.
- Goloboff, Mario (1998): *Julio Cortázar, la biografía*. Buenos Aires: Seix Barral.
- González Bermejo, Ernesto (1978): *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa.
- Guerrero Marthineitz, Hugo (1973): "La vuelta a Julio Cortázar en 80 preguntas", *Siete Días*, Núm. 311, 1973.
http://www.geocities.ws/juliocortazar_arg/80preguntas.htm (03/06/2015).
- Herráez, Miguel (2011): *Julio Cortázar, una biografía revisada*. Barcelona: Alrevés.
- Huizinga, Johan (2001): *Homo ludens*. Madrid: Alianza.
- Landowski, Gerald J. (1982): *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- Nietzsche, Friedrich (1971): "Así habló Zaratustra", *Obras inmortales*. Madrid: EDAF, pp. 1-246.
- Paley Francescato, Martha (1980): "El juego como metáfora de la búsqueda en la obra de Julio Cortázar", *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. University of Toronto, pp. 273-275.
- Picon Garfield, Evelyn (1975): *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos.
- Poniatowska Elena (1975): "La vuelta a Julio en (cerca) de 80 preguntas", *Plural*, Núm. 44, 1975.
http://www.oocities.org/juliocortazar_arg/cercade80.htm (15/03/2013).
- Priet Grande, María (1992): "Las reglas del juego: una lectura lúdica de Julio Cortázar", *Investigaciones semióticas IV*, Vol. 2, pp. 733-740.
- Rilke, Rainer Maria (1968): *Elegías Duinesas. Poemas a la noche*, Ferreiro Alemparte, J. (ed.), Edición bilingüe. Madrid: Rialp.
- Soriano, Osvaldo (1983): "Entrevista de Osvaldo Soriano a Julio Cortázar

desde París”, *Humor*, Buenos Aires, septiembre de 1983.

Vargas Llosa, Mario (1965): “Entrevista a Julio Cortázar”, *Expreso*, Lima, 7 de febrero de 1965.

VV. AA. (1998): *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Madrid: Fundamentos.

Yurkiévich, Saúl (1985): *Julio Cortázar: Al calor de su sombra*, “Revista Iberoamericana”, Vol. LI, Núm. 130-131, pp. 7- 20.

----- (1994): *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.