

**La poesía de Julio Cortázar**  
**Discurso del no método, método del no discurso**

**Andrés García Cerdán**

Para José y Ana Rosario,  
en quienes vibra la noche esta noche.

“jamais réel et toujours vrai”  
-Antonin Artaud-

# Las oportunidades de la distracción

“El poeta, contradicción permanente, teje el poema con las arañas pero a la vez quisiera las cosas fuera de la tela, las cosas moscas en su libre vuelo. Sabe que de alguna manera mata las cosas al mostrarlas (Rilke dixit) y por eso, ya no puede no tejer la tela, multiplica las oportunidades de la distracción, mezcla las barajas del presente, cambia los sentidos, enloquece las agujas de marear, confunde entrar y salir, cara y cruz, arriba y abajo.”

-Julio Cortázar, *Alto el Perú*-

El poeta es esa contradicción permanente que le da sentido al universo. Desde su boca, que es siempre algo más que suya, asistimos a la celebración de la existencia. En su canto la vida no cesa de aspirar a ser algo más que sólo vida. Hay en la palabra poética, que es oráculo y acción, que es expresión y comunicación, lugar y ubicuidad, un susurro que procede desde el origen atávico del lenguaje, desde el instinto iniciático de desplegar la realidad que nos posee como hombres. Liberar el instinto del dogal de la civilización ha de ser el primer paso en la conquista de la *antropofanía*, en la restauración de la integridad perdida. El despliegue poético, que es arrebatado y compromiso, se efectúa desde las cosas y hacia las cosas, desde el lenguaje y hacia el lenguaje. Cuando el poema atrapa la realidad, la está haciendo más libre, la dota de una autonomía mágica, la insemina con la emergencia intuida de ser algo más. Cuando en una palabra cabe un hombre siempre hay un hombre más sin descubrir. Si en el poema nace un orden, éste es un orden que no responde sino a un movimiento perpetuo, a un crecimiento sin fin. Los dominios de lo poético son el taller flotante en que se forja la triple aventura del lenguaje, la realidad y el hombre.

La palabra poética es una revolución en sí misma. Emana de una rebeldía, de una audacia que la precede siempre y que más tiene que ver con la naturaleza y la conciencia innatas del hombre que con una premeditación estética. Late en el fondo de nuestro ser, que es también nuestro lenguaje, una propensión analógica, intuitiva, proteica de conocer,

de nombrar por primera vez todo. Al espíritu racionalista que describe las cosas, las clasifica y las define, se llega después, desde la locución filosófica y el pensamiento discursivo. De la solución de continuidad que se vive entre la lógica y la afectividad nace un lenguaje que nos ennoblece y nos dignifica. La música de la existencia viene cifrada por las coordenadas de una palabra que nos recoge y nos bifurca, nos establece y nos devuelve a la vida, en un proceso incesante de entusiasmo y consumación. La realidad a la que pertenecemos nos pertenece en su absoluto y es la palabra poética la única responsabilidad auténtica a que obedecemos. El lenguaje es una rueda que gira en el vacío; el vacío gira en el lenguaje, se hace rotación en cada vuelta. Los signos –como sabía Octavio Paz– están en rotación. El mundo y la palabra que lo dice son inconstantes y es el poema el lugar donde el milagro de la creación se cumple. En el principio era la palabra.

En Cortázar, las palabras celebran esa ceremonia de la confusión de la realidad en la que el juego literario adquiere coherencia, en la que la negación del canon y sus modos discursivos no es más que la posibilidad de adentrarse con armas nuevas en los terrenos inexplorados que nos hacen concebir un más allá. La definición cortazariana de lo humano se presiente en la demolición de instituciones glorificadas, usos estereotipados, miradas convencionales e imperativos de seguridad y solvencia. La palabra poética cortazariana propondrá siempre un lenguaje “matinal”, en que se invente cada vez el mundo, en que el mundo se revele *de profundis* como por primera vez.

Una doble libertad es precisa: la libertad de las palabras, que quisieran resolver la afasia semántica en que se hallan sumidas, y la libertad de las cosas en sí mismas, acorraladas en nombres que no las dicen. La aventura existencial ha de consistir en el trazo de una línea que recoja, sin someterlos, esos dos polos. El único texto posible referirá, simultáneamente, la condición humana esencial, la intervención del hombre en el mundo y la dimensión desconocida de lo real. Las restricciones del pensamiento convencional y las predisposiciones de la cultura se olvidan de las excepciones, las irregularidades, las irrealidades y

los sueños en cuyo hálito existe en profundidad el mundo. La huida de la Gran Costumbre es el intersticio fascinante por el que escapamos del hierro de lo establecido, la brecha por la que amanecemos a una mirada utópica y crítica. En Cortázar nos encontraremos, a contracorriente, enloquecidas las agujas de marear, con ese poeta en que se cifran vitalmente las oportunidades de la distracción.

La contradicción que el poeta entraña es una de sus más abundantes cualidades, en tanto le permite una conciliación más allá de todo sistema, un tejido que aprovecha la negación de lo discursivo y lo metódico para el asalto de los perfiles insospechados de la creación. Sólo desde esa desautomatización que profiere un grito nos será dado contemplar el auténtico día onírico, la inmensidad del juego, las regiones lúcidas de lo fantástico, la verdadera cara de los ángeles. Esa contradicción le otorga al poeta poderes mágicos, porque en su palabra hay placer, compromiso e inteligencia. En la palabra poética se consolida nuestra vocación humana original, se aceptan los encuentros, las afinidades, las coincidencias significativas y, finalmente, se desentrañan el milagro y el secreto de la vida.

Al irreductible encanto de cantar y al enfrentamiento poético en que se cumplen las posibilidades de decir y ser dicho, al feraz compendio de deseo inextinguible y de acción nos invita la poesía de Julio Cortázar. El poema lleva inscritas en su naturaleza la necesidad de ser más, la necesidad de negar los cauces obsoletos de la poética convencional y la necesidad de conciliar las respiraciones de la vida y el arte en la construcción de un discurso que se mueva por encima de todo discurso, que instale al lector en una plataforma *hierática* y que ofrezca el diáfano nacimiento de una realidad más *real*. La distracción de las formas, la no sumisión y la abigarrada libertad creativa nos muestran al Cortázar poeta como salvador de todas las distancias, como voz en que culminan los designios sociales y artísticos del siglo XX.

En Fuenteálamo, a 27 de septiembre de 2008.

# 0. **UMBRAL**

“¿Umbral de qué, a qué?”  
-Julio Cortázar, *Rayuela*<sup>1</sup>-

---

<sup>1</sup> Cortázar, Julio, *Rayuela*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1963, pág. 393

## 0. 1. Una discursividad superior

Hay un arte total, un arte absoluto, que habita el reino de lo que está del otro lado, más allá del mundo, más allá de nosotros. Es un arte que apunta a la totalidad, la persigue, la inquiere, la dice. Es un arte que, perteneciendo a la realidad, inaugura la realidad, la crea, ensanchando el horizonte del hombre desde el lenguaje. El lenguaje es la dimensión desde la que conocemos lo real, por el lenguaje nos conocemos, nos expresamos nosotros y conocemos el propio lenguaje. Quizá la forma extrema y extremada de lenguaje sea el arte. El arte es uno de los medios de comunicación y un lenguaje, dice Yuri Lotman<sup>2</sup>. Este argumento habrá de ser desarrollado por un importante número de pensadores y creadores de la modernidad y la posmodernidad<sup>3</sup>. Julio Cortázar es consciente de ello, lo intuye desde su plenitud artística y, en consecuencia, se dedica a esa inmensa tarea de recorrer hasta el final los caminos del lenguaje con la esperanza única de orientarse “hacia una trascendencia en cuyo término está esperando el hombre”<sup>4</sup>. Es la trascendencia de los límites. En “Vocabulario mínimo para entenderse” nos ofrece una diáfana lectura de la estructura proteica, *presencial*, del lenguaje.

“En todo gran estilo el lenguaje cesa de ser un vehículo para la <<expresión de ideas y sentimientos>> y accede a ese estado límite en que ya no cuenta como mero lenguaje porque todo él es presencia de lo expresado. Un poco como ocurre con el raro intérprete musical que establece el contacto directo del oyente con la obra y cesa de actuar como intermediario.”<sup>5</sup>

Esta fusión del lenguaje y lo expresado preside su poliédrica obra poética desde los inicios de *Presencia* hasta la palabra final de *Salvo*

---

<sup>2</sup> Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, “El arte como lenguaje”. Madrid, Istmo, 1982, págs. 17-46.

<sup>3</sup> Gianni Vattimo, Umberto Eco, Jacques Derrida, Herbert Marcuse, François Lyotard, Jacques Lacan, Paul Virilio y otros pensadores disipan las antiguas nociones de realidad, filosofía, lenguaje y existencia y nos introducen en un mundo que podríamos llamar “posmoderno”. La teoría y la práctica literarias cortazarianas evolucionan en el tiempo hacia concepciones muy adelantadas, en las que los postulados crítico-filosóficos de los autores señalados hallarían una brillante culminación.

<sup>4</sup> Cortázar, Julio, *La casilla de los Morelli*. Tusquets. Barcelona. 1975. pág. 47. En una “nota pedantísima de Morelli”, oímos a Cortázar hablar de la “antropofanía”. Cf. *Rayuela*, Julio Cortázar. capítulo 116.

<sup>5</sup> *La casilla de los Morelli*, op. cit., pág. 83



*el crepúsculo*. Como en Platón y en Nietzsche, por boca del poeta habla el lenguaje. Cortázar lo explica de esta forma maravillosa.

“Se asiste allí a la *oneness*, al encuentro en lo hondo, a la instancia última donde ya no hay poeta, no hay *hacedor*, él es la boca donde la poesía se hace beso, la carne donde la herida da ser a la espada.”<sup>6</sup>

A la nostalgia de una obra exclusivamente poética, a la certeza de ser la poesía lo más suyo que le fuera dado escribir, Cortázar añade un sentido de privacidad subversiva que no pretenderá otra cosa que cruzar los espejos, despojar la realidad de la pátina consuetudinaria y redescubrirla, escribir un arte de la totalidad. A la totalidad sólo se accede desde “esa permeabilidad para consigo mismo en la que un Antonin Artaud veía el acto poético por excelencia, <el conocimiento de ese destino interno y dinámico del pensamiento>”<sup>7</sup>.

La idea de poesía como conocimiento que se desprende de la lectura de los textos cortazarianos participará de un indeleble enfoque alquímico. El argentino asocia esta “*alchimie du verbe*”, la sugestividad órfica de la palabra poética, tanto al proceso de escritura como al de lectura, insistiendo en la “estructura original” del estilo capaz de trascendencia y en la necesidad de un contacto extremo con el lector, que han de procurar un diálogo y un reconocimiento epifánicos.

“Entre nosotros parece haber muy pocos creadores y lectores sensibles al estilo como estructura original en los dos sentidos del término, en la que todo impulso y signo de comunicación apunta a potencias extremas, actúa en altitud, latitud y profundidad, promueve y conmueve, transtorna y transmuta una “*alchimie du verbe*” cuyo sentido último está en trascender la operación poética para actuar con la misma eficacia alquímica sobre el lector.”<sup>8</sup>

La rebelión alquímica del poema ha de poner a escritor y lector en contacto con la verdadera realidad, con el estado de cosas que nuestras conciencias opresas se niegan a ver. El “largo desarreglo de los sentidos”

---

<sup>6</sup> Cortázar, Julio, *Poesía y poética*, “Imagen de John Keats”. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2005. pág. 995

<sup>7</sup> *La casilla de los Morelli*, op. cit., págs. 78-79

<sup>8</sup> *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI Editores, México, 1967, pág. 98

rimbaudiano, que es sumersión en el lenguaje y en la representatividad de los procesos artísticos, resuena en este asalto a la totalidad.

Para el entendimiento de esa aspiración presente en la obra poética de Cortázar, habríamos de considerar las ideas de Herbert Marcuse. Para el autor de *La dimensión estética* se erige en fundamental el establecimiento nítido de "la relación interior entre el placer, la sensualidad, la belleza, la verdad, el arte y la libertad"<sup>9</sup>. En el fondo se ocupa de una redefinición de la idea de estética, que cuente con su sentido original así como con los sentidos que históricamente le han sido conferidos, entre el hedonismo y la pulsión dialéctica. De esa redefinición de <estética> se derivan una nueva realidad, una nueva concepción del hombre y una nueva conciencia del arte. En la consideración de los conceptos intuición y razón, tradicionalmente considerados autoexcluyentes, antagónicos o ajenos, se aventura una lectura de la realidad y del designio de la literatura imbuida de brillantez y ajustada a una concepción redentora del hecho artístico, que se consuma como vía de descubrimiento de lo humano y lo real. El concepto de estética se abre, desde los planteamientos marcusianos, a los dominios globales de la intuición y la razón. De su no exclusión se deduce una idea más real de lo artístico y la pretensión última cortazariana: el desvelamiento de la otra realidad, la instauración de un nuevo *orden*. Cortázar, con Marcuse, diría que el hombre es libre cuando la realidad pierde su seriedad y cuando su necesidad llega a ser "ligera".

No en vano, la pretensión de un arte total ya la hallamos implicada radicalmente en el pensamiento de Friedrich Wilhelm Nietzsche, "ese gran cronopio". Para él el nacimiento de la tragedia se definía por la presencia activa del espectador, desde el coro, en la representación, convertido así en un personaje más y neutralizada su conciencia para transformarse en otro, dejando de ser individuo y fundiéndose en lo común<sup>10</sup>. Esa entrega dionisíaca nietzscheana sería continuada por Wagner en su afán de lograr

---

<sup>9</sup> Vid. Marcuse, Herbert, *La dimensión estética. Crítica a la ortodoxia marxista*. Biblioteca Nueva, 2007.

<sup>10</sup> *El nacimiento de la tragedia* y *Así habló Zaratustra* son las obras de Friedrich Nietzsche en que con mayor rotundidad son expresadas estas ideas. Para Cortázar el filósofo sería una referencia de primer orden, como queda claro en *Rayuela*.

una obra artística absoluta, global, mediante la unión en el arte dramático de todas las artes individuales. En Wagner la creación tendrá también una orientación comunitaria, será un arte para elevar a las personas<sup>11</sup>. En la concepción wagneriana resuenan las palabras de Protágoras: “El hombre es la medida de todas las cosas.” Con todo, observa Octavio Paz, Cortázar “no busca un arte total, como querían los románticos, sino un arte de la totalidad. Su camino para arribar a él es lo fragmentario”<sup>12</sup>.

En *Imagen de John Keats*, poética cortazariana de finales de los 40 y principios de los 50, “umbral crítico” y transición entre las aguas de Buenos Aires y París, el poeta argentino confirma esta sospecha:

“No es quizá vano sospechar que la poesía –como la quieren los surrealistas apoyados en una frase de Lautréamont– es una virtualidad colectiva, y como tal,  
al modo de esa memoria de la raza, esa comunidad de instintos y fabulaciones que los antropólogos y los psicoanalistas persiguen armados de palas, grabadores de alambre y canapés, la totalidad de sus modos, su esfera completa, se da en cada poeta.  
Sólo que el poeta es un punto de esa esfera, le toca la cara iluminada a la luna  
o la otra, la no vista por nadie,  
y sólo en instantes de *oneness* atisba la operación poética total.”<sup>13</sup>

Esa totalidad es presentida por Cortázar en las pretensiones epistolares de John Keats:

“Rozando otra vez un sentir que un día será Lautréamont, Keats atisba una poesía total, <colectiva>. Sólo bastaría (iy cómo preludia esto el individualismo existencial de nuestros días!) que cada hombre,  
tan simplemente, sin valores dados, sin normas heredadas, tejiera su aérea ciudadela partiendo de sus entrañas.”<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> A pesar de la pragmática separación entre disciplinas y géneros, el arte tiende a la unidad con objeto de formar un Todo, es decir, una «obra de arte total», como sentenciaba Wagner en su ensayo *Obra de arte del porvenir* (1849).

<sup>12</sup> Curutchet, Juan Carlos. *Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Editora Nacional. Madrid, 1970

<sup>13</sup> *Poesía y poética*, “Imagen de John Keats”, op. cit., pág. 850

<sup>14</sup> *Ibidem*, págs. 1216-1217

En Cortázar existe esta misma idea de comunidad, de otredad, de complicidad humana implícita en la gran obra de arte, en el gran estilo. El creador

“no engaña al lector (...), sino que le da algo así como una arcilla significativa, un comienzo de modelado, con huellas de algo que quizá sea colectivo, humano y no individual. Mejor le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el compadecimiento).”<sup>15</sup>

La raíz misteriosa de la poesía del argentino afirmará de nuevo este sentimiento de realidad desvelada y del lenguaje como mundo en que esa totalidad es posible.

El arte de la totalidad se jugará en los límites y será un arte incesante. En su naturaleza lleva inscrita la necesidad de ir más allá. Se desenvuelve en la necesidad de escribir “lo otro”. La sed y la sospecha que fundan la escritura cortazariana se deberían contemplar como una forma de “irrupción de mí hacia lo otro o de lo otro en mí”. Cortázar sabe que hay “una puerta de ópalo y diamante desde la cual se empieza a ser eso que verdaderamente se es y que no se quiere y no se sabe y no se puede ser”<sup>16</sup>. Los límites son el territorio de la creación. A esa búsqueda y a ese recorrido permeable se aplica el creador. Para Oliveira, Etienne y el Club de la Serpiente de *Rayuela*, en la obra de Morelli “al final había siempre un hilo tendido más allá, saliéndose del volumen, apuntando a un tal vez, a un a lo mejor, a un quién sabe, que dejaba en suspenso toda visión petrificante de la obra.”<sup>17</sup> Frente a la petrificación, en Cortázar priman la acuidad, la incandescencia. La idea de que la poesía abre puertas y es llave de la realidad será en nuestro poeta -como en Roberto Juarroz o Aldo Pellegrini- contemplada desde la más absoluta serenidad. Juarroz así lo entrevé:

“El poeta busca en la palabra no un modo de expresarse sino un modo de participar en la realidad misma. El poeta mediante el verbo no expresa la realidad sino que participa de ella. La puerta de la poesía no tiene llave ni cerrojo: se defiende por su calidad de

---

<sup>15</sup> *La casilla de los Morelli*, op. cit., pág. 33. (*Rayuela*, op. cit., capítulo 79, pág. 315.)

<sup>16</sup> *Ibidem*, pág. 17

<sup>17</sup> *Ibidem*, pág. 51. (*Rayuela*, op. cit., capítulo 141, pág. 428.)

incandescencia. Sólo los inocentes, que tienen dedos ardientes, pueden abrir esa puerta y por ella penetran en la realidad.”<sup>18</sup>

El lenguaje nos confiere esa posibilidad de participación. Julio Cortázar llama a este hecho entrevisión, paravisión, excentricidad, extrañamiento, descolocación, lateralidad, distracción, enajenamiento, falencia o intersticialidad<sup>19</sup>. Cada una de estas denominaciones de la dimensión desde la que el escritor participa en la realidad tiene unos matices singulares y unas connotaciones propias. Hay entre ellas, sin embargo, un denominador común: el alejamiento de lo normativo como condición previa a un estado de “iluminación” real y la aversión a las “telarañas de la costumbre”. El poeta, por tanto, se concibe “habitante obstinado de zonas intersticiales” y dueño de una “contradicción permanente”<sup>20</sup>. Este fragmento es luminoso a este respecto:

“Mucho de lo que escribo se ordena bajo el signo de la excentricidad, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia; si viviendo alcanzo a disimular una participación parcial en mi circunstancia, en cambio no puedo negarla en lo que escribo puesto que precisamente escribo por no estar o por estar a medias. Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas.”<sup>21</sup>

Esa excentricidad y ese extrañamiento tienen la propiedad de un acontecimiento vital, antes incluso que literario.

“Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante.”<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> Juarroz, Roberto, *Poesía y Realidad*. Pre-textos. Valencia. 1992. Pág. 21

<sup>19</sup> En “La muñeca rota”, de *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar se refiere a esta intersticialidad en que se encuentran el escritor y su literatura. En “Del sentimiento de no estar del todo” insiste en esa misma idea: “Dudo de que exista un solo gran poema que no haya nacido de esa extrañeza o que no la traduzca; más aún, que no la active y la potencie al sospechar que es precisamente la zona intersticial por donde cabe *acceder*.” Cf. *La casilla de los Morelli*, op. cit., pág. 63.

<sup>20</sup> *La casilla de los Morelli*, op. cit., pág. 81

<sup>21</sup> Ibidem, pág. 59. “Del sentimiento de no estar del todo”.

<sup>22</sup> “El sentimiento de lo fantástico”. Conferencia dictada por Julio Cortázar en la Universidad Católica Andrés Bello (1982). A este respecto, es muy “poético” el comienzo de *Prosa del observatorio*

El poeta escribe desde esa "brecha" por la que lo humano se restituye a un estado integral. Y escribe desde "la conciencia del hombre total, del hombre que sólo conviene en órdenes estéticos cuando los halla coincidentes con su libre impulso, y que a veces los crea para sí mismo como Rimbaud o Picasso".<sup>23</sup> Esa libertad impulsiva se corresponde en muchas ocasiones con una distracción absolutamente productiva.

"Y precisamente por eso, por compartir con el Viejo Marinero ese atardecer de la vida en que nos despertamos más tristes y más sabientes, mi distracción no excluyó la ironía, la admisión ya no melancólica de la eterna doble cara de la medalla, la hermosura de las leonas de mármol de Delos y la tos repugnante de un viejo en el cuarto vecino del hotel. Todo eso venía en tres lenguas, y la distracción no me lo dejó ver hasta la hora de releer y ajustar. No es la primera vez que me ha ocurrido escribir así, estar enajenado hasta un punto moleestamente babélico, pero aquí supe que no debía suprimir ni traducir como otras veces. Lo que nunca sabré es por qué lo supe."<sup>24</sup>

Esa distracción que puede irrumpir babélicamente, que no se elige sino que se respeta, brinda un texto de texturas siempre nuevas. Así, la descolocación y la oblicuidad cortazarianas permiten la posibilidad de una estructura abierta,

"donde todo participa lo más posible (no siempre se puede abandonar a un cangrejo de cincuenta años) de esa respiración de la esponja en la que continuamente entran y salen peces del recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados y materia que la seriedad, esa señora demasiado escuchada, consideraría irreconciliables."<sup>25</sup>

Nos acaba de invitar Cortázar a las "alianzas fulminantes", que se cumplen magistralmente en *Salvo el crepúsculo* y que son la base de buena parte de sus almanaques, sus libros caleidoscópicos y su obra narrativa. Estas formas de discontinuidad creativa, emparentadas con el fragmentarismo, son puentes, participaciones de las figuras, elementos que se concilian y que convocan el gran texto, la macroestructura poética.

---

(1977): "Esa hora que puede llegar alguna vez fuera de toda hora, agujero en la red del tiempo, esa manera de estar entre, no por encima o detrás sino entre, esa hora orificio a la que se accede al socaire de las otras horas de frente o de lado, de su tiempo para cada cosa, su cosa en el preciso tiempo...".

<sup>23</sup> Cortázar, Julio, *Obra crítica/I*. "Teoría del túnel",

<sup>24</sup> *Poesía y poética*, "Salvo el crepúsculo", op. cit., pág. 206

<sup>25</sup> *La vuelta al día en ochenta mundos*, "Del sentimiento de no estar del todo...", 1967, pág. 7

Las alianzas fulminantes profieren con abundancia las brechas por las que se accede a lo que hay del otro lado.

En cuanto al "desajuste con la circunstancia" y la descolocación del escritor, Cortázar insiste en la receptividad y la incitación que le procura esa sensación de no estar del todo.

"De ese hueco, de esa especie de intersticio, que yo no sé exactamente qué es, surge una incitación que en muchos casos me lleva a escribir, o por lo menos me coloca en un estado de porosidad o receptividad que hace que me sienta impulsado a comunicar y que la escritura se me vuelva más fácil"<sup>26</sup>.

Concluiremos que a esa estación poética obedece un estallido en el que lo estético navega a lomos de lo existencial, la realidad aparece en el filo de una sobrerrealidad que amanece con las luces del conocimiento, la magia, el delirio, la gracia. Es a las palabras adonde habremos de ir a buscar el umbral. Son ellas el *topos* donde más sabremos de nosotros, donde más nos reconoceremos. Son las palabras el cristal en el que está inscrito todo aquello que fuimos, que seremos, que quisimos ser. Metapoesía, metarrealidad, metaluz son los designios humanos y poéticos del escritor en su viaje a las fronteras en que se inaugura el mundo nuevo. Lo que somos es palabra que se vuelve hacia un ser de palabras, metahumanamente, metapoéticamente.

"Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla."<sup>27</sup>

Entre el instinto y el juego, el decir y el hablar, la realidad y la irrealidad, la poesía, *sermo artifex*, es la pulsión generatriz que crea nuevas galerías y que enseña a mirar y a ver.

Desde ese necesario desencuentro con la realidad, desde ese desajuste, hemos de entender estas consideraciones cortazarianas: "En mi caso tengo una relación bélica con la realidad; es una especie de batalla, una batalla fraternal porque yo soy muy "realista", en el sentido de que la

---

<sup>26</sup> González Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*. Edhasa, Barcelona, 1978. Pág. 43  
<sup>27</sup> *La casilla de los Morelli*, op. cit., pág. 27. (*Rayuela*, op. cit., capítulo 71, pág. 300)

realidad me apasiona"<sup>28</sup>. El arte de Cortázar puede ser realista si entendemos, como Scholz, que "para él la realidad incluye todo -el sueño, la locura, el azar, la intuición, la magia- y no se separa en mitades contradictorias. Cortázar postula una realidad absoluta como la de los iniciadores del surrealismo."<sup>29</sup> Un poco después, la relación con la realidad "es una relación erótica; yo hago el amor con la realidad"<sup>30</sup>. En el proceso de transubstanciación de la realidad en escritura Cortázar procura preservar su "inocencia".

Por su parte, en el *Manifiesto de Arte Absoluto*, Raúl Herrero recoge una idea ampliamente difundida entre estudiosos y creadores y que Cortázar admitiría. Superado su sentido puramente literario, la poesía es el motor y el eje de cualquier motivación artística o vital. No obstante la distinción de disciplinas y géneros, el arte tiende a la unidad con objeto de formar un Todo, tal y como Simónides de Ceos, Richard Wagner, Vasily Vasílevich Kandinsky, Alexander Scriabin o Benedetto Croce han querido. Para este último filósofo, desde el albor de la crítica estilística, "el concepto del arte como intuición excluye también la concepción del arte como producción de clases, de tipos, de especies y de géneros",<sup>31</sup> lo que supone un continuum artístico que niega los estancos, las casillas. Herrero lo respalda con sus argumentos.

"¿En qué género ubicamos *Finnegans Wake* o *Ulises* de James Joyce? ¿O *Paradiso* de José Lezama Lima? ¿En qué género o disciplina situamos la poesía visual? ¿Es literatura, o pertenece a las artes plásticas? [...] ¿Bajo qué perspectivas artísticas o literarias juzgamos las notas para *El Gran Vidrio* de Marcel Duchamp? Para unos se trata de un simple apoyo al placer estético que se experimenta frente a la obra, para otros de un interesante libro-collage en sí mismo, mezcla de filosofía, criterios artísticos y, por supuesto, poesía. [...] La literatura ha sido empujada por la

---

<sup>28</sup> Ese erotismo realista de Cortázar, en tanto la realidad es todo y el objeto del conocimiento poético es la posesión de ese todo real, lo hallamos expresado por el poeta en sus conversaciones con González Bermejo, Evelyn Picon u Omar Prego. En su obra narrativa, poética y ensayística vuelve una y otra vez a dilucidar las fronteras, los caminos, los vínculos que hacen de la realidad una realidad más real y del mundo algo más amplio. Cf. González Bermejo, op. cit.

<sup>29</sup> L. Scholz, *El arte poética de Julio Cortázar*. S. Antonio de Papua, Castañeda, 1977. Pág. 23

<sup>30</sup> González Bermejo, Ernesto, op. cit., pág. 83

<sup>31</sup> En la misma idea del arte como intuición apunta Vicente Cervera en su lectura de Arthur Schopenhauer. El arte es "el verdadero medio de conocimiento por la vía de la intuición". *La poesía y la idea*. Elotroelmismo/Universidad de Murcia. Mérida, Venezuela, 2007. Pág. 125. Cfr. igualmente, Maritain, Jacques, *La intuición creadora en la poesía y el arte*. 1953.



concreción desde que se separó de la función mágica que en tiempos primitivos –probablemente- mantenía unidas todas las artes. A esta misma unidad es a la que tienden desde su disolución”<sup>32</sup>.

En conclusión, dice Raúl Herrero, podemos definir al Arte Absoluto como una fórmula alquímico-artística que cree en un sentido del Arte que supera los géneros y las disciplinas. A su vez promueve principalmente la obra artística que utiliza como antecedente o inspiración otra creación en un mismo o en otro soporte. Del mismo modo se pueden considerar obras de Arte Absoluto las creaciones colectivas concebidas con el objetivo de una plasmación unitaria, como en el caso de Picasso con *Parade* (1916) con música de Erik Satie o *Pulcinella* (1920) con música de Igor Strawinsky. En Cortázar esa comunidad total se observa en obras-collage y almanaques, además –claro está- de en sus novelas y su poesía. Se podría decir que Cortázar está continuamente yendo hacia la obra total que persigue la expresión de la totalidad.<sup>33</sup>

Una definición artístico-alquímica del Arte Absoluto podría remitirnos a la vida y la obra de Arthur Rimbaud, otra de las pasiones cortazarianas. La superación de las distinciones entre géneros y disciplinas se corresponde, en la modernidad, con un estadio crítico en el que participarían las teorías psicoanalíticas, la estilística de Croce, la deconstrucción derridiana, la estética de la recepción de Barthes o la posmodernidad que describe Lyotard. Que el texto artístico proceda de otros textos artísticos, a modo de palimpsesto, intertextualidad, permeabilidad y unidad, se perfila como una forma metaliteraria de concebir la creación, de donde su novedad, su profundidad y su latitud. La idea de la obra de Arte Absoluto, tomada como una creación colectiva de intención unitaria, nos pondría en contacto con las excelencias ensayísticas de Nietzsche, Marcuse o Vattimo. Se podría añadir que las ideas de totalidad y absoluto son frecuentes en la filosofía oriental y que la llegada

---

<sup>32</sup> Herrero, Raúl. *Manifiesto del Arte Absoluto*. 1ª edición, 1996, 2ª edición, 1998.  
<http://raulherrero.blogia.com/2006/031501-manifiesto-del-arte-absoluto.php> (visto en enero, 2008)

<sup>33</sup> Sus obras son ejemplo de colaboración con artistas de todas las disciplinas: Julio Silva, Luis Tomasello, Sara Facio, Manja Offerhaus, Hermenegildo Sábat, Carol Dunlop, Tata Cedrón, Omar Prego, Alecio de Andrade, Antonio Gálvez y otros.

del orientalismo conceptual a la literatura de Occidente se cifra en dos grandes momentos: el final del siglo XIX y los años de la contracultura y sesentayochismo, los años de plenitud creadora de Cortázar.

Esa totalidad y esa búsqueda de absoluto son previsible en las creaciones cortazarianas de todo signo y se inscriben bajo el marchamo de la restitución y el descubrimiento total del hombre. A lo largo de su obra alienta la necesidad de una *antropofanía* radical, de connotaciones ontológicas y vitales, como veremos. Sobre el sentido inicial que podríamos adjudicar a esta palabra, en una entrevista a Cortázar realizada por Adelaida Blázquez, oímos esto:

"La palabra antropofanía se comprende apenas se piensa en su raíz, ¿no es cierto? Yo tengo la impresión, creo, tal vez me equivoque, de que inventé la palabra. Creo que cuando estaba escribiendo *Rayuela* la inventé, partiendo de los términos equivalentes, por ejemplo, epifanía o hierofanía o teofanía, es decir, la noción de la aparición en un terreno sobrenatural, de los dioses, de las figuras mágicas. En este sentido, antropofanía para mí significa la aparición del hombre, pero justamente de ese hombre ideal que yo veo, que yo deseo, que es mi ideal en mi proyecto de humanidad; es decir, cuando yo hablo de una antropofanía, me refiero a ese momento en que el hombre haya podido superar las limitaciones que lo ponen por el momento más acá de lo que verdaderamente él podría ser, y llegue a ser lo que puede un hombre en el momento en que dé el máximo de sus posibilidades. Ese día se descubrirá a sí mismo, se verá aparecer a sí mismo, habrá una antropofanía. Esa noción del hombre nuevo que tanto se ha manejado en el vocabulario de la revolución en América Latina contiene esa expresión, sólo que mi expresión es muy pedante porque busca las raíces griegas, y el hombre nuevo es en cambio la misma cosa; es decir, esa noción del hombre liberado de todos los tabúes, de los prejuicios, de los odios, de las limitaciones en que históricamente se mueve hoy mientras estamos hablando. El hombre que haya dejado todo eso atrás se verá a sí mismo como la realización de lo que hoy no es más que un proyecto. Entonces sí, será la antropofanía, la aparición del hombre sobre el planeta".<sup>34</sup>

La cita es extensa, pero establece las coordenadas de una comprensión de las motivaciones artísticas y humanas de Cortázar. Además, el argentino querrá para la literatura y la poesía otros dos grandes retos. A un lado estaría la osadía natural de inaugurar una mirada

---

<sup>34</sup> Entrevista del programa radial español *Esbozos*, conducido por Adelaida Blázquez. <http://pasodelania.blogspot.com/2006/05/de-una-conversacin-con-julio-cortzar.html> (enero, 2008).

que se escabulle y abomina de la mirada oficial, canónica; una mirada distinta y lateral, recién nacida siempre, marginal, errante, oblicua, poliédrica. De otro lado, en el argentino la literatura es la vida que se entrega a cada instante a la forja de una realidad-otra, un humanismo real, intolerante en su pretensión de descubrimiento, una vida vivida desde las palabras y su epifanía, en la escritura, por el lenguaje. Se trata de despertar al otro lado, ese que la rigidez de la costumbre y la cultura han silenciado. Se trata de ver nacer al hombre nuevo<sup>35</sup>.

Deberíamos traer en este momento una lección magistral de Roberto Juarroz, recordando a Novalis:

“La poesía es lo absoluto real. Esto constituye el núcleo de mi filosofía. Cuanto más poética es una cosa, tanto más real es.”<sup>36</sup>

Un poco después glosa al Wallace Stevens de los *Adagia*: “La realidad es un cliché del que escapamos por la metáfora”, a lo que se puede añadir que “la metáfora crea una nueva realidad a partir de la cual la realidad original aparece como irreal”.<sup>37</sup> Morelli, alter-ego cortazariano, podría ser ejemplo de esta actitud ante la vida y la literatura y de las cuestiones que resultan de ello.

“Las alusiones de Morelli a la inversión de los signos, a un mundo visto con otras y desde otras dimensiones, como preparación inevitable a una visión más pura [...] los exasperaba al tenderles la percha de una casi esperanza, de una justificación, pero negándoles a la vez la seguridad total, manteniéndoles en una ambigüedad insoportable.”<sup>38</sup>

Cortázar ama esa ambigüedad insoportable. Es claro, desde la esperanza de “una visión más pura” y desde la negación de la “seguridad total”, que el discurso poético no ha de atenerse a un método, a una normalidad: antes bien, aspirará a una “discursividad superior” capaz de desplegar el esplendor y la energía superior de la poesía, capaz de revelar las entrañas, los perfiles del otro lado. Así pues, por su propia naturaleza,

---

<sup>35</sup>

Cf. Sola, Gabriela de, *Julio*

*Cortázar y el hombre nuevo*. Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

<sup>36</sup> Juarroz, Roberto, *Poesía y Realidad*, op. cit., pág. 53

<sup>37</sup> Ibidem, pág. 53

<sup>38</sup> *La casilla de los Morelli*, op. cit., pág. 53. (*Rayuela*, op. cit., cap. 141, pág. 429)

el "método" del poeta no se aherroja ni esclaviza en ningún discurso predeterminado, por la aspiración total de las palabras a contarlos y a cantarlos todo, a serlo todo, a inventarlos todo, y porque asumir un discurso sería una forma de encasillarse, de encerrarse, de encanillarse. El surgimiento del hombre total es posible en principio en la poesía, la vía más libre y capaz de expresión y revelación de que el hombre dispone. Julio Cortázar sabe que la literatura no queda en un mero dar forma a las cosas, no es clasificación, no es información; por el contrario, se ofrece como una forma especial en sí misma, desde la que, en movimiento perpetuo, irreductible, se halla esa otra forma superior, esa estructura profunda, el ser vivo latente, el rizoma, el despertar sémico, el resplandor y lo mágico, que siempre han de estar del lado de más allá. Si un arte total tiene un reto, éste ha de ser ir siempre más allá. Lo dice en distintas oportunidades. En "Casilla del camaleón", por ejemplo, leemos la necesidad poética de hacer que la realidad sea –simplemente– más *real*.

"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 pero a la vez e inefablemente es deseo de posesión."<sup>39</sup>

La posesión de ese mundo superior, con un discurso superior, es el destino del poeta. No en vano, la raíz de la poética cortazariana es en primera instancia romántica. En ese esplendente libro que es *El alma romántica y el sueño*, al propósito de esa realidad "mejor ahondada", el mundo superior al que la creación artística convoca, Albert Béguin recuerda unas hermosas y reveladoras palabras de Novalis:

"El <mundo superior> al que el poeta aspira [...] está más cerca de nosotros de lo que solemos pensar. Ya desde este mundo vivimos en él y lo percibimos, inextricablemente mezclado con la urdidumbre de la naturaleza terrestre."<sup>40</sup>

"Más cerca de ti que tu vena yugular", como recuerda la sura del Corán. Parafraseando esta idea, nos hallaríamos con la inherencia al ser humano de lo estético, lo poético y lo *superior*. Es ese estadio inicial, mítico, de la unidad de las artes. Entenderemos, entonces, esta

---

<sup>39</sup> *La casilla de los Morelli*, op. cit., pág. 99

<sup>40</sup> Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño*. F. C. E., México, 1954, pág. 244

“superioridad” como izamiento de las posibilidades que el lenguaje entrafia con referencia a la asunción de los mundos simbólicos posibles y como revelación de lo *real* del hombre. Sobre este particular han reflexionado con lucidez Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud o Jacques Lacan. Este mismo planteamiento se halla en la base de las radicales propuestas marxistas y rimbaudianas de “cambiar el mundo” y “cambiar la vida” en que se asentarían, tiempo después, las principales pretensiones de la vanguardia. Cuando, desde una “dimensión solar del hombre”, Ernesto González Bermejo entrevista a Cortázar, habla en términos de “literatura de provocación” y de “tentativa de poner al hombre frente a sus límites, una apelación que nos hace ser más seres humanos”<sup>41</sup>. La poesía es el órgano más auténtico para la expresión del inconformismo.

La poesía en sí misma es una realización humana inmarcesible, esplendor y fanal. En lo que atañe singularmente a la creación poética, en la comunicación *Ubicuidad y situación de lo poético* escribe Roberto Retamoso:

“La poesía no es más que la consumación de las mayores posibilidades significantes de la lengua, la realización máxima de la virtualidad de su código. Si ello es así, la poesía no sería más que el lenguaje humano desplegándose en todo su esplendor, y su ejercicio la instauración de una clase de discursividad superior respecto de todas las otras formas de *discursos*. Pero esa visión consagratoria de la poesía no deja de chocarse con la realidad *semiótica* del mundo actual, donde proliferan los lenguajes y los discursos audio-visuales, y donde la palabra parece retroceder frente al imperio incontenible de la imagen.”<sup>42</sup>

Cortázar denostará la precariedad en que el lenguaje se halla anclado, criticará su falta de realidad, la ruptura operada entre palabra y cosa, el ansia de fusión<sup>43</sup>. A la restitución de la “totalidad” del lenguaje y al reencuentro con el hombre “real” se entregará en su obra. Por lo demás, hay -apostilla Cortázar- “una búsqueda superior a nosotros mismos como

---

<sup>41</sup> González Bermejo, Ernesto, op. cit., págs. 11-12

<sup>42</sup> Retamoso, Roberto, *Ubicuidad y situación de lo poético*. C.I.L.H.T./Poesía argentina contemporánea. <http://www.bibliole.com/CILHT/Hispaner/Roberto/ubicuo.html> (octubre, 2007)

<sup>43</sup> Como veremos más adelante, las palabras y su consideración son una de las principales preocupaciones críticas cortazarianas. Da muestras de ello en muy distintas oportunidades. Es muy elocuente la conferencia que dictó en Madrid en 1981 con el título “Las palabras”.

individuos y que nos usa para sus fines, una oscura necesidad de evadir el estado de homo sapiens hacia... ¿qué homo?".<sup>44</sup>

## 0. 2. Discurso del no método, método del no discurso

La noción de "discursividad", como cualidad de discurso, como esencialidad y potencialidad del acto de expresarse, de comunicarse, como culminación creativa del *decir* y el *nombrar*, es clave en la comprensión de las teorías estéticas de la modernidad y la posmodernidad. Si además tenemos en cuenta que la literatura no es más que lo excesivo, lo que desborda los límites materiales y conceptuales, sería válido considerar que el planteamiento de Cortázar al hablar de "método del no discurso" y "discurso del no método" es -lejos de la impostación o la superficialidad- totalmente necesario y auténtico. En este juego de palabras se halla implicada una lección de hondo calado. Clara es, desde este momento, su aversión a lo académico, corsé que aprisiona e instrumentaliza la palabra y la disfraza pobremente. Claro es su repudio de la sumisión ideológica del arte. Ese "dejarse ir" responde a la *originalidad* y la verdad en que el objeto poético nace y se hace, aledaños de la libertad y de la instintiva polifonía y ubicuidad de la expresión creativa. Habría que enarbolar entonces una discursividad "superior", antropofánica, y por supuesto un discurso no adepto a los cauces que genéricamente se disponen para la poética. Sea éste un discurso único, en el que las cualidades de lo literario no sean una cuestión a priori, sino una deducción que ocurre al hilo de un pensamiento no reductivo sino discreto, disperso, abierto. El escritor es un *adelantado* y en su voz hay una deslumbrante "certeza presiente", una especie de "explosión hacia la luz".

---

<sup>44</sup> *La casilla de los Morelli*, op. cit., pág. 21. En "Muerte de Antonin Artaud" leemos estas palabras reveladoras: "Sospecho que su locura [...] es un testimonio de la lucha entre el homo sapiens milenario (¿eh, Sören Kierkegaard?) y ese otro que balucea más adentro, se agarra con uñas nocturnas desde abajo, trepa y se debate, buscando con derecho coexistir y colindar hasta la fusión total." Vid. Cortázar, Julio, *Obra crítica/2*. Alfaguara, Madrid, 1994, pág. 155. En *Rayuela*: "y decíamos que el homo sapiens no busca la puerta para entrar en el reino milenario (aunque no estaría nada mal, nada mal realmente) sino solamente para poder cerrarla a su espalda y menear el culo como un perro contento sabiendo que el zapato de la puta vida se quedó atrás, reventándose contra la puerta cerrada". Op. cit., pág. 298.

En ese mismo sentido apuntará Retamoso esta idea al referirse a la tradición literaria argentina en torno a las figuras de Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Juan Gelman y Alejandra Pizarnik, "esa tradición que incesantemente nos convoca a *liberar las palabras*, para hacer de lo poético ese exceso inasible, irreductible, que no pueden someter los discursos del poder y del orden"<sup>45</sup>. Es la tradición de la ruptura de que habla Octavio Paz. Cortázar estará siempre de este otro lado.

Sabe el argentino que un discurso sujeto al poder es un discurso que se articula en torno a lo que se puede o no decir, a cómo se debe decir o no algo, y es por tanto un discurso gregario, servil, que pierde la realidad más *real* de que mana el venero creativo: la autenticidad, el instinto, la magia. ¿Cómo dar discursos, publicitar consignas, encerrar la magia en una caja?, se pregunta. ¿Cómo considerar al poema con el mismo criterio con que el entomólogo considera a las mariposas que clava en su pantalla de cartón, clasificándolas, disecándolas, estrujándoles el *élan* que las animaba? El poema en libertad, la creación en los límites, la alta vida que alumbra la literatura pertenecen al dominio de lo que no debe ser atado, premeditado, ordenado. Hay ya un orden, aleatorio, sustancial, casual, propio, que alienta en la estructura vertebral del texto poético, aunque ese orden, a la vista positiva del académico, a los ojos pragmáticos del "comisario", no sea más que un desorden o una falta de compromiso. Por encima de todo esto, el poeta será delirante, oráculo, mitopoyético, vidente, ficcionante, como quiere Cortázar, tan cercano en esta querencia al pensamiento mítico, a la transmigración platónica, a la revelación mística, a la lucidez poética del romanticismo, a la iluminación rimbaudiana, al satori y el mandala budistas, a la estética de *avant-garde*. La libertad y la superfluidez en la expresión cortazariana se originan en los ámbitos de la vanguardia, traduciendo una fluidez amniótica en el proceso creador, en la inteligencia poética. Bienvenidos son en su obra el automatismo psíquico, el collage entendido en el amplio espectro cromático del arcoiris humano, la supravida, la superrealidad a que aspiran

---

<sup>45</sup> Retamoso, Roberto, op. cit, pág. 2.

Breton y los "enfants terribles" de la vanguardia: Louis Aragon, Salvador Dalí, René Crevel, Antonin Artaud, etc.

Escribir no es hacer para el escritor moderno, sino estar (participación, posesión, acceso), porque en el concepto de hacer hay una voluntad directiva y un plan y un objetivo que cumplir. Y la literatura en estado puro, animal, trota hacia una libertad que lo precede, que ha nacido dentro de él. El poeta está en el punto en que confluye el universo, arrebatado en el lenguaje, urgentemente inspirado. Hablaríamos de la libertad de un orden anterior, superior, iniciático, *arché* poética. Hacia ese origen y no hacia un futuro establecido (ya pretérito) se mueve el creador. "Lenta formación natural", "estar" en un proceso sin principio y sin final, como quería José Angel Valente. Aposentarse en la palabra y procurar respirar en, desde, por, para, hacia ella. Y la vida.

Así, aceptar a priori un discurso o un método es un ejercicio de pobreza y reducción y supone integrarse al orden común, entregarse a la instrumentalización y el uso de la palabra. Ante el mercantilismo, el uso, lo tecnológico, lo unívoco, lo denotativo, lo interesado, el discurso poético, que llega adánico, prístino (sin dejar de ser escrito en un aquí y un ahora), está inventando el mundo, está ampliando las aguas del mar humano, boga hacia una orilla que no ha de existir sin la *poiesis*. Morelli buscaba un "lenguaje adánico" en sus obras. El lenguaje que inicia el mundo. Como advierte Jacques Maritain, "la poesía tiene sus fuentes en la vida preconceptual del intelecto".<sup>46</sup> *Ev αρχη ην ο Λογος*. Esa entidad sagrada, cósmica, divina del verbo sólo es posible en un discurso no atado, no predicho, no previsto. El texto poético irrumpe en la "realidad semiótica" de nuestro mundo echando abajo las barreras, creciendo hacia sí mismo en una progresión inasible, incalculable. Lejos del cálculo, brilla en su esplendor inicial la estrella. La poesía llega hasta dentro del astro y es allí brillo que ha de alimentar más brillo. En este sentido es exigible una discursividad "superior", una de las pretensiones principales de la revolución surrealista.

---

<sup>46</sup> Maritain, Jacques, *La intuición creadora en la poesía y en el arte*. Ediciones Palabra. Madrid, 2004, pág. 32.



“En rigor no existe ningún texto surrealista discursivo; los discursos surrealistas son imágenes amplificadas, poemas en prosa donde el discurso tiene siempre un valor lato, una referencia extradiscursiva.”<sup>47</sup>

Tiene, entonces, un sentido especial que Cortázar, al fin de su vida, al frente de *Salvo el crepúsculo*, lectura propia y determinante de una vida dedicada a la poesía, dejándose ir por la corriente de las ideas, nos hable así:

“Discurso del no método, método del no discurso, y así vamos.

Lo mejor: no empezar, arrimarse por donde se pueda. Ninguna cronología, baraja tan mezclada que no vale la pena. Cuado haya fechas al pie, las pondré. O no. Lugares, nombres. O no. De todas maneras vos también decidirás lo que te dé la gana. La vida: hacer dedo, auto-stop, hitchhiking: se da o no se da, igual los libros que las carreteras.

Ahí viene uno. ¿Nos lleva, nos deja plantados?”<sup>48</sup>

El hecho de que éstas sean las palabras con que abre <Arrimos>, el primer acto de *Salvo el crepúsculo*<sup>49</sup>, le confiere al enunciado un carácter de pórtico, de atrio por el que se accede a las distintas dependencias y habitaciones de su obra. Un libro es, desde luego, un acceso.

El juego de palabras de Cortázar, “discurso del no método, método del no discurso”, quiasmo conceptual y sintáctico, círculo lírico, onírico, que no se cierra, que “se arrima”, palíndromo, *aleph* teórico, se sustenta una vez más en la paradoja. Contemplando estas palabras desde la “heterodoxia” cortazariana, la paradoja no es más que una verdad iniciática que hace a la poesía sólo responder a los órdenes de la memoria y de la experiencia y a un impulso “solar”.

---

<sup>47</sup> Cortázar, Julio, *Obra crítica/1*. “Teoría del túnel”, op. cit., pág. 105.

<sup>48</sup> *Poesía y poética*, “Salvo el crepúsculo”. Op. cit., pág. 95

<sup>49</sup> *Salvo el crepúsculo* es un título que Cortázar, haciendo gala de nuevo de la intertextualidad y la permeabilidad propias de lo poético, toma de un haiku de Matsuo Basho, poeta japonés del siglo XVII: “Este camino/ ya nadie lo recorre/ salvo el crepúsculo”. El mismo verso dará igualmente nombre a uno de los “actos” centrales del poemario. La lectura de este verso debe interpretarse polifónicamente: el intimado paisaje romántico, lo crepuscular y decadente del modernismo, la descriptividad del haiku, la esencialidad de la poesía pura, el vitalismo nietzscheano y surreal... Matsuo Basho es apelado en otros momentos de la selección, junto con otros poetas japoneses a los que se homenajea.

A conciencia se adueña el argentino del título-adagio cartesiano, *discurso del método*, para subvertirlo, convertirlo en rebeldía, en negación doble que abre otras puertas: las puertas de lo romántico, por las que se entra a la libertad total; las puertas de lo superreal, que ofrecen la visión de la super-vida; las puertas de la posmodernidad, que construyen desde lo fragmentario, lo microestético y lo híbrido una poética del instante no sujeta más que a sí misma. En realidad, su negación del método es una afirmación estética y vital. Planea sobre sus palabras la conciencia de la "muerte de los grandes relatos", declarada por François Lyotard. El gran tema de *Salvo el crepúsculo* ha de ser la vida, la vida que no puede ser medida ni demostrada, sino apenas expresada. La vida, pasada por la "baraja tan mezclada" del recuerdo.

Desde este mismo momento, Cortázar no pierde de vista al lector: "vos también decidirás lo que te dé la gana", concediéndole un lugar privilegiado en la construcción del sentido literario a través de la recepción. En esa recepción lectora intervienen la voluntad, el azar, la decisión. El lector cortazariano por antonomasia es el lector cómplice, al que "murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos."<sup>50</sup> Y entonces Morelli se propone una "escritura demótica para el lector-hembra (que por lo demás no pasará de las primeras páginas, rudamente perdido y escandalizado, maldiciendo lo que le costó el libro), con un vago reverso de escritura hierática."<sup>51</sup>

El propósito de esa complicidad es fácilmente identificable. La literatura es acción. En una entrevista con Armando Almada Roche, que tiene el sugestivo título de "La palabra, primer territorio libre de América", el periodista transcribe estas palabras reveladoras de Cortázar:

"Todo libro es un libro y un lector. [...] Yo en mi literatura hago cómplices a mis lectores; mi deseo es despertarlos, que se abran mental y espiritualmente a lo que están leyendo".<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> *La casilla de los Morelli*, op. cit., pág. 31

<sup>51</sup> *Ibidem*, pág. 31

<sup>52</sup> Almada Roche, Armando, "La palabra, primer territorio libre de América". *Diario La Voz* (enero, 2008) [www.nuevaliteratura.com.ar/tabescr.htm](http://www.nuevaliteratura.com.ar/tabescr.htm)

La literatura no puede ser, como diría Celaya, un lujo cultural para los neutrales, puesto que en su naturaleza se hallan depositadas las más profundas y justas aspiraciones humanas, la transformación y el descubrimiento del hombre y la realidad.

“Creo -apostilla el argentino- que en la literatura se manifiestan fuerzas, rayos de luces que iluminan las mentes e incitan a la propia reflexión. Esas fuerzas, esas luces, hacen posibles las condiciones de la acción.”<sup>53</sup>

En Cortázar, por tanto, ocupan un lugar especial el lector, al que tanto ha dedicado en sus obras, la cualidad secreta de la escritura y la capacidad “transportadora” del texto literario. Como en Roland Barthes y en Charles Baudelaire. Las correspondencias baudelerianas, el transporte del alma y los sentidos, forman parte del magma en que la experiencia estética se desenvuelve, se produce. Finalmente, el otro gran polo presente en estas palabras preliminares es el poema, el libro, que ha de seguir un orden que no es de este mundo y que nos llevará o nos dejará plantados.

Habida cuenta de la definición que el diccionario de la R.A.E. nos da de método, en su acepción más denotada: “modo de obrar o proceder, hábito o costumbre que cada uno tiene y observa”<sup>54</sup>, reconocemos enseguida que lo que a Cortázar molesta es la idea de método como procedimiento establecido, como modo de operar que uno ha de observar, como hábito o costumbre que uno tiene y sigue. “¿Quién nos rescatará de la seriedad?”, se preguntaba invadiendo un verso de Ricardo Molinari<sup>55</sup>. A Ernesto González Bermejo le confesaba: “Una de las peores herencias que nos dejaron los españoles es la tendencia a la seriedad, al engolamiento”<sup>56</sup>. Contra la “gran Costumbre”<sup>57</sup> o “Esa Señora Demasiado Escuchada” prefiere el humor anglosajón y el humor surreal, la excepción de Alfred Jarry.

---

53 Ibidem.

54 Diccionario de la R.A.E., Espasa. 21ª edición. Madrid, 1992.

55 *La casilla de los Morelli*, “Más sobre la seriedad y otros velorios”, op. cit. pág. 67.

56 González Bermejo, Ernesto, op. cit., pág. 67

57 Yurkievich, Saúl, en *Julio Cortázar: mundos y modos*: “la Gran Costumbre (cúmulo de lo gregario, de convenciones sociales, cognoscitivas y estéticas)”. Edhasa, Barcelona, 2004. Pág. 176

A la escritura metódica, seria, acostumbrada, opone Cortázar la creación sin dogales y el papel principal que juega el artista. No hay reglas pre-establecidas, a priori, en la creación artística; no hay un procedimiento general que sea válido para la consideración de una obra como obra de arte; el artista no observa más que su propia intuición, su rebeldía, su instinto, su lenguaje, su aventura; la literatura "habitual" o de costumbre se convierte en una losa que se arrastra en forma de obcecación, pacatería, esclavitud y límite. El gran principio que preside la obra cortazariana en todas sus vertientes es la libertad, una libertad que no conoce reglas, concesiones, observancias, cauces prefijados: manantial de creatividad que campa a sus anchas sin más leyes que la energía. En *Teoría del túnel* abogará por que "la libertad (que no es don gratuito y sí conquista existencial) tenga su formulación literaria en la agresión contra los órdenes tradicionales"<sup>58</sup>.

Siguiendo con esa elección de libertad total, en *Imagen de John Keats*, a propósito del ensayo que presenta dice:

"Lo que sigue responde a la mayor libertad posible de expresión, ya que todo movimiento expresivo en órdenes poéticos debe ser, literalmente, un catch-as-catch-can. No me fío de la libertad de fin de semana, de esa vuelta a lo humano que sentimos el sábado a la tarde y el domingo. Creo en una libertad compuesta, como puede ser una obediencia fiel a lo que se ama."<sup>59</sup>

El no método cortazariano supone un alejamiento de lo teleológico o lo prescriptivo en el poema. No habrá sumisiones ideológicas o estéticas, no habrá determinantes, condicionantes, obligaciones. Además, si el método guarda un orden, entendido como línea directiva, una lógica o una estructura, en Cortázar lo que prima es la idea de que la lógica del arte es una no-lógica, una lógica con los pies fuera del tiesto, acaso una "lógica afectiva". Sus poemas son "pameos" y "meopas". La estructura se concibe como una trampa en que se corre el riesgo de enclaustrar las posibilidades del poema; en cualquier caso, no es molde o prefijación, sino resultado casual y plural del texto mismo. En "La muñeca rota", de *Último round*, recuerda la diferencia propuesta por Julien Benda al hablar de "lógica

---

<sup>58</sup> *Obra crítica/1*, "Teoría del túnel", op. cit.

<sup>59</sup> *Poesía y poética*, "Imagen de John Keats", op. cit., pág. 770

afectiva" frente a la "puramente intelectual", decantándose –obviamente– por la afectiva, sus casualidades, su textura y su coherencia interna<sup>60</sup>. Cortázar añadiría que no hay dirección que valga: arrimarse aquí o allá, hitchhicking, autoestop. Esta aversión a lo estructural metódico es la razón de ser de *Rayuela* o de *Salvo el crepúsculo*, indistintamente. La muerte de los grandes relatos, la marginalidad y la desautomatización de lo consuetudinario artístico se convierten en valores en sí mismos, desde la naturalidad. La trascendencia alquímica del texto poético, el estilo como designio doblemente *original*, la conmoción y la transmutación son valores que en Cortázar no se pueden concebir desde el concepto de "sistema" o "método".

Por último, etimológicamente el sustantivo "método" procede del latín y éste a su vez del griego, con el significado de "camino o procedimiento hacia algo". Como sabe Matsuo Basho, "este camino/ ya nadie lo recorre/ salvo el crepúsculo", idea capital e iniciática del poemario del mismo nombre.

En cuanto a la definición de discurso (del latín *discursus*), José Ferrater Mora en su *Diccionario de filosofía abreviado* hace constar dos entradas. En la primera de ellas, "el discurso *como paso de un término a otro* en el proceso de un razonamiento se contrapone a la intuición. (...) La contraposición no equivale, sin embargo, a la completa exclusión de un término a favor del otro. Lo normal es considerar el proceso discursivo como un pensar que se apoya últimamente en un pensar intuitivo. Este proporciona el contenido de la verdad, aquél, la forma (...). Así, puede decirse *grosso modo* que hay *insistencia* en el conocimiento intuitivo en Platón, Plotino, Descartes y Spinoza, mientras que hay *insistencia* en el conocimiento discursivo en Aristóteles y Santo Tomás." En la segunda entrada, Ferrater se refiere a la idea de discurso en la semiótica contemporánea, entendiendo por discurso "un complejo de signos que pueden tener varios modos de significación y ser usados con diversos propósitos. Según los modos y los propósitos, los discursos se dividen en varios tipos. Según el uso, el discurso puede ser *informativo, valorativo,*

---

<sup>60</sup> *La casilla de los Morelli*, op. cit., pág. 120

*incitativo y sistémico (...). Según el modo de significar, el discurso puede ser designativo, apreciativo, prescriptivo y formativo.*"<sup>61</sup>

El Diccionario de la R.A.E., por su parte, define discurso como "facultad racional con que se infieren unas cosas de otras, sacándolas por consecuencia de sus principios o conociéndolas por indicios o señales". En otra acepción discurso es "razonamiento o exposición sobre algún tema que se lee o pronuncia en público" y, más tarde, "doctrina, ideología o tesis."<sup>62</sup>

En definitiva, hay varios sentidos que chocan frontalmente con la concepción de la vida y el arte con que nos sorprende Julio Cortázar. En vez de consecuencias y causalidades, los personajes de Cortázar -y sus propias palabras- proceden del azar, de la magia, de la casualidad. "¿Encontraría a la Maga?"<sup>63</sup>. La literatura es un interrogante. Nada de doctrinas en su literatura, ni de ideología, que considere castrante, ni de tesis que deban ser demostradas, enseñadas. Lo didáctico y lo moral son ajenos a la gran idea cortazariana de la creación y el ser del poeta. Igualmente considera inútil toda "información de lujo". Como diría Curutchet, su obra toda es una "crítica de la razón pragmática".

Ahondando aún en este concepto y dada la multiplicidad de los enfoques posibles, se puede definir el discurso como una estructura verbal, como un evento comunicativo cultural, una forma de interacción, un sentido, una representación mental, un signo, etc. Tanto el discurso hablado como el discurso escrito (texto) se consideran hoy en día como formas de interacción contextualmente situadas. Como estructura verbal, un discurso es una secuencia coherente de oraciones. La coherencia global se define por los temas o tópicos que se expresan por ejemplo en los titulares o los resúmenes del discurso. Como interacción (conversación, diálogo) el discurso es una secuencia coherente de turnos y acciones de varios participantes, en que cada acto se lleva a cabo en relación con el anterior y prepara el siguiente. Aparte de sus estructuras secuenciales, los

---

<sup>61</sup> Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía abreviado*. Edhasa. Barcelona. 2008

<sup>62</sup> *Diccionario R.A.E.* Editorial Espasa-Calpe S.A. España. 1992

<sup>63</sup> El famoso comienzo de *Rayuela*...

discursos tienen muchas otras estructuras en varios niveles, por ejemplo estructuras de la gramática (fonología, sintaxis, semántica), el estilo, las estructuras de la retórica (como metáforas, eufemismos), y las estructuras "esquemáticas" que definen el formato global del discurso, como argumentación o narración, o el formato convencional de una noticia en la prensa. Desde la perspectiva de la cognición, el discurso se describe como procesos y representaciones mentales, en que los usuarios de la lengua aplican palabra por palabra, oración por oración, estrategias de producción o de comprensión antes de almacenar fragmentos del discurso en la memoria.

De lo anteriormente dicho, se podría deducir que lo que a Cortázar preocupa en la condición del discurso es que se "contrapone a la intuición" y que se instituye desde una perspectiva formal. Por otro lado, el discurso se usa "con distintos propósitos" y admite una tipología. Su cercanía a lo prescriptivo, a lo formativo o a lo sistémico lo sitúan en las antípodas de la concepción que Cortázar tiene del poema como ausencia de prescripción, intuición y videncia, asistematismo, en desuso perpetuo/sin uso determinado, sin tipologías. Además, la palabra discurso connota un acto público de carácter institucional, cercano al engolamiento, a lo mass-mediático, a la política pregonada, a la directriz, finalmente al poder y a lo académico ortodoxo. Preocupa a Cortázar que el discurso pueda ser una alocución contextualmente situada, que se considere un evento, que se constituya según una secuencia coherente de oraciones, que se pueda resumir, que sea ordenado, que se establezcan turnos, que muestre una estructura y aun una estructura "esquemática", que presente un formato.

A Cortázar el discurso le recuerda inevitablemente el tablón del entomólogo, abarrotado de mariposas disecadas, tan ordenado, tan científico y tan muerto. Por el contrario, la ausencia de partitura del jazz fascinará al argentino. Ya entre los primeros textos de *Presencia* nos encontramos con una dedicatoria a esta "liturgia ronca", entre lo sagrado y lo bohemio, "que está fuera del molde y de la escuela"<sup>64</sup>. Esto es clarísimo en *Rayuela*, en *El perseguidor* y en muchos otros textos. Es una relación

---

<sup>64</sup> *Poesía y poética*, op. cit., pág. 54

de fidelidad y entendimiento, transporte y desarreglo de los sentidos. A Cortázar le emociona del jazz que, en esencia, se juegue con una improvisación sobre la base de una cierta estructura musical, una melodía, un leitmotiv que sirve de guía. La improvisación *-take-* provoca que una misma pieza, al ser ejecutada cada vez, si bien es la misma, siempre es otra. El jazz ofrece una forma de posibilidad sin límites. "Moi, Je suis un autre", parece sonreír con la boca de Johnny Carter. En esto hay evidentemente una analogía con el surrealismo y con la escritura automática de Breton, Crevel y Aragon. En su no necesidad de partitura el jazz se convierte a ojos de Cortázar en el equivalente a la escritura automática, en la iridiscencia y la polifonía textual romántica. En conversación con Omar Prego, nos dice:

"...si vos tenés un tiempo de cuatro por cuatro, el músico de jazz adelanta o atrasa instintivamente esos tiempos, que según el metrónomo deberían ser iguales (excelente definición de lo liso y lo estriado). Y entonces, una melodía trivial, cantada tal como fue compuesta, con sus tiempos bien marcados, es atrapada de inmediato por el músico de jazz con una modificación del ritmo, con la introducción de ese swing que crea una tensión [...] Y mutati mutandi [sic], eso es lo que siempre he tratado de hacer en mis cuentos."<sup>65</sup>

Para Cortázar, "el dechado de la imaginación sin límite es el jazz". El poema comparte con el jazz, en su génesis, "la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto, [...] esa libertad fatal". El testamento de Johnny Carter y Clifford Brown es "un aletazo que desgarrar lo continuo, que inventa una isla de absoluto en el desorden"<sup>66</sup>.

Sería interesante observar, a este respecto, la diferencia operativa que en Cortázar se establece entre "texto" y "textura".

"Todo se daba allí [en el poema "Pale Fire" de Vladimir Nabokov] como palabras de oráculo: *Not text but texture*. La conciencia de que la trama debía dar el texto en vez de ser éste quien tejiera convencionalmente la trama y estuviera a su servicio. Y así entonces encontrar *some kind of correlated pattern in the*

---

<sup>65</sup> Prego, Omar, *La Fascinación de las Palabras, Una conversación con Julio Cortázar*, Muchnik Editores, 1985. Págs. 169-170.

<sup>66</sup> Picon Garfield, Evelyn, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Gredos, Madrid, 1975. Págs. 93-94



*game*, la estructura del juego que coordinara naturalmente *events and objects with remote events and vanished objects*.<sup>67</sup>

Se abren, pues, todos los caminos de un orden solar, de una lógica afectiva, de una textura poética en que la intuición es el componente fundacional. En Cortázar la discursividad superior muestra los derroteros por que el arte se alza como imagen de una realidad otra, un redescubrimiento del lenguaje y un conocimiento más real del hombre.

### 0.3. **Un orden solar**

“Hablo de la responsabilidad del 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 a setecientos millones de hombres en una parodia de orden.”<sup>68</sup>

El poeta es para Julio Cortázar, en hermosa expresión, “ese anarquista enamorado de un orden solar”, jamás súbdito del orden que es *slogan* o de la parodia de orden que significa la imposición de marcar un determinado paso u otro. Ante lo autoritario, lo capitalista, lo mecanizado o lo ridículo, el poeta será un héroe de sí mismo, ejerciendo una forma individual de voluntad y poder. Cortázar se retrae, en el comentario anterior, a tres cuestiones que consideramos fundamentales.

En primer lugar, como defienden Percy Bysshe Shelley y Octavio Paz, el poeta ha de pertenecer, en pureza, a un orden mítico, primitivo, no marcado por la civilización.<sup>69</sup> En su órbita celeste bullen las más ancestrales, originales y auténticas señas de lo humano. Sus pasos hollan los senderos de un universo siempre en creación. Es el dueño de un calendario absolutamente propio. El poeta es un enamorado del sol, de la energía cósmica, y sólo hacia ello dirige su voz. Tal Espronceda en el “Himno al sol”. El único interlocutor posible del poeta pertenece a un orden cósmico, celeste, galáctico. Simultáneamente, el poeta es un anarquista que no reconoce otro mandato que el de su sangre, que no recibe otra

---

<sup>67</sup> *La casilla de los Morelli*, op. cit., págs. 121-122

<sup>68</sup> *Ibidem*, págs. 96-97

<sup>69</sup> Vid. Paz, Octavio, *El arco y la lira* y Shelley, Percy Bysshe *A Defence of Poetry*.

orden que la dictada por su intuición. El suyo es el reino de la analogía, presciente y prelógico, mágico y rabiomántico. El poeta es el símbolo hecho carne. Finalmente, el poeta es un enamorado y pertenece a los órdenes del éxtasis, el asombro, la entrega, el arrebató. La erótica poética le acerca a un clímax emocional e intelectual que nada ni nadie puede darle. Ese erotismo procede del mito y se encarna en la relación poética cortazariana con la realidad.

Hemos dicho que Cortázar se retrae, viaja a la semilla, puesto que abomina de la razón razonante, de la civilización que impone criterios, instituciones, categorías.<sup>70</sup> La tradición occidental, heredera de los racionalismos y las ilustraciones, es básicamente "prometeica", por lo que las figuras de Narciso u Orfeo han de ser consideradas figuras en las que este orden entra en crisis<sup>71</sup>, entidades revolucionarias. En el relato de Narciso, por ejemplo, nos haremos eco de la metáfora de la búsqueda de la identidad. Orfeo, como explica Herbert Marcuse, será el arquetipo de poeta como creador y libertador, aquel que establece un orden más alto en el mundo, un orden sin represión. El poema cortazariano, en palabras de Daniel Mesa Gancedo, nos brinda una apertura órfica y un cuestionamiento intensivo de los patrones culturales, lingüísticos y sociales del mundo en que vivimos. Esta revolución alimentará la necesidad de un orden distinto, un regreso a la inteligencia, las sensaciones y la creatividad primitivas. El fenómeno se advierte en artistas que llamamos místicos, iluminados o visionarios y es recogido por la antropología contemporánea con naturalidad. En Claude Lévi-Strauss, Lucien Lévy-Bruhl y Ernest Cassirer apreciamos claramente ese regreso ensayístico al mundo del mito. Ese

---

<sup>70</sup> Saúl Yurkievich coincide en estas ideas: "Para Cortázar, como para su coetáneo y amigo José Lezama Lima, la poesía reintegra a la memoria germinal, restituye al reino del relacionable genésico, al estado germinativo donde todo puede vincularse con todo. La poesía restablece la mancomunidad del comienzo. La poesía posibilita el retorno a lo adánico y edénico." En *Mundos y modos*, "La pujanza insumisa", Edhasa, Barcelona, 2004, pág. 195

<sup>71</sup> "A partir de las imágenes construidas desde el espejo mental de los simbolistas, el mito del Narciso de Ovidio se funde con el de la caída de los ángeles, la fascinación que imágenes y reflejos ejercen y la nostalgia de la unidad perdida. El mito grecolatino romántico, revisitado a finales del XIX, descubre en el fondo de la imagen un abismo donde comienza la imagen fatal: lo extraño, lo desconocido, lo demoníaco. Por eso, la flor del narciso empieza cuando Narciso muere de esperarse a sí mismo". Estas palabras evidencian la evolución experimentada en los valores míticos. Estas ideas proceden de Alicia Perdomo, autora de *Metaconstrucción, fictivización, identidad y juegos narcisistas en la obra de Judith de Teixeira*.

amor por lo primitivo, lo animal, lo tribal, lo anecdótico surca toda la obra del argentino. Temprano, en *Imagen de John Keats*, se había referido a ello:

“En el primitivo, la lógica no ha empezado todavía; en nosotros es ama y señora diurna, pero por debajo, como decía Rimbaud, <la sinfonía opera su rebullir en las profundidades>, y por este debajo de la mesa donde se enseña la geometría, el buen matabelé y Henry Michaux se frotan las narices y se entienden.”<sup>72</sup>

Si seguimos el magisterio psicoanalítico de Jacques Lacan, a quien Cortázar recurre con frecuencia y entusiasmo, deberíamos pensar que el orden al que la poesía nos convoca es el “orden simbólico”. Un orden distinto en su condición de fundación nueva de mundos posibles. Un orden distinto a la apelmazada faz de la realidad con que la cotidianidad y el pensamiento convencional nos agreden.

“Hay poesía –dice el francés- cada vez que un escrito nos introduce en un mundo diferente al nuestro, y [...] lo hace nuestro también. La poesía hace que no podamos dudar de la autenticidad de la experiencia de San Juan de la Cruz, ni de Proust, ni de Gérard de Nerval. La poesía es creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo.”<sup>73</sup>

El orden que impera en el “discurso” cortazariano es un “orden poético”, un orden “cronopial”, un orden que consuma una nueva relación simbólica con el mundo. Se trataría, en un primer momento, del rechazo de los órdenes superficiales, puramente descriptivos o informativos. La capacidad sugestiva del poema procede de su irrupción en el otro lado de la realidad desde las palabras. En el buceo simbólico que el poema apela las reglas del juego proceden de un mundo de horizontes metafóricos, de imágenes que rondan la supervisión, la paravisión, la visión oblicua, de direcciones en las que se camina hacia una intervención analógica, casual, religiosa en lo real. Desde un punto de vista positivo, meramente epistémico o causalista, el azar cósmico que preside el mundo poético es siempre una transgresión, una irresponsabilidad y una irracionalidad. La excepcionalidad abre vías de agua en el orden establecido (a todos los niveles) e implica un horizonte ulterior, desde cuya ordenación existencial

---

<sup>72</sup> *Poesía y poética*, “Imagen de John Keats”, op. cit., pág. 1254

<sup>73</sup> Lacan, Jacques, *El Seminario, Libro 3. Las Psicosis*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1984, pág. 84

asistiremos a la inauguración de nuevas alianzas y nuevos mundos posibles.

Hay un orden distinto en que esa necesidad de negar la discursividad impuesta y disolver el método impositivo se cumplen: es el orden de lo poético. En "Algunos aspectos del cuento" Cortázar aborda directamente la cuestión, en palabras hartamente conocidas.

"En mi caso, la sospecha de la existencia de un orden distinto de más secreta naturaleza y menos fácilmente comunicable, y el fértil descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el estudio de la realidad se fundamentaba no en las leyes sino en las excepciones a dichas leyes, constituyeron algunos de los principios que guiaron mi búsqueda personal de una literatura situada más allá de las formas exageradamente ingenuas del realismo."<sup>74</sup>

Cortázar intuye la noción de una literatura que, desde la sospecha excepcional, viva más allá de la ingenuidad y del realismo ortodoxo. Más que contra el realismo, que podría ser una ínfima postiza de lo real, a Cortázar le hiere la ingenuidad exagerada de lo que se considera literatura. Él mismo se declara en alguna ocasión "realista", pero en el sentido de muy enamorado de la realidad. Ese es el punto de inicio de su rebelión y de su procura de *originalidad*. Lo que se considera realismo no es más que una lectura parcial e incompleta de lo que Cortázar sospecha. La disidencia cortazariana se fundamentará en la visión de una realidad más amplia que fluye también en otros órdenes y que desde otro posicionamiento estético y vital ha de ser dicha. Por eso la "excepción", la "irregularidad", la búsqueda frenética de recorridos imprevistos tendrán un lugar privilegiado y primordial en su idea de lo literario.

Paradigma de esa disidencia de lo ordinario, nos encontramos en *El perseguidor* con la figura de Johnny, metáfora del poeta, que habla desde su angustia metafísica, desde una persecución de la verdadera vida del hombre.

"Lo que Johnny está buscando, en realidad, a su manera primitiva, es lo que Oliveira va a buscar con un poco más de bagaje cultural [...]; en definitiva Johnny se está buscando a sí

---

<sup>74</sup> Cortázar, Julio, *Obra crítica*/2, "Algunos aspectos del cuento", op. cit., pág. 368

mismo y está buscando a su prójimo, en una nueva escala, lo que podríamos llamar el hombre nuevo, visto con otra óptica.”<sup>75</sup>

Ese hombre nuevo ha de ser visto desde otra óptica y ha de ser concebido desde otro orden<sup>76</sup>. En la literatura, el orden nuevo que ha de reflejar a ese hombre naciente tendrá implicaciones lingüísticas, escriturales, estructurales y estilísticas. Se podría decir que a ese “orden solar” corresponden un estilo y una estructura “solares”. Jaime Alazraki se pronuncia a propósito del cambio que se opera estilísticamente en la obra cortazariana desde *El perseguidor*.

“El nuevo modo lingüístico [...] no es en absoluto el deterioro de su estilo anterior, sino una nueva forma de expresión que se adapta con mayor eficacia a la naturaleza de sus nuevas inquietudes. Cortázar define esas nuevas inquietudes como <existenciales y metafísicas>”<sup>77</sup>.

El lenguaje no es, en absoluto, ajeno a las modificaciones de la conciencia ni, por supuesto, a las nuevas concepciones de lo real. En Cortázar existe además la voluntad permanente de no estancarse en un estilo, de sospechar incluso de sí mismo desde el momento en que se instala en la comodidad de un registro, un tono o unos motivos. Cortázar quiere, con el tiempo, escribir peor. Su radicalidad es natural desde la aceptación de una especial necesidad de sinceridad para consigo mismo. La costumbre es un retroceso y una ausencia de vitalidad; el manejo y la suficiencia de una determinada forma literaria le resultan incómodos, porque en esa naturaleza reconoce una limitación, porque su propia censura le impide sentirse sólo bien y dejar de profundizar en las nuevas rutas que se abren o que hay que abrir, que conducen a los prometidos territorios de la palabra y la realidad. El suyo será un movimiento de mutación constante, revitalización continua, sospecha perpetua de lo que se dice a la búsqueda del orden en que amanece la nueva realidad. Su poesía es una promesa.

---

<sup>75</sup> González Bermejo, Ernesto, op. cit., pág. 61

<sup>76</sup> El conocido libro de Gabriela de Sola, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, se ocupa especialmente de este asunto, con conclusiones muy próximas a las que esbozamos en estas páginas. Ya José Martí hablaba de ese “hombre nuevo” en *Nuestra América*, a finales del siglo XIX. No extraña, pues, que Cortázar culminase esa visión “utópica” en *Libro de Manuel*.

<sup>77</sup> Alazraki, Jaime y otros, *Julio Cortázar: La isla final*. Ultramar Ed. Madrid, 1989, pág. 32

Igualmente valioso es este testimonio de Gregory Rabassa, que muestra a Cortázar como ese escritor que insiste en quitarse de encima restricciones del signo que sean:

“Julio Cortázar es un escritor que ha apartado de sí las restricciones del calvinismo mental impuestas por el siglo pasado (XIX), todavía vigentes con gran fuerza entre nosotros. Junto con Jarry, afirma que la vida imita al arte y que el *homo ludens* debe preceder al *homo faber* (“homo faber & faber”, como le llama en su *Libro de Manuel*). Donde mejor se demuestra este punto es en su concepto de estructura. Una forma pertenece a su proceso de creación, un objeto se define por su uso, como dice Ortega y Gasset...”<sup>78</sup>.

Ese proceso creativo espontáneo e impulsivo ofrece lecturas siempre únicas del hecho poético. En su poesía, desde los años 50, vamos a apreciar una liberación y un automatismo que se proponen como fin la no intercesión práctica y la no vehiculación de la escritura. La arquitectura del poema será la arquitectura de un acontecimiento primordial, para el que no valen ni existen leyes previstas. El orden del poema, su estructura, su estilo serán resultados naturales de un proceso humano, una insistente búsqueda de raíz ontológica, que en ningún caso ha de ceder a las regularidades o las linealidades de lo “estéticamente” correcto. La poesía, como quería John Keats, ha de surgir con la naturalidad con que le brotan las hojas al árbol vivo. Y, si no es así, es mejor que no salga. Esta postura “naturista” recuerda a Alfred Tennyson y al creacionismo, a la expresividad desahogada de César Vallejo, al arrebatado surreal de Louis Aragon, a la plasticidad incesante del jazz. Contra la mediación, la artificiosidad, los “orientalismos” y la retórica, esgrime un concepto tan “clásico” y tan absolutamente moderno como el de “naturalidad”<sup>79</sup>. Podríamos decir entonces que en Cortázar nos hallamos ante una naturalidad solar.

---

<sup>78</sup> Gregory Rabassa es una autoridad en sus aportaciones a las literaturas cortazarianas. Suya es la versión al inglés de *Rayuela*. Esta declaración está tomada de “Mintiéndole a Palas: Cortázar y el arte de la ficción.” Gregory Rabassa. Alazraki, Jaime y otros. *Julio Cortázar: La isla final*, op. cit., pág. 187.

<sup>79</sup> *Poesía y poética*, “Imagen de John Keats”, op. cit., pág. 1217

“La noción misma de la escritura: rechazo de la <originalidad> para lograr la naturalidad, que en última instancia es lo que abre paso a lo original.”<sup>80</sup>

Es evidente que ese orden solar está en contacto con la porosidad, la acuidad y la intersticialidad a la que nos referíamos antes. En *Encuesta a la Literatura Argentina Contemporánea*, de 1982, al recordar los aburridos y correctos años de formación escolar y profesoral, Cortázar dice:

“De todo eso quedan dos cosas: la decisión de no cerrarme a nada en un momento en que veo a tantos amigos optar por A o por B, y la decisión complementaria de llevar esa apertura y esa porosidad a una consecuencia literaria, salga pato o gallareta. Para empezar: horror a todo profesionalismo, incluso hoy sigo viéndome como un aficionado, alguien que escribe porque le gusta y no porque tiene que escribir. De ahí los defectos posibles: falta de planes, de esquemas, pero siempre preferiré esos defectos al aburrimiento del método. No por nada la temprana lección del jazz: lo improvisado es lo que queda, aunque nadie llega así nomás a la improvisación, y todo está en ese "aunque".”<sup>81</sup>

Ese orden solar es además un orden abierto, una estructura abierta, un *take* jazzístico. Nunca sería un orden profesional. Ante el profesionalismo, el argentino esgrime la autarquía, la escritura amateur, el defecto por el que se escapa al aburrimiento, la falta de planes, la improvisación, la ausencia de esquemas. Cortázar parece coincidir con Rimbaud: “El aburrimiento ya no es mi amor.”<sup>82</sup> El orden solar es además un orden de ruptura, un orden charlevilleano. Una de las palabras claves para la concepción de toda su obra, en especial la poética, sería de nuevo “naturalidad”. Y es natural que Cortázar no *pretenda* escribir para conseguir un determinado orden; antes bien, es esto algo que le ocurre, que sucede.

“Tampoco sé si al escribir distraído logré lo que tan admirablemente intuye Clarice, pero en todo caso mis distracciones han sido siempre embudos, succiones, maelstroms de imágenes y *derelects* del recuerdo chocando entre ellos, disputándose una

---

<sup>80</sup> Cortázar, Julio, *Encuesta a la Literatura Argentina Contemporánea*, Centro Editor de América Latina, 1982.

<sup>81</sup> Ibidem. Por supuesto, Cortázar, no responde a la encuesta, que le sugiere un “interrogatorio”, sino que se deja ir hablando naturalmente.

<sup>82</sup> Rimbaud, Arthur, *Una temporada en el infierno*. Ed. Visor. Madrid. 1979. Traducción de Gabriel Celaya.

entrada y un lugar, *le lieu et la formule*, alineándose en un orden que no depende de mí.”<sup>83</sup>

Con todo lo anterior, Cortázar está recogiendo una intuición común y muy contemporánea: la literatura no es un sistema ajeno a la existencia. Ya en 1924, Yuri Tyniánov, en «El hecho literario», establecía claramente que el orden de la poesía está en relación con otros órdenes: con el orden de la vida cotidiana, el orden de la cultura, el orden social, lo que supone una interacción que conduce a la “irregularidad”, el dinamismo y la “distinción” continua desde la más absoluta naturalidad.

“El hecho literario es heterogéneo y en este sentido la literatura es un orden en evolución incesante”<sup>84</sup>.

Ese orden poético no es un desorden, sino más bien una aproximación a la escritura como impulso “biológico”. Parece que Cortázar persiguiera, desde la desestructuración sistemática de la realidad y su repulsa a los cánones, una visión privilegiada de la vida a través de las coyunturas poéticas, intersticialmente, desde las brechas que el lenguaje filtra. Escribe desde la posición distraída que revela la realidad y que permite el pluriperspectivismo, la desautomatización en creación y recepción y una mirada “desacostumbrada”, que lucha contra sí misma y contra sus procesos aprendidos. Recuerda el “Aleja de mí ese libro” que gritaba André Gide, cuya obra tradujo. Lo vital, lo irracional, lo intuitivo, lo instintivo se imponen a la realidad positiva, didáctica, metódica de las cosas. En palabras de Saúl Yurkievich,

“el desorden dionisiaco permite respirar a fondo, vivir hasta el delirio un tiempo abierto a cuanto adviene, la confusión radical revela la raigambre de lo humano, su fascinante misterio. La locura se convierte en vía mística, camino por la sinrazón a la razón trascendental. Cortázar ambiciona colegir por el desorden el orden de los dioses: <El orden de los dioses se llama ciclón o leucemia, el

---

<sup>83</sup> *Poesía y poética*, “Salvo el crepúsculo”, op. cit., pág. 206. Como complemento a esta declaración cortazariana podemos aducir este fragmento de *Aguaviva* de Clarice Lispector: “Entonces escribir es el modo de quien tiene la palabra como cebo: la palabra pescando lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra –la entrelínea- muerde el cebo, algo ha sido escrito. Una vez que se pesca la entrelínea, sería posible expulsar con alivio la palabra. Pero ahí se detiene la analogía: la no-palabra, al morder el cebo, lo ha incorporado. Lo que salva entonces es escribir distraídamente.” (*Poesía y poética*, “Salvo el crepúsculo”, op. cit., pág. 205)

<sup>84</sup> Tyniánov, Yuri, *El hecho literario*. 1977. pág. 270.  
<http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre7/torop.htm> (marzo, 2008)



orden del poeta se llama antimateria, espacio duro, flores de labios temblorosos...>><sup>85</sup>

Es el orden de un deseo que pretende descubrir un orden divino. Y este orden "solar" al que responde el poeta será, por supuesto, un orden lúdico. El homo cortazariano está más próximo al *ludens* que al *faber*. En verdad, podríamos decir que la construcción y el conocimiento son en manos de Cortázar un juego. Que tiene esas reglas irresistibles y caprichosas del juego y que, de forma tan insospechada, nos introduce en el mundo de los sueños, un mundo en el que rige otro calendario. Eso Cortázar lo sabe por instinto. El poeta "solar" instauro un nuevo tiempo<sup>86</sup>. Así, Yaiza Martínez podrá proponer un "tiempo de la simultaneidad",

"(el no-tiempo), que suele levantar en el poema un orden ajeno a lo que normalmente conocemos como tal, un nuevo orden que no nos habla de la linealidad sino de las coincidencias, sincronías, de la forma en que penetra la conciencia humana en el mundo."<sup>87</sup>

Ese orden "ajeno" se traslada al orden y la ordenación de las composiciones poéticas cortazarianas. Lo que podríamos llamar estructura abierta, dispar, discontinua es la que aparece en libros como *Salvo el crepúsculo*, *Rayuela*, *Ultimo round*, *Territorios* o *Historias de cronopios y de famas*. El fragmentarismo y el polimorfismo apreciables convierten su obra en reflejo discontinuo de una realidad a la que se puede llegar sólo desde la particularidad. Además, esa "enajenación" aparecerá absolutamente integrada en la estructura abierta, "natural" de sus poemas. El orden solar afecta, por supuesto, a las palabras, que acuden iluminadas desde un fanal fantástico, lúdico, onírico, crítico, vital: pameos, meopas y prosemas.

---

<sup>85</sup> Yurkievich, Saúl, op. cit., págs. 198-199

<sup>86</sup> Las ideas de Paul Virilio sobre la picnolepsia podrían entroncar con el sentimiento abierto, fracturado del tiempo que hay en Cortázar. Para Virilio, la picnolepsia es una especie de libertad que se permite al ser humano para inventar sus propias relaciones con el tiempo, de forma que se deja paso a la potencia creadora de lo no visto y el poder de la ausencia. Las "paravisiones" que Cortázar experimenta transcurren en este estadio de "fractura" o disolución del tiempo cronológico, en aras de una condensación temporal propia de otro "orden". Vid. Marisol Romo, <http://solromo.com/biblioteca/esVIRest.htm>

<sup>87</sup> Martínez, Yaiza: [2008, febrero] *La creación poética dibuja un mapa alternativo del mundo*. <http://www.tendencias21.net/literaria/index.php?subaction=mois&annee=2006&mois=3>

En cualquier caso, a la disposición natural de Cortázar para el entendimiento del orden distinto se unen las propuestas innovadoras, radicales, lúdicas del arte de la primera mitad del siglo XX. Es obvio que las raíces de ese "orden distinto" nos lo mostrarían como heredero de la metafísica nietzscheana, del horizonte visionario de Rimbaud, de la excepcionalidad de Jarry, de los hilos patafísicos de Marcel Duchamp, de la lógica afectiva de Julien Benda, del inconsciente freudiano, del maremágnum surreal, de la provocación lúdica de Oulipo, de la crisis de los géneros que se opera con rotundidad en la "movediza modernidad" de la que habla Yurkievich. El orden de los factores es trascendente. El orden desde el que se comunica y se recibe el mundo es un orden existencial. De un existencialismo deconstructivo y constructor. Es, por ende, un orden órfico. Podríamos concluir que ese orden distinto es el de una realidad mítica, paralela, un orden de contigüidades, un orden otro, de más allá, un orden que necesita ser convocado mediante el exorcismo y el ensalmo de la poesía. La amenaza "paralela" que el poeta supone para la sociedad es una amenaza onírica. El orden de los sueños solares, el orden del poeta, son inútilmente razonables. Luis Harss recoge este testimonio definitivo de Cortázar hablando de *Los Reyes*:

"El Minotauro es el poeta, el ser diferente de los demás, completamente libre. Por eso lo han encerrado, porque representa un peligro para el orden establecido."<sup>88</sup>

#### 0.4. **De la no reducción de lo literario**

Una lectura semiótica de la creación poética habría de asumir un desafío no sólo consistente en el cuestionamiento de la polisemia del signo poético, sino también en el hallazgo radical de la palabra como connotación, como improvisación analógica y como correspondencia con una realidad de más allá. Sin duda es la creación un proceso expansivo, heurístico, interalusivo, apertural y órfico. Amar a Miguel Angel Buonarrotti o a E. E. Cummings es, para Cortázar, haber aprendido a mirar como ellos

---

<sup>88</sup> Harss, Luis. *Los nuestros*, "Julio Cortázar o la cachetada metafísica". Sudamericana, Buenos Aires, 1968. Pág. 264

“hacia la apertura infinita que espera y reclama”.<sup>89</sup> En la idea de apertura existe la connotación de irreducción. El lenguaje es parte de esa mirada apertural, que inaugura el mundo y crea nuevos espacios en su caudal. La creación artística es el prisma desde el que se efectúa la fundación de esas otras realidades. En el arte poético esta inauguración ocurre desde la lengua y tiene visos de ser perpetua. Surge entonces la evidencia de que por boca el poeta, como quieren Platón y los místicos, habla el lenguaje, se pronuncian los dioses, de ahí que su dominio sea infinible. El universo semiótico del poeta carece de límites. El poeta es una intercesión, ocupa por obligación una postura intersticial. El texto será, en definitiva, una multitud de textos posibles.

Ni siquiera pueden haber sido fijados por el autor esa multiplicidad posible del texto y esa diversidad de sentidos. Existe apenas la certidumbre de que el texto literario se dirige hacia fuera, hacia el mundo, interfiriendo en él o creándolo, y hacia la experiencia propia del lector que lee y conecta los significados con sus propias vivencias, con su propio ser. Esos textos posibles repercuten igualmente en el propio autor. Así lo expresa Roberto Retamoso.

“La literatura no es más que lo excesivo, aquello que desborda recurrentemente los límites materiales y conceptuales que querrían acotarla: los límites de las lenguas, las culturas, los pueblos, los territorios, los estados y -sobre todo- los límites de los pensamientos como el de la ciencia o el de la filosofía, que desearían reducirla en el ámbito privilegiado de la inteligibilidad racional. Y sin embargo, y a pesar de esa capacidad inagotable de atravesar todas las fronteras que desearían limitarla, la literatura no deja de ser un decir articulado en un aquí y un ahora: se trata sin duda de un hecho paradójico.”<sup>90</sup>

Sin duda, Cortázar pensaba que el propósito de definir el arte con fórmulas categóricas, convertirlo en ciencia, reducirlo a algo *definitivo* sería, además de imposible, inútil y peligroso. Le parece que es ésa una cuestión “estrictamente profesional”. Da testimonio de ello en numerosos lugares de su obra, arrepintiéndose en ocasiones de su propia autocensura o su demasiada sensatez. Consideremos, entonces, que la definición

---

<sup>89</sup> *La casilla de los Morelli*, op. cit., pág. 93

<sup>90</sup> Retamoso, Roberto, *Ubicuidad y situación de lo poético*, op. cit., pág. 3

reductiva de lo artístico es imposible en tanto la creación es un proceso continuo y un *acontecimiento*, y no responde, en definitiva, más que a sí misma. Sin reglas, sin leyes, sin categorías *a priori*. Lo explica muy bien François Lyotard a propósito de la postmodernidad:

“Un artista, un escritor postmoderno, está en la situación de un filósofo: el texto que escribe, la obra que lleva a cabo, no está gobernada por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento”<sup>91</sup>.

Esto así, la verdadera aspiración de la creación será el hallazgo *a posteriori* de nuevas reglas, nuevas categorías, hallazgo que se trasunte en conquista de nuevos reinos, ampliación de límites, disolución de fronteras, desvanecimiento de lo establecido. El texto creativo ha de tener, por tanto, “las propiedades del acontecimiento”, sabiendo que un acontecimiento es sólo algo que sucede, que sólo sucede una vez. La obra de arte será única. Y, sin embargo, su unicidad la convertirá en viraje constante, en transformación perpetua, dentro de sí misma, en acopio de valores que el tiempo y el rastro de otras manifestaciones artísticas le han de ir confiriendo. Jorge Luis Borges explicaba así la asunción continua de nuevos sentidos y valores de obras como *El Quijote* de Miguel de Cervantes, la *Ilíada* de Homero o la *Divina Comedia* dantesca<sup>92</sup>.

En la misma dirección del testimonio de Lyotard se podrían recordar estas otras palabras de E. R. Dodds. La experiencia de la pasión es la experiencia de un acontecimiento personal.

"El griego había sentido siempre la experiencia de la pasión como algo misterioso y aterrador, como la experiencia de una fuerza que estaba en él, poseyéndolo más que poseída por él. La misma palabra *pathos* lo atestigua: como su equivalente latino *passio*,

---

<sup>91</sup> Lyotard, François, *La postmodernidad*. Gedisa, Barcelona, 1987. Pág. 25

<sup>92</sup> Borges, Jorge Luis. *Borges oral*. Bruguera, Barcelona, 1980. Págs. 11-26.

significa algo que le 'acontece' a uno, algo de lo que uno es víctima pasiva."<sup>93</sup>

Seríamos, por consiguiente, sujetos *pasivos* de la creación. La poesía es ese acontecimiento único y especial que *padece*mos, como nunca antes y nunca después, indefinible e irreductible. El suceso artístico no se puede restringir, carece de límites, no es susceptible de ser catalogado, cercado en unas formas o regulado por unas leyes.

El "extrañamiento" de que nos habla el argentino en tantos casos es una especie de estado de gracia, del que el hombre es igualmente sujeto paciente. En ese estado la voluntad queda abolida o dislocada. A Luis Harss le confiesa:

"La gran mayoría de mis cuentos fueron escritos -cómo decirlo- al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un medium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena."<sup>94</sup>

Cortázar acierta. En la teoría coincide ampliamente con Lyotard o con Dodds en muy distintos momentos de su obra crítica y poética: *Imagen de John Keats*, "Casilla del camaleón", "Teoría del túnel" o "Morelliana siempre". Simultáneamente lleva a la práctica la sospecha de esa apertura artística y humana a lo largo de toda su obra y, de forma especial, en su poesía. Para empezar, se podría decir con él que el intento de reducción de lo artístico es inútil porque siempre hay y habrá algo más allá del propio lenguaje, que subyaciendo alienta hacia un sentido ulterior.

Contemporáneas en el tiempo a las proposiciones cortazarianas, las ideas de Jacques Lacan sobre el lenguaje resultan aquí gratamente ejemplificadoras. El psicoanalista francés llega en el desenvolvimiento de estas ideas al límite (infinito, ilimitado):

"Toda palabra tiene siempre un más allá, sostiene varias funciones, envuelve varios sentidos. Tras lo que dice un discurso está lo que quiere decir, y tras lo que quiere decir está otro querer decir, y esto nunca terminará a menos que lleguemos a sostener

---

<sup>93</sup> Dodds, E. R., *Los griegos y lo irracional*. Alianza Universidad, Madrid, 1989. Pág. 177

<sup>94</sup> Harss, Luis, op. cit., pág. 269

que la palabra tiene una función creadora, y que es ella la que hace surgir la cosa misma, que no es más que el concepto"<sup>95</sup>.

Tal vez esa función creadora imparable de la palabra sea lo que dicta y entraña la llamada *artisticidad* del poema. Su imposible reducción habría de leerse como esencia que no se puede atrapar puesto que vive en perenne mutación, en perpetuo alcance de nuevas fronteras, en asimilación sin fin de sentidos ignotos.

Finalmente, para Cortázar será peligroso un intento de reducir lo literario, porque la identidad del arte sería desvirtuada y porque todo tipo de amenazas y de sectarismos abundarían en la simplificación y el abuso de las definiciones. En verdad entre estas consideraciones asoma la idea de que si hay un intento de definición del arte es contra natura, en tanto se opone frontalmente a los rasgos que distinguen al texto literario como un ir siempre más allá. Esta imposibilidad ha sido percibida por el pensador contemporáneo, con la conclusión de que el crítico "ortodoxo" apenas trabajará sobre las ruinas de lo artístico-literario.

Frente a la inasibilidad que la definición de lo literario entraña, se alzan las tentativas de *estudio* de lo poético desde distintos estratos. En la historia del pensamiento y de la creación se ha procedido con frecuencia al análisis de la obra de arte, de su verdad y su naturaleza, por considerarlo factible. Con frecuencia el arte ha sido caracterizado como obra estética excedente de sentido y de significado no reductible. Esta cualidad le puede ser atribuida por su carácter ficcional, componente específico de lo literario o lo artístico. La ficción implicaría, por un lado, la mimesis aristotélica y, por otro, la reutilización de materiales descriptivos de la realidad, lo que nos acercaría a la metaficción y la intertextualidad, asimismo inherentes al producto artístico. Carlos Luis Torres explicará que la ficción es una "fuerza heurística", en la acepción de Yuri Lotman, en tanto el poder heurístico del texto artístico reside en la capacidad de contener una alta densidad de información, la mayor que texto alguno pueda soportar en su estructura.

---

<sup>95</sup> Lacan, Jacques, *Función creadora de la palabra*. Conferencia de 16 de junio de 1954. [http://www.liturerre.org/Iletrismo-Funcion\\_creadora\\_de\\_la\\_palabra.htm](http://www.liturerre.org/Iletrismo-Funcion_creadora_de_la_palabra.htm) (marzo de 2007)

“La ficción en arte –dice Paul Ricoeur– conduce, por su modo particular de ser, a una explosión de sentidos, a una nueva visión de las cosas, a una apertura de nuevas dimensiones de la realidad”<sup>96</sup>.

Ficción, explosión de sentidos, nuevas dimensiones de la realidad constituyen el tejido en que la literatura con nombre propio resuelve el enigma de la creatividad. Esa densidad incendiaria está en Cortázar.

En la introducción a su *Historia social de la literatura*, Carlos Blanco Aguinaga –desde la crítica literaria marxista- empieza por referirse a la “unicidad indiscutible” de todo producto material humano, para luego explicar que la obra artística atesora una “particularidad” que la define como “autosuficiente y, por tanto, como irreductible a nada que no sea ella misma”<sup>97</sup>. Esta peculiaridad de lo literario, reconocida imprecisamente o estudiada por la estética idealista como el “no sé qué” que distingue a las obras de arte, fue desatendida por la crítica positivista, pseudocientífica y mecanicista. Frente a ella, la estética de la modernidad, que se puede observar desde Charles Baudelaire y Edgar Allan Poe<sup>98</sup> y que culmina, en primera instancia, con los ismos de los años 20, insiste con denuedo en la delimitación de qué es lo que hace “literario” a un texto.

Acudiendo a las distintas corrientes críticas del siglo XX, los primeros razonamientos teóricos sobre el asunto los hallaremos en el formalismo ruso (1915-1917), con conclusiones diversas: 1) hay distinción

---

<sup>96</sup> Torres G., Carlos Luis, *La Postmodernidad y el peligroso acoso de la percolación de lo banal*. Espéculo. Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2004

<sup>97</sup> Blanco Aguinaga, Carlos y otros, *Historia social de la literatura*. Castalia, Madrid, 1979.

<sup>98</sup> La *Filosofía de la composición* se convierte en culminación y manifiesto de las propuestas estéticas poeanas. Cortázar, que fue traductor del norteamericano, la tendrá en mente desde sus primeros textos. “¡Pobre poeta, desdichado Poe!”. Por su parte, Charles Baudelaire es considerado síntesis del romanticismo, precursor del simbolismo y padre de la modernidad, por libros como *Las flores del mal* (1857), *Los paraísos artificiales* (1860) y *El pintor de la vida moderna* (1863), poéticas del poeta maldito. Como advierte Andreas Kurz en “Las flores del mal y Baudelaire”, la modernidad baudeleriana podría cifrarse en dos grandes elementos: 1. “La poesía debe abrirse. Los temas grandes e ideales, la naturaleza en el sentido romántico más trillado, caducan tarde o temprano. Una prostituta enferma representa tanto el ideal y lo inalcanzable, como la flor azul de Novalis, esencialmente diferente a Dios. 2. La poesía siempre es popular, por lo menos en su núcleo. El lector de un poema podría tener la misma capacidad de descifrar las correspondencias que su creador. El que muchas veces no pueda, o no quiera, habla mal del lector, no del poema. Baudelaire no conocerá “Un golpe de dados”, tampoco la poesía enigmática de Paul Valéry, ni los experimentos formales de las vanguardias europeas y americanas. No dudo que, si los hubiera conocido, habría creído en la necesidad de entenderlos. Los poemas tratan de algo, hasta la página en blanco trata de algo. La poesía moderna no se caracterizaría por su hermetismo, sólo agudizaría el sentido para las correspondencias. El lector podría ser capaz de esta misma agudeza.” [www.jornada.unam.mx/2007/08/12/sem-andreas.html](http://www.jornada.unam.mx/2007/08/12/sem-andreas.html)

entre lengua cotidiana y lengua poética, aunque la línea divisoria no sería nunca nítida; 2) según Pavel N. Medvedev, la lengua es una y en ella se llevan a cabo funciones diferentes; 3) para Roman Jakobson, lo característico del discurso poético es la acusada importancia que en él adquiere la combinación de lo seleccionado; 4) Boris Eickenbaum dice que "la diferencia específica del arte no se expresa en los elementos que constituyen la obra, sino en la utilización particular que se hace de ellos"<sup>99</sup>; 5) adquiere así especial significado la "forma" y se perfila la noción de "estructura" (relaciones internas de los componentes).<sup>100</sup>

Se podría decir ya que es fundamental, a la hora de entender los vínculos y las interferencias entre poesía y crítica, la lectura de *Función de la poesía y función de la crítica* de T. S. Eliot. En la introducción a estas conferencias, impartidas en la Universidad de Harvard entre 1932 y 1933, leemos:

"Por crítica entiendo aquí toda actividad intelectual encaminada bien a averiguar qué es poesía, cuál es su función, por qué se escribe, se lee o se recita, bien –suponiendo, más o menos conscientemente, que eso ya lo sabemos– a apreciar la verdadera poesía. Podremos hallar en una buena crítica otros designios, pero estos dos son los únicos que se le permite profesar. La crítica, por supuesto, no llega jamás a averiguar qué es la poesía: no puede encerrarla en una simple definición; pero, la verdad, no sé qué utilidad tendría ésta, una vez hallada."<sup>101</sup>

El New Criticism de los años 40 y 50, formalista e inmanentista, propondrá la independencia absoluta del texto con respecto tanto a su producción como a su consumo, abundando en "la ahistoricidad del texto". En esta tendencia de "nueva crítica" cabrían esas palabras de Malcolm Bradbury:

"Había ciertos rasgos comunes a todo lenguaje literario; y la literatura era en esencia estructura en lengua; no la vida reflejada como en un espejo, sino creada a través de controles y técnicas.

---

<sup>99</sup> Blanco Aguinaga, Carlos, op. cit., pág. 15

<sup>100</sup> En Pozuelo Yvancos, José María, *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1988 hallamos un deslinde crítico muy productivo en lo referido a estos aspectos. Se puede consultar también la *Introducción a la crítica literaria actual* de Pedro Aullón de Haro (coord.). Ed. Playor, Madrid, 1983. Págs. 99 y siguientes.

<sup>101</sup> Eliot, T. S., *Función de la poesía y función de la crítica*. Tusquets Editores, Barcelona, 1999. Edición, prólogo y traducción de Jaime Gil de Biedma. Pág. 44.



Puesto que la literatura no existía en un vacío intemporal, había de suponerse, naturalmente, que existía en un mundo verbal discreto. Y aun cuando ese mundo haga referencia a la vida, el requerimiento primario sobre el artista, la primordial perfección de su arte fue su control estético, su artificio o técnica. A ese respecto, esta crítica - cuya más amplia denominación era New Criticism- es formalista."<sup>102</sup>

El New Criticism llevaba en sí una búsqueda de un cómputo esencial de normas en la literatura, que se derivaban de su naturaleza inherente en tanto literatura. De una forma radical, el mínimo irreductible literario se halló en "las palabras que están en la página".<sup>103</sup>

La Estilística, siendo una escuela más ecléctica, dirigirá su análisis desde lo más estrictamente formal hasta la historia de la literatura y de las ideas. Buscando la literariedad entre el estilo y el misterio, esta ambivalencia teórica deriva de una "desesperación irracional" que conduce a las propuestas de la inutilidad de toda crítica literaria: "¡Tiremos nuestra inútil estilística!", grita Dámaso Alonso. En idéntica dirección se pronuncia Walter Raleigh en 1966 al decir: "Empiezo a detestar la crítica. No puede salir nada de ella."<sup>104</sup>

Interesante es, para este propósito, el momento en que Azorín dice que "el misterio del escritor no lo penetrará jamás nadie. El misterio de la obra literaria no será jamás por nadie esclarecido."<sup>105</sup> De forma vehemente, para Juan Ramón Jiménez "la poesía, principio y fin de todo, es indefinible. Si se pudiera definir, su definidor sería el dueño de su secreto, el dueño de ella, el verdadero, el único dios posible. Y el secreto de la poesía no lo ha sabido, no lo sabe, no lo sabrá nunca nadie, ni la poesía admite dios. Por fortuna, para Dios y para los poetas."<sup>106</sup> Y en el mismo sentido se pronuncia D. H. Lawrence: "La crítica literaria no puede ser otra cosa que una explicación razonada de los sentimientos experimentados por el crítico ante el libro que está comentando. La crítica no puede ser jamás una ciencia... La piedra de toque es la emoción, no la

---

<sup>102</sup> Bradbury, Malcolm y Palmer, David, *Crítica contemporánea*. Cátedra, Madrid, 1974. Traducción de Manuel de la Escalera. Págs. 15-25

<sup>103</sup> Ibidem, pág. 20

<sup>104</sup> Ibidem, pág. 22

<sup>105</sup> Martínez Ruiz, José, "Azorín", *El escritor*. Buenos Aires. 1955. pág. 87.

<sup>106</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Estética y ética estética (aforismos y notas)*, 1907-1954.

razón..."<sup>107</sup>. Subyace, pues, la idea de que no se puede alcanzar un conocimiento significativo de texto alguno, ya que cada texto supone algo distinto para cada uno de sus lectores y cada texto es único.

Benedetto Croce, contra los excesos de la <crítica de especies>, "anatematiza toda clasificación, todos los conceptos del *decorum*, ensalzando, en cambio, lo enteramente individual y original. Así, tiende a apreciar sólo poemas u obras poéticas cortas, pasando rápidamente del poema mismo al "espíritu del autor"."<sup>108</sup> Para René Wellek y Austin Warren, la teoría moderna es claramente descriptiva. Ni limita el número de géneros posibles ni prescribe reglas a los autores. Supone que los géneros tradicionales deben "mezclarse" y producir un género nuevo (como la tragicomedia). Consideran que los géneros pueden constituirse sobre la base de la inclusividad o "riqueza", así como sobre la base de la "pureza".<sup>109</sup>

Para Carlos Blanco Aguinaga, la crítica estructuralista no sólo empobrece el significado de cada texto particular, sino que se niega a establecer relaciones entre la "serie literaria" y las otras "series" ("vida social", por ejemplo). Desde su puesto, Roland Barthes ha llegado a negar la validez real de la crítica literaria, que no sería sino un discurso sobre el discurso, "una infinita variación en torno a la metáfora".<sup>110</sup>

Estas concepciones de lo literario se repiten en diferentes ocasiones y diferentes autores. Umberto Eco predicó en su doctrina de la "obra abierta"<sup>111</sup> una apertura que se traduce en que el lector re-escibe el texto y, por tanto, se convierte en autor él mismo. Más que a una obra sin estructura, a lo que Umberto Eco apunta es a una obra en la que subyacen multitud de estructuras -internas- y multitud de órdenes que se enfrentan a un orden prioritario. Polisemia y polifonía son, para este autor, propios del lenguaje y se traducen en esta obertura y esa descentralización.

---

<sup>107</sup> Recogido por Blanco Aguinaga, Carlos, op. cit., pág. 19

<sup>108</sup> Bradbury, Malcom y otros, op. cit., pág. 100

<sup>109</sup> Ibidem, pág. 100

<sup>110</sup> Blanco Aguinaga, op. cit.,

<sup>111</sup> *Obra abierta* y *Lector in fabula* son los ensayos de Umberto Eco en que con más determinación se defienden las tesis de la apertura y del papel fundamental que el lector desempeña en la construcción del sentido textual.

Además, en su idea de "obra en movimiento" coincidirá con las ideas de Octavio Paz o Augusto Monterroso, entre otros. Ese movimiento, esa apertura, se convierten de esta forma en responsabilidad del lector, en quien se construye esa ilusión de reescritura. La reconstrucción sólo será factible en el caso de un "lector cómplice". Para Cortázar, el "lector-hembra" se deja decir y sólo superficialmente accede a los mundos profundos de la realidad literaria, apenas extrae conclusiones más allá de un puro divertimento.

El papel de lector reviste, pues, una importancia crucial no sólo en la recepción de la obra, sino en la propia instauración de los sentidos posibles, en la emergencia de los mundos sumergidos del texto. Carlos Luis Torres lo explica, a propósito de la obra postmoderna, así:

"Al enfrentarse a una obra postmoderna construida, en muchas oportunidades a partir de otras obras o fragmentos de éstas, sin mucha o ninguna referencia más que el imaginario o el hilo conductor o las asociaciones del escritor, el lector tendrá éxito o no, ahora no dependiendo mucho de la obra que tiene frente a él, sino más de la obra que puede construir en su rol de lector<sup>112</sup>".

Este es el enfrentamiento que podríamos reconocer en la *Rayuela* cortazariana. No sólo el fragmentarismo, sino la politextualidad, las simpatías, las asociaciones imprevistas y colmadas, el rizoma, las afinidades, las correspondencias. Julio Cortázar, para quien la presencia del lector adquiere una función principal, se ocupó de la recepción en numerosas ocasiones. László Scholz lo recoge en *El arte poética de Julio Cortázar*. El argentino, por ejemplo, compartía con los *tough writers* norteamericanos el intento de coexistencia con el lector. Los personajes de novelas, cuentos y poemas son cómplices de quien los frecuenta a través de la ficción. Esto así, Cortázar distingue entre

- lector-hembra, pasivo, evasivo, enamorado de la retórica, tradicionalista
- lector-alondra, parecido al hembra, que "se mira, se solaza, se reconoce"
- lector-diagonal, que está por aparecer
- lector-cómplice, que cumple los deseos de co-autoría y

---

<sup>112</sup> Torres G., Carlos Luis, *La Postmodernidad y el peligroso acoso de la percolación de lo banal*. Espéculo. Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2004

complicidad artística y vital.<sup>113</sup>

Así es obligación y derecho del escritor desacostumbrar al que lee, sacarlo de sus pautas, abrirlo a la obra abierta y conducirlo a través del intersticio hacia la apertura de puertas, convertirlo en *voyant* y no en *voyeur*, borrarle su tiempo y hacerle entrar en el tiempo del escritor y en el tiempo del libro. La ironía, la discontinuidad, la autocrítica, la incongruencia, la imaginación libre son puentes hacia el lector.<sup>114</sup>

Los pasos de la creación son presididos, por lo tanto, por el sentimiento de extrañamiento y la expresión en forma de exorcismo. En *Rayuela*, Morelli sabe que “escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose.” Hay una especie de swing que va informando la materia confusa inicial, la única certidumbre posible para el creador. Después, “hacer llegar la obra a los otros, tender un puente entre el autor y el lector. La realización del poeta como hombre necesita un encuentro verdadero con el otro hombre, ese lector-cómplice, compañero de viaje, con el que se entabla un diálogo humano (ontológico-histórico)”<sup>115</sup>.

Incide nuestro poeta en las ideas expuestas por dos grandes teóricos del siglo XX. Ya en 1962, al tiempo que Eco publicaba *Obra abierta o Lector in fabula*, indagación fundamental de la teoría estética del siglo XX, el semiólogo Roland Barthes proponía que la obra debía conllevar esa apertura “para que no muera”. El que verdaderamente había muerto era el autor. Lo que verdaderamente permanecía, incluso más allá de la palabra y la escritura, era “el susurro del lenguaje”. Ahí tiene sentido la escritura por escucha nietzscheana. Y la lectura por escucha, podríamos añadir.

Cortázar se pronuncia de forma explícita a este respecto, demostrando que las principales ideas críticas de los renovadores de la teoría literaria están en el fondo su obra:

---

<sup>113</sup> Vid. Scholz, László, op. cit., pág. 53

<sup>114</sup> Scholz, L., op. cit. 57

<sup>115</sup> Ibidem, pág. 36

“Como todas las criaturas de elección de Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar aquí también la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie.”<sup>116</sup>

En este tránsito continuo implicado en lo artístico, Gilles Deleuze explica el insoluble vínculo entre literatura y devenir:

“Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. La literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado, como dijo e hizo Gombrowicz. Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido. La escritura es inseparable del devenir.”<sup>117</sup>

La actitud de Witold Gombrowicz le parece a Cortázar y a Deleuze la adecuada en varios sentidos. Aprecian en sus obras la parcialidad, el fragmentarismo, la repulsión hacia lo convencional y hacia “las severas reglas y cánones del Arte”, etc., como resulta evidente en esta cita “morelliana” que el argentino incluye en *Rayuela*, capítulo 145:

“Esas, pues, son las fundamentales, capitales y filosóficas razones que me indujeron a edificar la obra sobre la base de partes sueltas –conceptuando la obra como una partícula de la obra- y tratando al hombre como una fusión de partes de cuerpo y partes de alma –mientras a la Humanidad entera la veo como a un mezclado de partes. Pero si alguien me hiciese tal objeción: que esa parcial concepción mía no es, en verdad, ninguna concepción, sino una mofa, chanza, fisga y engaño, y que yo, en vez de sujetarme a las severas reglas y cánones del Arte, estoy intentando burlarlas por medio de irresponsables chungas, zumbas y muecas, cohonestaría que sí, que es cierto, que justamente tales son mis propósitos. Y, por Dios –no vacilo en confesarlo- yo deseo esquivarme tanto de vuestro Arte, señores, como de vosotros mismos, ipues no puedo

---

<sup>116</sup> *La casilla de los Morelli*, op. cit., pág. 31(*Rayuela*, op. cit., capítulo 79, pág. 314).

<sup>117</sup> Deleuze, Gilles, *La literatura y la vida*. [www.uam.es/ra/sin/pensamiento/deleuze/vida.htm](http://www.uam.es/ra/sin/pensamiento/deleuze/vida.htm). No sólo Gombrowicz. Ejemplo de este fenómeno fragmentario serían *Rayuela* o la obra de Georges Perec, para quien la literatura es un conjunto de piezas sueltas que no obedece ni necesita las leyes inescrutables del destino o de la historia, sino las de un manual de montaje. Así ocurre en novelas como *La vida: instrucciones de uso*, que podría verse como antecedente de algunos trabajos de Cortázar.

soportaros junto con aquel Arte, con vuestras concepciones, vuestra actitud artística y con todo vuestro medio artístico!"<sup>118</sup>

Ese fragmentarismo y esa falta de conformidad con los canónicos podrían leerse desde el prisma de la postmodernidad. Salvando las distancias y desde una postura distante, hallamos en palabras de Carl G. Jung una intuición paralela.

"La obra en crecimiento es el destino del poeta, y determina su psicología. Goethe no hizo el *Faust*, sino la componente anímica "Fausto" hizo a Goethe. Y, ¿qué es *Faust*? *Faust* es un símbolo, no una mera indicación semiótica o una alegoría de algo mucho ha conocido, sino una expresión de algo operativo, primordialmente viviente, en el alma alemana, a que Goethe debió ayudar a nacer."<sup>119</sup>

El sentimiento poético atesora las cualidades de lo primordial y lo viviente, antes que la prisión en la palabra, en lo discursivo, y se conjunta con los elementos que hemos descrito anteriormente. Paul Ricoeur dice:

"El sentimiento es, como la imagen, una creación del lenguaje. Es el estado anímico que configura un poema determinando su singularidad. (...) Un estado anímico no es una afección interna, sino un modo de encontrarse entre las cosas"<sup>120</sup>.

Hans Robert Jauss, desde la hermenéutica y la estética de la recepción, concluye que la obra literaria, como objeto estético, puede y debe ser descrita por "una serie de concreciones sucesivas" en las que el lector cumple una intervención decisiva.

Igualmente, nunca un libro producirá el mismo significado, porque está inmerso en un proceso dinámico de significación: la relectura de una obra literaria, la revisión del propio autor (ahora como lector de su propia obra, por ejemplo al hacer cambios o adiciones en nuevas ediciones de sus libros), la lectura por otra persona distinta al autor, etc. provocan que los procesos de significación sean infinitos. El lector siempre leerá un libro distinto aunque se trate del mismo libro, y el autor escribe siempre el

---

<sup>118</sup> Gombrowicz, Witold, *Ferdydurke*, Cap. IV. Prefacio al *Filidor forrado de niño*. Recogido en *La casilla de los Morelli*, op. cit., pág. 55. En *Rayuela*, op. cit., pág. 436

<sup>119</sup> Jung, Carl G., *Formaciones de lo inconsciente*, Paidós, Barcelona, 1992. Pág. 23

<sup>120</sup> Ricoeur, Paul, *Historia y narratividad*, Paidós, Barcelona, 1999. Pág. 54

mismo libro. Las intervenciones productivas y receptoras ofrecen un caudal en crecimiento *ad infinitum*.

Como lo muestra Ricoeur, el significado de un texto literario no se encuentra detrás de lo que dicen las palabras: no se oculta sino que se devela. Ricoeur se refiere así a la omnitemporalidad del sentido, coincidiendo en esto con la "ahistoricidad del arte". El sentido es algo mutable y nunca supeditado sino a su propia expansión. Nuestra propia observación altera el *funcionamiento* textual. En la física, Heisenberg demostró, en su llamado principio de incertidumbre, que no nos sería posible idear un método para localizar la posición de una partícula subatómica mientras no estuviéramos dispuestos a aceptar la incertidumbre absoluta respecto a su posición exacta. Resultaría imposible calcular ambos datos con exactitud al mismo tiempo. Desde esa aporía, Cortázar convertirá la incertidumbre en certeza.

En los distintos ensayos que Octavio Paz fue dando a la luz a lo largo de su vida también se dedicó a estudiar los procesos de rotación signífica, desde una lectura en la que las palabras cambio, revolución y transformación se erigen en atalayas desde las que atisbar la esencia de los universos culturales, creativos y artísticos. William Blake y Mallarmé se hermanan en esta confluencia no reductiva que Octavio Paz concede al devenir artístico-cultural. Contra el dogmatismo, ante los diques que las filosofías idealistas y positivistas constituyen en la apreciación de los sucesos estéticos, alza una voz crítica, entendiendo esta crítica desde un punto de vista verdadero y humano, no banal. Así lo advierte Carlos Fuentes en los preliminares a *Los signos en rotación*:

"La poesía de Paz es la lectura de un mundo verdadero y humano, ajeno en todo al gran mal de la cultura positivista de Occidente: la reducción, el cerco, la mutilación de lo que no cabe dentro de las justificaciones pragmáticas o idealistas de la burguesía, el olvido de las advertencias fundamentales de Shakespeare (<Hay más cosas en el cielo y en la tierra, Horacio, que las soñadas en tu filosofía>), de Pascal (<La razón que no tiene conciencia de sus propios límites es una débil razón>) y aun del mal-leído Descartes (que jamás permitió que la razón se alejara de

la compañía inquietante y sospechosa de un universo infinito): la separación.”<sup>121</sup>

Ese mismo afán no reductivo en lo concerniente a los acontecimientos estéticos y poéticos está presente en el discurso de multitud de creadores. Destacaríamos por su fuerza la expresión que dan a ese “disgusto”, en las letras hispanoamericanas, Augusto Monterroso, Jorge Luis Borges, José Donoso o Julio Cortázar, en cuyas obras es explícita una confrontación a lo dogmático, lo sistemático, lo pragmático, lo convencional. Monterroso aboga por la idea de literatura como “movimiento perpetuo”<sup>122</sup>. Borges se refiere al libro como cofre de sentidos en permanente expansión<sup>123</sup>. Cortázar se atreve a hablar de la precisa injusticia con que actúa y cataloga el entomólogo, que pincha críticamente en el cartón, disecándolo, el fruto de sus investigaciones y descubrimientos. Para Cortázar la labor del intelectual, desde un prisma vital, es la de “ablandar el ladrillo”. La cotidianidad, la vulgaridad, la rutina, la ignominiosa costumbre son las antagonistas del *daimón* poético. Todo afán reductivo, en esencia empobrecedor, el esfuerzo hermenéutico, simplificador –viene a decir José Donoso- es inútil ante la belleza indecible de la *Historia de Genji* o un poema de John Keats. Esto así, la palabra poética es irreductible y ha de ser considerada en sí misma y por sí misma en su amplitud inexpresable, inaprensible.

Esa amplitud, que no se puede acaparar, tiene un componente ontológico. Cortázar hablaría de “trascendencia”. Nicolás Fernández-Medina, refiriéndose a Heidegger, nos lo recuerda.

“Heidegger propone una visión ontológica del arte donde la verdad de una obra, más que una proyección subjetiva del artista u objeto material de contemplación, sirve para instaurar un mundo ulterior para el Hombre que le sitúa dentro de su tiempo y de su Historia. Heidegger enfatiza el desocultamiento del ámbito de la percepción y la complejidad del arte, su singularidad y su rareza, al

---

<sup>121</sup> Paz, Octavio. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Prólogo de Carlos Fuentes. Alianza editorial. Madrid. 1971. Págs. 9-10.

<sup>122</sup> “La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo.” Monterroso, Augusto, *Movimiento perpetuo*. Biblioteca El Mundo. Prólogo de José Huerta. Bibliotex S.L., 2001. pág. 11.

<sup>123</sup> Vid. Borges, Jorge Luis. *Borges oral*. “El libro”. Bruguera, Barcelona, 1980.



igual que la resistencia de la obra de arte a cualquier tipo de razonamiento reduccionista que busca acaparar lo artístico a base de conceptos o esencias."<sup>124</sup>

Los testimonios sobre el *élan*, la rareza, el estímulo y el encanto del verbo poético son muchos. Para Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas*, la obra de Borges sacude, al leerla, todo lo familiar al pensamiento. Ese proceso de desautomatización del pensamiento, de extrañamiento cognoscitivo entraña igualmente otra mirada, una mirada oblicua si se quiere, pero, en cualquier caso, una mirada dispar, alejada de lo común, aledaña de la *magia*. En la obra de Borges y del propio Cortázar lo fantástico, lo maravilloso, lo mágico consiguen que la ficción despegue de lo real hacia contextos de una realidad imaginada, ficticia, irreal, poética y que finalmente subyuga. Pero Cortázar precisa:

"Adolescente, creí como tantos que mi continuo extrañamiento era el signo anunciador del poeta, y escribí los poemas que se escriben entonces y que siempre son más fáciles de escribir que la prosa a esa altura de la vida que repite en el individuo las fases de la literatura. Con los años descubrí que todo poeta es un extrañado [...]. Así, cada vez que el poeta es sensible a su lateralidad, a su situación extrínseca en una realidad aparentemente intrínseca, reacciona poéticamente [...]; dicho de otra manera, escribe poemas que son como petrificaciones de ese extrañamiento."<sup>125</sup>

Todo poeta escribe-vive desde una "percepción intersticial o desfasada", lo que Yurkievich llama

"esa <atenta desatención> que depara la adecuada disponibilidad, la porosidad fenoménica que hace ceder y disolver las magnitudes habituales y que permite aprehender la realidad en sí, en su ser, según su naturaleza intrínseca."<sup>126</sup>

Finalmente podríamos argüir, con Marcel Proust y Gilles Deleuze, que la lengua poética es una "lengua extranjera".

"Lo que hace la literatura en la lengua es más manifiesto: como dice Proust, traza en ella precisamente una especie de lengua

---

<sup>124</sup> Fernández-Medina, Nicolás, *Maduración, teoría y la nueva poesía: Breve nota sobre el acto de nombrar como praxis del conocimiento en José Ángel Valente*. Espéculo. Número 29.

<sup>125</sup> *La casilla de los Morelli*, op. cit., págs. 62-63. (En "Del sentimiento de no estar del todo" de *La vuelta al mundo en ochenta días*.)

<sup>126</sup> Yurkievich, Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*. op. cit., pág. 174

extranjera, que no es otra lengua, ni un habla regional recuperada, sino un devenir-otro de la lengua, una disminución de esa lengua mayor, un delirio que se impone, una línea mágica que escapa del sistema dominante.<sup>127</sup>”

Los ámbitos en que con más rendimiento y más claridad se advierten todos estos fenómenos descritos (la obra abierta, el susurro del lenguaje, el devenir de la escritura, la obra en crecimiento, el movimiento perpetuo, los procesos de rotación signica, la concreción sucesiva, la omnitemporalidad de sentido, la irreductibilidad de lo literario, el exceso y el excedente de sentido...) son los ámbitos de la poesía. Cortázar es dueño en la teoría y en la práctica poéticas de este conocimiento, ratificando a cada paso sus propias intuiciones y los hallazgos crítico-filosóficos de los pensadores de la modernidad y la postmodernidad.

### **0.5. De la discontinuidad genérica y el relativismo discursivo**

“Hoy creo que lo mejor de la poesía no viaja necesariamente en los vehículos tradicionales del género, entre otras cosas porque ya no hay más géneros.”<sup>128</sup>

La clarividencia teórica y práctica de Cortázar en cuestiones literarias y humanas es el mejor secreto de su éxito y la clave fulminante de su modernidad. Si Cortázar hizo de la escritura, como de la vida, una aventura, hemos de entender que esa aventura está plagada de intenciones personales, de encuentros fortuitos, de presencias necesarias y de riesgos imprescindibles. Como escritor que forma parte de la *avant-garde*, la suya es una situación privilegiada y a ese proceder sin cautela y sin complejo por los caminos de la novedad, la experimentación y la insólita originalidad es a lo que debemos la permanencia de su impronta en la literatura de generaciones posteriores, su magisterio y la magia que alienta en todo tipo de composiciones. El buscador no ha de conformarse con el cauce ordinario, el camino trillado o el recorrido previsto. Los géneros literarios se convierten en cajones estancos y antinaturales. La secular separación de las artes y de los lenguajes es un ejercicio de inopia

---

<sup>127</sup> Deleuze, Gilles, *La literatura y la vida*. <http://www.uam.es/ra/sin/pensamiento/deleuze/vida.htm>

<sup>128</sup> *Poesía y poética*, <Por lo demás es lo de menos> de “Pameos y meopas”, op. cit., pág. 340.

artística. Siempre un paso más allá, incluso de sí mismo, parece ser la consigna del poeta argentino.

“Todo el mundo sabe que la noción de género, tal como se entendía antes, ha quebrado. Cada día es más difícil e incierto saber qué es realmente una novela, un “musical”, un poema, e incluso un territorio más global como, por ejemplo, la sociología o la antropología.”<sup>129</sup>

Esta indecisión no es tanto una incertidumbre genérica como la certeza de la necesidad de fusión, de expansión y de hallazgo de nuevas vías. Los descubrimientos de las ciencias experimentales, la psicología o las disciplinas humanísticas le han de procurar un territorio fecundo de justificaciones para las posturas estéticas más adelantadas.

“Poco a poco, lo que en la física se dio en llamar principio de indeterminación se hizo presente en el resto de los hasta entonces perfectos casilleros. Y en un momento dado los intelectuales sintieron no sólo que los géneros dejaban de tener sentido como tales, puesto que algunas de las obras más importantes de nuestro tiempo hacían tabla rasa de toda convención en la materia (basta pensar en James Joyce o Marcel Duchamp), sino que su propia noción de intelectuales se rompía en mil pedazos frente al embate de una realidad cotidiana que ya no se permitía una actitud presiente o áulica, sino que se situaba de lleno en el laboratorio central del escritor, o del artista, imponiéndole una participación y un contacto.”<sup>130</sup>

La necesidad de una relectura de todo lo concerniente al hombre y la creación viene de alguna forma impuesta por los “embates” de la realidad. A la literatura sólo se llega desde la intervención y el contacto, lo que en principio supone la indistinción y la solución de los “casilleros” genéricos, intelectuales y vitales. Los textos que componen *Salvo el crepúsculo*, *Territorios*, *Negro el 10*, *Silvalandia*, *Buenos Aires*, *Buenos Aires*, *Alto Perú* o *La vuelta al día en ochenta mundos* serán ejemplo de esas “alianzas fulminantes” que trasuntan una condición sin dogales de la creación y una mixtura especial de lenguajes y soportes. Pameos, meopas, prosemas cohabitan con la pintura, la fotografía, el tango, el jazz, la serigrafía... A la busca de la renovación dinámica de los procesos creativos,

---

<sup>129</sup> Alazraki, Jaime y otros, *Julio Cortázar. La isla final*, “El intelectual y la política en Hispanoamérica”, op. cit., pág. 90.

<sup>130</sup> *La vuelta al día en ochenta mundos*, op. cit., pág. 19

el intelectual de la modernidad y la postmodernidad pone en funcionamiento unos procedimientos creativos en que se substancia un más allá de lo categorial. Las nociones tradicionales de género y obra son superadas, subvertidas hacia un nuevo orden, más productivo y connatural a lo real.

Las formas artísticas de discontinuidad genérica, de polimorfismo discursivo podrían representar, por tanto, dos cuestiones: por un lado, la necesidad imperiosa de contestar a la "realidad" regular, en forma de libertad individual, asistemática, polivalente; por otro lado, la necesidad de alterar la linealidad estética en busca de los ángulos, las profundidades, las amalgamas, los perfiles creativos, para así alejarse de cánones, modelos, métodos, discursos unívocos que capitalizan e imperializan la creación. Este relativismo discursivo es interpretable como traslación, al plano estético, de la relatividad de la realidad, la historia y el pensamiento, herencia inmediata de la relatividad einsteiniana. Cortázar se atreve a referirse al principio de indeterminación y al principio de incertidumbre para constatar la necesidad de esa indeterminación y esa incertidumbre implícitas en los procesos creativos. Cuando en *Salvo el crepúsculo* use al mismo tiempo verso y prosa, será consciente de que ambas posibilidades expresivas y la conjunción de variedades estilísticas no empecen la efectividad poética y vital, antes bien resucitan la poliédrica y "porosa" faz de los mundos.

"Un amigo me dice: <Todo plan de alternar poemas con prosas es suicida, porque los poemas exigen una actitud, una concentración, incluso un enajenamiento por completo diferentes de la sintonía mental frente a la prosa, y de ahí que tu lector va a estar obligado a cambiar de voltaje a cada página y así es como se queman las bombitas>. Puede ser, pero sigo tercamente convencido de que poesía y prosa se potencian recíprocamente y que lecturas alternadas no las agreden ni derogan. En el punto de vista de mi amigo sospecho una vez más esa seriedad que pretende situar la poesía en un pedestal privilegiado, y por culpa de la cual la mayoría de los lectores contemporáneos se alejan más y más de la poesía en verso, sin rechazar en cambio la que les llega en novelas y cuentos y canciones y películas y teatro, cosa que permite insinuar, a) que la poesía no ha perdido nada de su vigencia profunda pero que b) la aristocracia formal de la poesía en verso (y sobre todo la manera con que poetas y editores la embalan y presentan) provoca

resistencia y rechazo por parte de muchos lectores tan sensibles a la poesía como cualquier otro."<sup>131</sup>

La poesía –nos recuerda el poeta– no ha perdido su vigencia profunda. En principio, no hemos de exigir a un texto en prosa y a otro en verso distintas actitudes, concentraciones, voltajes o sintonías mentales. El proceso de producción y recepción de la poesía ha de obedecer a esa naturalidad del acontecimiento único que emerge *de profundis*. En el caso de Cortázar apreciamos la creación artística y la concepción de la poesía como *pulsión* individual, ruptura, intuición y autenticidad.

"La escritura es una operación musical [...], es la noción del ritmo, de la eufonía [...], si la melodía se da en toda su pureza, la comunicación de lo intuitivo que yo le quiero dar al lector pasa".<sup>132</sup>

No a la aristocracia del verso, tan adusta y tan "deshumanizada". No al sensacionalismo, ni al efectismo, ni a la espectacularización, ni al triunfalismo momentáneo ni a la publicitaria cultura *light* ni al intimismo telemático. Cortázar escribe para sí mismo. Su idea del poema es misteriosa, poético-simbólica y "traspasadora de umbrales". En este sentido tienen valor las apreciaciones de Daniel Mesa Gancedo sobre el corte órfico de la poesía cortazariana<sup>133</sup>. En este sentido tienen valor las confesiones de Saúl Yurkievich a propósito de la indómita creatividad de su amigo. Hay en él mucho de Rimbaud, de Baudelaire, de Keats, de Aragon como para rendirse, rebajarse a comerciar con lo poético. Su ruptura, su disgregación discursiva responden a la necesidad de ir al encuentro de algo que no se busca. No a lo gregario, no a lo servil: atomismo de la individualidad que se patentiza en una explosión de posibilidades expresivas, ajenas a la mensura, a la reducción.

De alguna forma Cortázar da la razón a Friedrich Wilhelm Nietzsche en su posicionamiento crítico frente a la "teatrocracia", la "moral del rebaño", el criterio del buen gusto y el llamamiento fatal de lo "masivo".

---

<sup>131</sup> Poesía y poética, op. cit., "Salvo el crepúsculo", pág. 131

<sup>132</sup> Prego, Omar. *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Muchnik Ed. Barcelona, 1985, pág. 61

<sup>133</sup> Mesa Gancedo, Daniel. *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*. Peter Lang, Perspectivas Hispánicas, Alemania, 1999.

Algo más importante y axiomático entrevé Cortázar en lo poético: la capacidad de sugestión y la capacidad de seducción. El argentino lo sabe y apenas espera hallar al lector cómplice de esta intuición, el otro igual para quien se escribe, quien finalmente cifra el texto. Frente a tanta "normalidad" se imponen las negaciones del discurso y el método predichos, previstos, prefijados, desde la certidumbre de que es, nuevamente, inútil anticiparse a lo que es el acontecimiento esencial de la creación: el infinible tejido de pensamiento y palabra.

Carlos Fajardo y la teoría de la literatura explican la trascendencia de la mixtura genérica.

"Las hibridaciones o mezclas de géneros y estilos provienen de la concepción estética romántica sobre la unidad de las artes. [...] La poesía adquiere categoría de Fundamento estético, unificando las artes en un <continuum> hasta lograr la obra de arte total."<sup>134</sup>

Esta visión es global. Un hálito común subyace a las distintas manifestaciones significantes de la literatura. Podríamos decir, pues, que nada hay más cercano a la idea prístina de poesía que la de "continuum", inmarcesible, indiferenciable.

Por otra parte, la afirmación de los géneros literarios como entidades inmutables e inconexas está reñida en su esencia con los postulados de la modernidad literaria y en especial con los planteamientos vanguardistas y post-vanguardistas. No sólo la poesía es el *aleph* de las artes, sino que en sí misma está dispuesta a ser de todos y a ser todo estéticamente. Podríamos hablar de un principio de universalidad que no conoce término. Un poema es un acontecimiento irrepetible en el tiempo y en la forma. "El poema es tiempo, y arde", quiere Octavio Paz. El "atrévete a decir a qué llamas manzana" rilkeano ilumina la senda creativa de la postmodernidad cortazariana. Con todo, cuenta el argentino con antecedentes elocuentes en la fusión y la superación de géneros, en el traspaso de cánones, desde el Romanticismo.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> Fajardo Fajardo, Carlos, *Poesía y posmodernidad*, op. cit., pág. 7

<sup>135</sup> Podemos recordar la secuencia ininterrumpida de emociones que son *El estudiante de Salamanca* de José de Espronceda o el *Don Álvaro o La fuerza del sino* de Ángel Saavedra. Cercanos resuenan los ecos de los poemas en prosa rimbaudianos y mallarmeanos. El irlandés Óscar Wilde sabe

En algunas ocasiones Cortázar se arrepintió de haber obrado literariamente desde una perspectiva apocada, creyendo inconscientemente que merecían un tratamiento literario concreto los relatos y las novelas y otro distinto la poesía. El proceso de hibridación natural se observa con claridad desde los años anteriores a *Rayuela*. Cuando, según ese empuje "exclusivamente poético" que recorre su obra, publicó sus poemas en *Salvo el crepúsculo*, con decisión optará por una solución de discontinuidad genérica, mezcla y cohabitación que responden más naturalmente a sus inquietudes creativas, con la conciencia de que prosa y poesía se auxilian, no se repelen. Lo dice en los escolios de *Salvo el crepúsculo*. Lo había visto claro en el momento de escribir *Último round*, *Historias de cronopios y de famas*, *Un tal Lucas*, *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Territorios*, publicaciones todas ellas en las que Cortázar muestra su polivalencia y su ecuánime concepción del texto en prosa, el poema, el artículo de "costumbres" o el ensayo, apostando por su convivencia, sus similitudes, sus esenciales identidades, sus simbiosis productivas. Sus libros-collage, sus almanaques, sus libros en cooperación o interacción adquirirán el aspecto de una "enciclopedia personal". Al respecto de *La vuelta al día en ochenta mundos*, Graciela Batarce señalará lo misceláneo, como razón de ser, y la función principal que recae sobre el lector en su proceso interlocutivo con la obra.

"La disposición del libro, las <alianzas fulminantes>, violan el orden establecido, convencional de las cosas, de ahí su carácter miscelánico y heterogéneo. En su lugar aparece un orden poético que a su vez crea otros puntos de referencia que se orientan al lector o a mundos alternos que los lectores pueden compartir, rechazar, romper o construir con el autor."<sup>136</sup>

Cuando en *Salvo el crepúsculo* vaya alternando y haciendo vibrar al unísono reflexiones personales y críticas y textos narrativos con poemas, pondrá en marcha la única maquinaria de su escritura: la libertad, y al tiempo mostrará su modernidad, su heterodoxia y su atrevimiento. Hay

---

no rendir pleitesía a las imposiciones estéticas, que devienen morales, de su mundo victoriano. Igualmente huyen de las clasificaciones los libros de Friedrich Nietzsche o Jean Cocteau.

<sup>136</sup> Batarce Barrios, Graciela, *La vuelta al día en ochenta mundos: la teoría del camaleón*. Universidad de Concepción. Chile. pág. 3 (internet)

que decir que para la poética clásica o la poética positiva, para lo que podríamos llamar poética convencional, a cada especie pertenece una jaula distinta, a cada género su generalidad. Descreyendo del discurso afectado y apriorístico de la "crítica de especies", Cortázar dará muestras de nuevo de su obstinada negación de lo obvio, de su imperioso deseo de construir algo nuevo, de inquirir así la condición esencialmente multiforme de lo humano.

Los ejemplos de creadores contemporáneos que podríamos aducir, conscientes de lo natural de sus propuestas, son interesantes por su diversidad y por su diferencia. En principio podríamos recordar el antecedente de *El Tesoro de la Juventud*, recopilación de textos diversos. La idea cortazariana de "almanaque"<sup>137</sup> la hallamos brillantemente en *Historias de almanaque* de Bertolt Brecht, quien incluyó en este volumen piezas escritas a lo largo de muchos años, que dan la sensación de original heterogeneidad y de irreductibilidad: poemas, narraciones, relatos, aforismos, proverbios, etc. con una especial coherencia interna, que podríamos llamar *hipertexto*:

"El comportamiento de los personajes y las situaciones dramáticas sirven de vehículo para el aleccionamiento moral, la destrucción de mitos, la crítica de prejuicios y la iluminación de zonas oscuras de la historia y de la sociedad humanas"<sup>138</sup>.

El mismo fenómeno presenciamos en el *underground* *Crónicas de motel* de Sam Shepard. Más cerca de Cortázar está la figura de Borges. En *El hacedor*, por ejemplo, ofrece un magnánimo cruce de géneros (relatos, ensayos, poemas), en que la fantasía alterna con el criollismo, Dante con la simbología oriental, Facundo con la cultura europea, el poema de Elvira de Alvear con el *argumentum ornitologicum* de la existencia de Dios. El propio Borges escribió:

---

<sup>137</sup> *La casilla de los Morelli*, op. cit., pág. 22. "Facetas de Morelli (...), su lado compilador de almanaque literario (en algún momento llama <Almanaque> a la suma de su obra." (Rayuela, op. cit., capítulo 66, pág. 292).

<sup>138</sup> Vid. Brecht, Bertolt, *Historias de almanaque*. Alianza, Madrid, 1989



“De cuantos libros he entregado a la imprenta ninguno, creo, es tan personal como esa colectiva y desordenada <silva de varia lección>”<sup>139</sup>.

Jorge Luis Borges hace alusión clara a la *Silva de varia lección* del español Pedro Mexía (1497-1551). Es éste un volumen que pertenece al género de las enciclopedias y las misceláneas y que fue cultivado por autores griegos y latinos y continuado en la Edad Media en latín. A esa tradición se remontan las “silvas” del Renacimiento y ésta de Mexía, la primera escrita en castellano. La continuación natural de esta forma literaria la constituye la “miscelánea” renacentista. En ellas podían encontrarse todo tipo de prosas, versos e incluso piezas dramáticas de la más variada procedencia, tanto culta como popular, que conviven con ilustraciones, grabados y otras imágenes. La estructura de las misceláneas puede variar desde la forma dialogada a la colección de cartas o epístolas, la división por apartados temáticos o a la reunión de una serie de personajes que van divagando sobre temas propuestos por uno de ellos. En esta misma línea podríamos situar los *Essais* del Barón de Montesquieu, que se valoran como la primera muestra del pensamiento ensayístico moderno y que brindan los grandes rasgos característicos y los grandes valores de esta forma literario-filosófica.

La mezcla de prosa y verso en el teatro romántico, el poema en prosa de Arthur Rimbaud o Luis Cernuda, las “reseñas de sueños” de la vanguardia, las silvas de varia lección o los almanaques brechtianos y cortazarianos no serán sino la constatación de que lo literario tiende al hibridismo, al sincretismo, a la discontinuidad genérica, al *continuum* que más se aproxima a la vida. En realidad se trata de un regreso a un origen caleidoscópico, a su inicial intención creativa, a esa adánica y mítica unidad de las artes.

Además, Cortázar juega con lo que Viktor B. Sklovskij llamó “extrañamiento”, cuyo objetivo sería cambiar la forma del objeto sin cambiar su esencia e impedir así su familiaridad. Frente a lo aprendido y lo consabido, se proponen la novedad constante y la desautomatización. En

---

<sup>139</sup> Borges, Jorge Luis, *El hacedor*. Biblioteca Borges. Alianza. Madrid. 1998. Contraportada.

el mismo camino nos encontraríamos con la técnica teatral del "distanciamiento" del alemán Bertolt Brecht, definida por él mismo como aquella representación que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno y distante. Distanciamiento y extrañamiento traducen con deferencia otra de las necesidades de la literatura moderna: la necesidad de desacralizar la estética; la necesidad de conferirle al texto una autonomía que redunde en polisemia y en autogestión.

La convivencia dentro de un mismo libro de textos diversos supone, naturalmente, cambios de tono y de registros. Al estudio de este fenómeno se entrega en *Cortázar y la poligrafía: efectos de ruptura y desautomatización* Cristian Cisternas Ampuero. El crítico justifica el interés de su estudio de esta forma:

"El efecto de poligrafía, en tanto que cambio de registro, convivencia sinfónica de escrituras que se inhiben mutuamente como denotadoras sígnicas de mundo, en pos de la autorreferencia, invita a una doble perspectiva de análisis. Primero, cómo aquella aflora en contigüidad con otros códigos; segundo, cómo esa irrupción de otro lenguaje determina rupturas y cortes transgresores que repercuten en diferentes niveles de la obra de arte."<sup>140</sup>

Esas alusiones al cambio de registro y a la convivencia sinfónica de escrituras ofrecen una perspectiva interdiscursiva, multimodal, de entender el hecho artístico, transgresora desde su propia propuesta. El efecto poligráfico e interalusivo y la cohabitación de lo que Roland Barthes llama "objetos dispares" se descubren como "estrategia que productiviza las interferencias, tanto a nivel de los enunciados como en el de la enunciación, desautomatizando la percepción del receptor, situado en el logos lingüístico, y patentizando una condición "otra" de ser y estar en el mundo"<sup>141</sup>. Los efectos poligráficos trasuntan una condición otra de ser y una mirada transversal sobre la realidad compleja. Como apunta Cisternas Ampuero, esta actitud literaria cortazariana iría enfocada, además, a la

---

<sup>140</sup> Cisternas Ampuero, Cristian, *Cortázar y la poligrafía: efectos de ruptura y desautomatización*. Págs. 1-2 (septiembre, 2007)

<sup>141</sup> Ibidem, pág. 3

deconstrucción de los hábitos de lectura y escritura. El territorio ficcional poético cortazariano participa de esa apertura y de esa transgresión.

“La escritura de Cortázar, sobre todo cuanto activa la máquina poligráfica, despliega la ficcionalidad en “tercera dimensión”. De ahí su obsesión con las figuras de profundidad que, al igual que en Edgar Poe, imitan procesos psíquicos de compleja asociación sináptica instantánea.”<sup>142</sup>

Un propósito profundo guía la conciencia creativa del argentino, quien en esa disrupción halla el estado latente de la escritura: el más allá que se presupone y se persigue.

Cercana a la idea de poligrafía, al hablar de Cortázar, Graciela Batarce Barrios<sup>143</sup> alude a la tan conocida “co-presencia en el mismo espacio textual de la palabra y la imagen icónica”, la realidad intertextual que se evidencia y los procesos de transformación y expansión translingüísticos que subvienen. La colaboración con Julio Silva o Sara Facio puede ser vista como intersticial. Es posible recordar aquí algunas de nuestras consideraciones anteriores acerca de la intersticialidad, desde la que el creador opera, y de la poética del “intervalo” expuesta en “Traslado”, homenaje a Leo Torres Agüero incluido en *Territorios*.

A esa entreposición, esa intervalencia, esa intersticialidad responden la “lectura no lineal”, la pluralidad semiótica, la ruptura de las normas tradicionales de unidad y homogeneidad, que han de resultar la variedad y la disparidad de textos que caracterizan la producción poética y los almanaques cortazarianos. En este punto, interesa en especial el concepto de “lectura no lineal”, que para Batarce Barrios supone la elección por el lector de sus propias rutas y la obtención de “grados crecientes de profundidad en el conocimiento de un hipertexto”.<sup>144</sup>

Es evidente que *La vuelta al día en ochenta mundos*, como otras de sus obras, es concebido como un texto-collage o libro caleidoscópico<sup>145</sup>. En

---

<sup>142</sup> Ibidem, pág. 14

<sup>143</sup> Vid. Batarce Barrios, Graciela, *La vuelta al día en ochenta mundos: La teoría del camaleón*.

<sup>144</sup> Batarce Barrios, Graciela, op. cit., pág. 2

<sup>145</sup> Cf. Scholz, László, *El arte poética de Julio Cortázar*.

cualquier caso, como Cortázar enuncia en *Teoría del túnel* (1947, publicado 1984), de lo que se trata es de

“rechazar el fetichismo del libro, como producto de una actividad que escapa a la vez a todo lujo estético y a toda docencia deliberada, instrumento de automanifestación integral del hombre, de autoconstrucción, vehículo y sede de valores que, en última instancia, ya no son literarios. El libro es producto de una práctica nunca disociada del hombre-autor-lector”<sup>146</sup>.

Ya en 1947 apreciamos una posición teórica bastante alejada del esteticismo que había presidido los primeros años de su producción poética y, al mismo tiempo, ajena a las intenciones docentes y didácticas de la literatura. Los nuevos rumbos de su creación apuntan a procesos de desautomatización de la percepción tradicional del hecho estético tanto como a la ruptura de las convenciones en materia literaria. En el fondo espera el hombre. Esto así, la variedad discursiva y la voluntaria dispersión que apreciamos en la obra cortazariana, en especial en la poesía, procuran la acogida de cualquier tipo de enunciación, la diversidad que lo incite a extremar el vínculo de vasos comunicantes, las alianzas subyugantes. Ese juego conduce a su “casilla del camaleón”, lugar común cortazariano en que se aúnan teoría y práctica literarias, entendiendo que las metamorfosis y los cambios enunciativos, focales, estilísticos convienen a los procesos de transformación de la existencia, a la revelación del hombre nuevo y a una epifanía poética de la realidad oculta. Existe en estas propuestas cortazarianas la voluntad de plasmar con plasticidad la realidad, acceder a ella totalmente. Esto se ha de manifestar en aspectos dispares como la diagramación del libro, la convivencia intergenérica, las “alianzas fulminantes”, la interalusión de códigos, los registros distantes, etc., con el afán último de mostrar la cara fragmentada –pero integral- de la realidad.

---

<sup>146</sup> Cortázar, Julio, *Obra crítica/I*, “Teoría del túnel”, Alfaguara, Madrid, 1994, pág. 41

# I. CONTEXTOS Y POÉTICAS

"Yo soy de hoy y de ayer -dijo Zaratustra-;  
pero en mí hay algo de mañana,  
de pasado mañana y de lo por venir."  
-Friedrich Nietzsche-

# I. 1. JULIO CORTÁZAR Y LA LITERATURA DE SUS TIEMPOS

"Los días y los días y los días"  
-Julio Cortázar-

## I. 1. 1. Destino

### El poeta habla de sí mismo

El sauce junto al curso del arroyo  
sabe la fuga trémula del agua.  
Y desde las raíces, sordamente,  
alza un temblor de remos imposibles  
hasta las verdes velas de su copa.  
¡Abandonada embarcación sin tiempo!  
El agua fluye, el agua fluye y canta,  
a veces una mano de tormenta  
baja en delirio y rueda entre las hojas,  
y el árbol cede y se desgaja en algo  
súbitamente ajeno y ya dichoso.  
¿Qué sombra lo recorre en vez de linfa,  
cítara silenciosa de la tarde?  
Lo dado y lo perdido cobran vida,  
cada nido de pájaro es un cuenco,  
las hojas secas danzan a la orilla  
del tiempo en que él se queda, siempre el sauce,  
el sauce junto al curso del arroyo,  
eternidad sombría contemplando  
irse el agua en su vena rumorosa  
a las fiestas del junco y los molinos.<sup>147</sup>

En radiante analogía Cortázar habla de sí mismo. Lo hace desde la contemplación del sauce que crece junto al arroyo, el sauce de las raíces fluidas que se hincan en el subsuelo, el sauce del temblor imposible de las ramas que tienden al cielo, el sauce que, desde el oasis de una "embarcación sin tiempo", es contemplación del agua y la existencia en

<sup>147</sup>

*Poesía y poética*, op. cit., págs. 610-611

busca de otros destinos, de otras fiestas. El sauce, erguido junto al cauce del arroyo, junto a la historia. Sus hojas secas y sus palabras en una danza en que se concilian eternidad e instante.

El destino de Cortázar es un destino de poeta, el destino de un hombre que se esforzó en ser poeta, que hizo suyas las palabras de "Autobiography" de W. B. Yeats:

"-and I am melancholy because  
I have not made more and  
better verses"<sup>148</sup>.

Sus tiempos poéticos, de la infancia a la madurez, han de concebirse según un orden no lineal o cronológico, según un orden de aguas y de raíces que tiemblan y que danzan en un tiempo propio. En la raíz misteriosa de su obra se aprecia una abolición fundamental de los principios metódicos y sistémicos al uso. Así, cuando hablamos de <Cortázar y la literatura de sus tiempos> introducimos una noción de la poesía que implica un desarrollo constante y unos marcadores que en esencia no se corresponderían con el fluir de un tiempo de reloj. Frente a esa Historia de las mayúsculas, Cortázar abogará por otra historia más personal, más humana y más real. A esto hemos de añadir su alto nivel de exigencia en la publicación de cualquier tipo de textos y el carácter privado de la mayoría de sus poemas. Hablaremos, además, de la coexistencia de registros en su obra, del desorden emotivo que la baraja de su memoria nos brinda y de una contigüidad que permite plantear la existencia de universos poéticos paralelos por los que el poema discurre fuera del tiempo ordinario.

"Por ejemplo, la noción del tiempo y del espacio como la concibió el espíritu griego y tras él casi todo el Occidente, carece de sentido en el Vedanta. En cierto modo el hombre se equivocó al inventar el tiempo; por eso bastaría realmente renunciar a la

---

<sup>148</sup> Estas palabras introducen los "Cinco poemas para Cris" de *Salvo el crepúsculo*. Cristina Peri Rossi, en *Julio Cortázar*, Ediciones Omega, Barcelona, 2001, hablando de su amigo dice: "Ambos amábamos la poesía. Julio siempre quiso ser poeta, aunque era muy severo con sus poemas. <Por suerte -me escribió una vez- tengo una idea muy clara del lugar que ocupa mi canasto de papeles, y sólo acepto de los poemas que escribo muy pocas cosas, cada vez menos.>", pág. 45.

mortalidad [...] para saltar fuera del tiempo, desde luego en un plano que no sería el de la vida cotidiana".<sup>149</sup>

Cortázar, que nació en 1914 y murió en 1984, concibió su existencia como disolución de las fronteras lógicas, convencionales, causales, epistémicas, cronológicas, en que se escudaba el pensamiento burgués.<sup>150</sup> "Esto lo estoy tocando mañana" es la enseña cortazariana. La imagen del tiempo daliniana y ese tiempo con agujeros del argentino son una invitación a una coherencia distinta. Por ello, le debemos, como a Johnny Carter, una predisposición temporal otra, un tránsito especular por su producción poética, una lectura discontinua, reversible, de su recorrido creativo. En su nombre coinciden las más variadas experiencias estéticas, la necesidad de apertura en la contemplación de la mónada poesía-vida, desde una identificación que no es plasmación o correlato monosémico, unilateral de la existencia.

"Aludo a un sentimiento de sustancialidad, a ese estar vivo que falta en tantos libros nuestros, a que escribir y respirar (en el sentido indio de la respiración como flujo y reflujo del ser universal) no sean dos ritmos diferentes."<sup>151</sup>

El recorrido a que nos podemos atrever está lleno de saltos, de círculos, de laberintos, de regresos, de cambios, de potencialidades sin fin. El estudio de su poesía, aunque lo pretendamos ordenado, responderá a ese orden solar del que continuamente nos habla y deberá regirse por los principios de un acceso metafórico a la historia del pensamiento y las ideas estéticas.

La importancia de la escritura poética cortazariana aparece diáfananamente expuesta en el juicio de quienes frecuentaron su vida y su obra. Podemos considerar las opiniones de sus compañeros del "boom" y los juicios de críticos como Alazraki, Sosnowski, Yurkievich, González Bermejo, Picon Garfield, Gabriela de Sola, Goloboff, Scholz, Harss o Mesa

---

<sup>149</sup> Harss, L., *Los nuestros*, "Julio Cortázar y la cachetada metafísica", op. cit., pág. 268

<sup>150</sup> Son distintos los acercamientos biográficos a Cortázar que se pueden consultar: Berg, Alberto Cousté, Cristina Peri Rossi, Miguel Herráez, Goloboff, etc. Multitud de páginas web se entregan igualmente a la difusión de los acontecimientos más relevantes de su vida, con algunos lapsus y errores. Su obra misma es expresión autobiográfica declarada en muchas ocasiones. La poesía traza el mapa interior y exterior de este hombre.

<sup>151</sup> Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, op. cit., pág. 11



Gancedo, entre muchos otros, como exposiciones de la altura literaria a la que llegó, de su incontestable impulso renovador y de su continua devoción por los asuntos humanos y las palabras.

En este capítulo desarrollaremos las siguientes dimensiones a propósito de la obra de Cortázar y del contexto literario en que creció y se convirtió en lo que ahora es:

- a) su condición de poeta;
- b) la gestación y el desarrollo de su obra poética en libros y otras publicaciones, con especial atención a la obra dispersa e inédita;
- c) su adscripción generacional y el panorama de la poesía argentina de su época;
- d) los vínculos con los grandes paradigmas de la poesía latinoamericana, en cuyo contexto hallaremos elementos sólidos de confirmación de la excepcionalidad y la valía de su obra;
- e) los contactos con la poesía en español y otros autores contemporáneos.

Daniel Mesa Gancedo, siguiendo a Gianni Vattimo, ha sintetizado las aportaciones de Cortázar como un ejemplo singular de una tendencia de evolución en el arte literario moderno: el debate entre la asunción consciente del impulso irracional y la constante reflexión sobre sí mismo<sup>152</sup>. Añadiremos a esta perspectiva necesaria un componente diacrónico, que muestre de forma coherente las transformaciones que se operan en su práctica poética desde el prisma de los acontecimientos sociales y estéticos de que es testigo o adelantado. Por lo demás, en el argentino la meditación sobre la escritura se inicia con la publicación en la revista "Huella" de un revelador artículo, "Rimbaud", ya en 1941, y se prolonga a lo largo de toda su obra con una profundidad sólo comparable en las letras latinoamericanas a los ensayos de Octavio Paz, las inquisiciones de Jorge Luis Borges y la reflexión ceñuda de Ernesto

---

<sup>152</sup> Gianni Vattimo, op. cit., 1993, pág. 48

Sábato<sup>153</sup>. Podría decirse sin temor a errar que fantasía, reflexión y poética se funden en el mundo permeable de la escritura cortazariana. La creación suscita una teoría estética, en un proceso que se retroalimenta y que tiene como fin la disquisición de los límites de la realidad y el cuestionamiento de la poesía como reveladora de la integridad humana.

En *Último round* declara su intención no discursiva de "hacer del hombre el laboratorio central de donde alguna vez saldrá lo definitivamente humano".<sup>154</sup> Apreciamos aquí una inicial diferencia respecto a los poetas "puros", que sólo se ciñen al lenguaje como laboratorio central de la poética. En Cortázar la reflexión sobre el lenguaje cobrará dimensiones estratosféricas como preocupación esencial de su obra, lo que lo convierte en asunto susceptible de estudio. La fusión de elementos éticos y estéticos ocurrirá espontáneamente en la práctica totalidad de sus libros: *Rayuela*, *Los premios*, *El perseguidor*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round*, *Prosa del observatorio*, *Pameos y meopas*, los estudios de la *Obra crítica*, etc. Morelli, en *Rayuela*, lo expresa con rotundidad:

"Sólo hay una belleza que todavía puede darme acceso [a una realidad absoluta y satisfactoria]: aquella que es un fin y no un medio, y que lo es porque su creador ha identificado en sí mismo su sentido de la condición humana con su sentido de la condición de artista."<sup>155</sup>

La belleza es un fin en tanto el poeta reconoce la conciliación esencial entre su condición humana y su condición artística. Esta "identificación" la encontramos ya en las fuentes y las afiliaciones de su mundo poético, como estudiaremos detenidamente. En principio, podemos dirigir nuestra lectura al romanticismo, cuya ambición estética y vital tutela toda su obra.<sup>156</sup> La poesía del argentino se sustenta en una voluntad

---

<sup>153</sup> Octavio Paz nos ha legado su pensamiento en libros como *Los hijos del limo* o *Los signos en rotación*. Jorge Luis Borges es un ejemplo de reflexión metaliteraria en toda su obra. Ernesto Sábato, por su parte, muestra su lucidez en *Hombres y engranajes* y *El escritor y sus fantasmas*.

<sup>154</sup> Cortázar, Julio, *Último round*, op. cit., pág. 54

<sup>155</sup> *Rayuela*, op. cit., pág. 358. Vid. Scholz, L., op. cit., págs. 35-36

<sup>156</sup> En Peri Rossi, Cristina, op. cit., pág. 46 podemos leer: "El primer libro que Julio me regaló fue un enorme manual de la adivinación, en francés. Volví de mi viaje a París con el mamotreto encima, preguntándome, con curiosidad, por que había elegido justamente ese libro. A medida que lo fui conociendo más, me di cuenta de que una de sus afinidades con los escritores románticos y surrealistas

de posesión ontológica y se traduce en una búsqueda plural del yo, del otro, del centro, de un lenguaje "adánico", del más allá, con un constante trasfondo mítico: el hombre nuevo. Esa inquisitiva voluntad de inauguración convivirá con un inconformismo radical, que convierte a Cortázar –en palabras de László Scholz- en "l'homme revolté" que caracteriza el arte contemporáneo.<sup>157</sup>

Sería productivo leer ya "El poeta propone su epitafio", donde el argentino ofrece un decálogo, teñido de sarcasmo, de lo que no es un poeta.

Por haber mentido mucho ganó un cielo  
mezquino, a rehacer todos los días.  
Por ser traidor hasta con la traición, lo amaban  
las gentes honorables.  
Exigía virtudes que no daba  
y sonreía para que olvidaran.  
No vivió. Lo vivían, un cuerpo despiadado  
y una perra sedienta, Inteligencia.  
Por no creer más que en lo bello, fue  
basura entre basuras,  
pero miraba todavía el cielo.  
Está muerto, por suerte. Ya andará  
algún otro como él."<sup>158</sup>

Frente a la mezquindad, la superficialidad y la traición de este poeta de postín, Cortázar impondrá los criterios iniciáticos de la conciencia y la vida, en una forma de compromiso total con la realidad. Como denominador común de una obra variadísima y polimórfica, deberíamos señalar la disconformidad y la no resignación cortazarianas. Su actitud envuelve diversas facetas y encuentra en la poesía el estilete de una intervención crítica. Para László Scholz, el inconformismo se aprecia en los siguientes términos:<sup>159</sup>

---

era su curiosidad por las disciplinas oscuras (me niego a llamarlas ciencias ocultas), justamente porque no rechazan la fantasía, ni el misterio, ni el azar, esa manera que tiene el destino de manifestarse."

<sup>157</sup> Scholz toma la idea de "l'homme revolté" de Camus como hombre en el que inconformidad social y existencial se conjugan.

<sup>158</sup> *Poesía y poética*, op. cit., pág. 516. Es éste uno de sus "poemas dispersos". Anotamos que recuerda en el tono de denuncia de la asepsia y la evasión y en la indignación ante la hipocresía y la falta de autenticidad a dos poemas de la España del medio siglo: "Para un esteta" de José Hierro y "Los celestiales" de José Agustín Goytisolo.

<sup>159</sup> Vid. Scholz, L., *El arte poética de Julio Cortázar*, op. cit.

1. descontento con el *establishment* de las letras, con las formas dadas, fijas, convencionales, con la estética y la retórica tradicionales enseñadas como modelos que imitar;
2. desprecio y rechazo de la belleza formal, por lo que Cortázar evita conscientemente escribir "bien", según la estilística tradicional o normativa;
3. exigencia de destrucción de las formas convencionales, volviendo al comienzo, a los orígenes, procurando desaprender y deconstruir lo sabido y lo construido;
4. abolición del tiempo y el espacio del *homo sapiens* occidental, en tanto los otros lados de la realidad están más allá de estas convenciones;
5. supresión de la distinción fondo-forma, puesto que la obra literaria es indivisible y autónoma;
6. disolución de los géneros tradicionales, borrando límites y ampliando perspectivas; prefiere el *happening* a la *novela rollo chino*;
7. depuración radical de la lengua.

El inconformismo procede de dos veneros paralelos, surrealismo y socialismo, que fundan la literatura de más alcance y más honda transformación del siglo XX. Para Ivonne Bordelois, en Cortázar

"lo interesante fue su manera de cuestionarse a fondo, a través de las dos revoluciones a las que adhirió, la surrealista y la socialista, sin traicionarse nunca a sí mismo. Siguió así un camino solitario entre opciones erizadas de dificultades, rupturas y malentendidos. Lo llamaríamos, sin desmedro ni ironía, un utopista crítico y un memorable maestro; pero también lo recordamos como un mentor irreverente, un defensor leal y valiente de autores incómodos o aparentemente marginales, como Marechal, Martínez Estrada y Pizarnik; un permanente vigía de lo desconocido, y un escritor imprescindible en el mapa de nuestra literatura."<sup>160</sup>

Es el inconformismo que alienta en el fondo de cualquier "utopía" que pretenda ser crítica. Ernesto González Bermejo, que entrevistará varias veces a Cortázar, habla para él de "literatura de provocación" y de

---

<sup>160</sup> Bordelois, Ivonne, *Julio Cortázar*. La nación, 8 de febrero de 1984. (marzo, 2008). [http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=571174](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=571174)

“tentativa de poner al hombre frente a sus límites, una apelación que nos hace ser más seres humanos”<sup>161</sup>. Para este crítico, las ideas cortazarianas sobre el hombre y la poesía lo presentarán como “creador insatisfecho y perseverante, siempre derrotado y otra vez sobre sus pies, fiel a una sola consigna: no ser siempre el mismo”<sup>162</sup>. Esa volubilidad y esa capacidad de reinención dan como fruto las mejores páginas y los mejores poemas del argentino. Así, el poeta cortazariano se define como revolucionario en el sentido más amplio de esa palabra: una revolución ontológica, una revolución surreal, una revolución lingüística. Su actitud será molesta y subversiva para un público acomodaticio, anestesiado, adocenado. En *Imagen de John Keats* habla de la condición de testigo incómodo en un mundo “acostumbrado” que el verdadero poeta exhibe.

“Lo desagradable del poeta no está en que lleve el corazón peinado de otra manera que los demás, sino en que es siempre un testigo [...] que no dice nada contra usted,  
pero usted sabe que desde que escribió su primera línea,  
desde que dejó caer la primera palabra del primer poema,  
ese individuo está testimoniando contra usted, contra la parte de usted que es ciudad, que es fin de semana, que es una marca de auto, que es la costumbre de leer el Reader’s Digest, que es su manfutismo, que es su escapismo, que es su argentinismo o su salvadoreñismo o su neoyorquismo. El tipo es desagradable porque nunca habla de usted, [...] simplemente se ocupa de sustancias confusas, inventa nomenclaturas, un día es una urna griega, otro día son las tierras baldías, después se las toma con las lesbianas o se queja porque nadie lo escucha bajo las jerarquías de los ángeles, dejándolo de lado a usted.”<sup>163</sup>

La crítica vinculará razonablemente la poética cortazariana con la “tradición de la ruptura” preconizada por Octavio Paz. El nuestro es un universo de signos, un universo de “sustancias confusas”. El lenguaje se ofrece como creador de un mundo nuevo y como lugar desde el que se efectúa la transgresión de los límites. La revolución cortazariana será una revolución doble, de doble filo. En una nota al poema “De un tiempo a esta parte muy impactados” leemos:

---

<sup>161</sup> González Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*. Op. cit., pág. 8

<sup>162</sup> Ibidem, pág. 8

<sup>163</sup> Poesía y poética, “Imagen de John Keats”, op. cit., págs. 886-887

“Poemas que como casi siempre indignarán a muchos; poco me importa a la hora de escribirlos o de darlos, para mí la poesía es una piedra de afilar, prepara siempre alguna cosa para el combate de adentro o de afuera (6 de mayo de 1974).”<sup>164</sup>

Darío Jaramillo recoge un testimonio cortazariano que insiste en esa misma idea combativa y “estrictamente no profesional”:

“Mi actitud de aficionado suele dejar perplejos a editores y a amigos. La verdad es que la literatura con mayúscula me importa un bledo, lo único interesante es buscarse y a veces encontrarse en ese combate con la palabra que después dará el objeto llamado libro”<sup>165</sup>.

Esa vertiente combativa se presiente en los entresijos del poema, que sobre sí mismo se vuelve, que conlleva una búsqueda y quizá un encuentro “en ese combate con la palabra”. Es la tensión entre musa y escriba la que finalmente dicta el poema. Desde Graciela de Sola a Jaime Alazraki, los críticos han estado atentos al metalenguaje, la reflexión metapoética y la intertextualidad patentes en la obra de Cortázar y los contextos de producción de una obra maravillosa. Los últimos estudios sobre productividad semiótica se traducen en la revelación del alcance metapoético de la obra cortazariana, un alcance que es confrontación antisistemática.

“*To love words*, confiesa Crosson, pero no son las palabras sino sus <similitudes amigas> (Valéry), sus imantaciones armónicas o rítmicas, esa música tan peligrosa pero que en su hora justa arranca lo verbal de una supuesta servidumbre significativa y lo potencia a lo *metalingüístico*.”<sup>166</sup>

Daniel Mesa Gancedo, por su parte, señala el papel crucial que desempeña “la puesta en obra de la crisis de los géneros”, por un lado de filiación romántica (“la poesía universal” y el *Gattungsmischung*) y por otro de filiación más reciente en la teoría de los géneros. El propio Julio Cortázar propugna la desaparición de los géneros tradicionales, esgrimiendo como mejor ejemplo su propia obra entendida como un archipiélago de sentidos, como mar de nubes. Toda su obra transpira un

---

<sup>164</sup> *Poesía y poética*, op. cit., pág. 680

<sup>165</sup> Jaramillo Agudelo, Darío. *Julio Cortázar*. Biblioteca Virtual del Banco de la República. 2004. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/literatura/cortazar/cortazar.htm> (junio, 2008)

<sup>166</sup> *Poesía y poética*, op. cit., pág. 261

lirismo transgénico, como recuerdan Arrigucci y Scholz<sup>167</sup>. De forma explícita lo dice en *Pameos y meopas*: "ya no hay más géneros", y en ensayos como *Teoría del túnel* o "Algunos aspectos del cuento".

A continuación, se podría datar la fragua generatriz de la escritura cortazariana, el tiempo de formación literaria y de consolidación en los círculos artísticos bonaerenses, en los años que van de 1938 a 1951. Desde el viaje a París y la publicación de *Bestiario* se puede reconocer el germen de un Cortázar distinto, que culminará en los años 60. Con todo, el argentino luchará cada día por el cumplimiento de un destino literario y ese especial destino de poeta del que habla Saúl Yurkievich.

Como inicial testimonio luminoso sobre su valor y su posición en la historia de la literatura, consignemos aquí unas palabras de Ivonne Bordelois:

"Generacionalmente, Cortázar representa el último embate de la vanguardia latinoamericana, cuando trastrueca el género narrativo en ese proyecto extraordinario que es *Rayuela*, una obra que debe tanto, por su capacidad de transformación del lenguaje y de las técnicas narrativas, a autores tan diversos y opuestos como Witold Gombrowicz, Leopoldo Marechal y James Joyce. Con los autores contemporáneos comparte el propósito de hacer de la literatura un objeto de la literatura, pero se aleja del acostumbrado cinismo posmodernista, y de las consignas que imponen lo light y lo cool como mandamientos supremos de la estética moderna, por su apasionamiento indomable y su búsqueda permanente de absoluto. Cortázar concibe la literatura, en la huella de los románticos alemanes y los surrealistas franceses, y en el ámbito de las teologías heterodoxas del hombre nuevo, como una experiencia capaz de transformar al hombre a través de una revolución radical de lo imaginario y del lenguaje.<sup>168</sup>"

Para concluir con estos aspectos relativos a los grandes valores que atestiguan el alcance y el peso de la poética cortazariana, recordaremos con Carlos Fuentes que Cortázar "le dio sentido a nuestra modernidad porque la hizo crítica e inclusiva, jamás satisfecha o exclusiva, permitiéndonos pervivir en la aventura de lo nuevo cuando todo parecía

---

<sup>167</sup> Mesa Gancedo, Daniel, *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*. Edition Reichenberger. Kassel. 1998. Pág. 4

<sup>168</sup> Bordelois, Ivonne. op. cit. supra.

indicarnos que, fuera del arte e, incluso, quizás, para el arte, ya no había novedad posible porque el progreso había dejado de progresar.”<sup>169</sup>

El destino de la modernidad se cumple en las ambiciones del Cortázar poeta.

### **I. 1. 2. ¿Cortázar poeta?**

Para el público lector Cortázar es el argentino que escribió *Rayuela* en París y un actor de primer orden en la explosión de la narrativa hispanoamericana del siglo XX. Es muy conocido y recordado como cuentista y como padre de los cronopios. En principio, cualquier lector avisado percibe las aguas, la pulsión, los impulsos poéticos que recorren su obra narrativa. Hay en su forma de contar un acicate lírico, de amplias y sugestivas músicas y de un intenso componente connotativo. Él mismo reconoce en la figura del escritor la coexistencia del poeta, el ficcionante, el imaginante, el delirante, el oráculo. Ser escritor es una categoría que trasciende los usuales límites artísticos y las parcelaciones genéricas. Su proyecto es tan profundo que la presencia de la poesía ha de ser considerada raíz de su encanto y su golpe creadores.

En este trabajo pretendemos dilucidar la innegable condición de poeta de Cortázar. Ensayaremos el estudio exclusivo de lo que podríamos llamar “la poesía en verso” del argentino, sin duda un aspecto inquietante y una parte primordial de su obra. Esgrimiríamos dos argumentos a favor de la dedicación. La cantidad de poesía que escribió es inmensa. En la edición de *Poesía y poética* de Galaxia Gutenberg el apartado de poesía ocupa más de setecientas páginas. De otra parte, quien llega a la poesía de Cortázar acaba de entrar en un mundo efervescente, variado, entusiasta, poliédrico y feraz, mucho más amplio y más elocuente que el que nos enseñaría su obra narrativa. La obra completa del argentino

---

<sup>169</sup> Fuentes, Carlos, “*Recuerdo de Cortázar*”. Inauguración de la Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar. <http://les4cats.free.fr/fuentes.htm> (agosto, 2007)



apenas se puede concebir sin esta inestimable contrapartida poética. El poema es en Cortázar la sublimación de todas sus cualidades y testimonio de una privacidad menos "literaria" y más cercana que el cuento o la novela a una intimidad rebelde.

En el *Altazor* de Vicente Huidobro halla Cortázar "Un buen programa" para sí mismo:

*"Poeta  
Antipoeta  
Culto  
Anticulto  
Animal metafísico cargado de congojas  
Animal espontáneo sangrando sus problemas"*<sup>170</sup>

Su consideración de la poesía será cualquier cosa menos unívoca, menos lineal. Le confiere además un alcance que apenas observan sus cuentos o sus novelas. El propio Cortázar declara en distintas oportunidades el valor determinante de la poesía en su vida, con una devoción trenzada de asombro que lo acompañará desde la infancia hasta la muerte. *Presencia* y *Salvo el crepúsculo*, primero y último de los libros ordenados por Cortázar, fueron libros de poesía, por lo que podemos hablar del paréntesis inmenso que lo poético tiende en su obra total. La poesía es el principio y el fin. Desde la poesía, con la poesía y hacia la poesía es comprensible la forja de la literatura cortazariana. Los iniciales estímulos poéticos vertebrarán todos los libros que escriba a lo largo de su vida.

No en vano, a Daniel Mesa le parece significativo que en una carta a Mercedes Arias, del 14 de octubre de 1939, en la prehistoria de su obra literaria, Cortázar diga, tan juanramonianamente:

"pero estaré enamorado de la Poesía mientras viva, y allí donde sospecho que arden sus fuegos, allí trato de descubrirla..."<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> *Poesía y poética*, op. cit., pág. 120

<sup>171</sup> Recogido en Mesa Gancedo, Daniel. "Cortázar poeta, tel qu'en lui-même". Universidad de Zaragoza (inédito), pág. 7

En verdad, la poesía es un fuego que no se extingue nunca en Cortázar. Los testimonios sobre su relación con el poema son abundantes, constantes y de gran interés. Los podemos encontrar, entre otros lugares, en *Conversaciones con Cortázar* de Ernesto González Bermejo.

“A la prosa se llega después, un poco, supongo, porque en el principio, tanto en el niño como en el hombre primitivo, la inteligencia funciona sobre todo en base a [sic] analogías, a mecanismos mágicos, a principios animistas. Hay mucha más sensibilidad que inteligencia razonante; la razón es una maquinita que entra en acción después. En el caso de los griegos entra, de manera definitiva y organizada, con Platón y con Sócrates. Anteriormente están las grandes intuiciones, los grandes deslumbramientos que eran ya poesía.

Y el niño es igual, en fin, ciertos niños. Y hago mal en restringir: quizás todos los niños, si no existieran las maestras. Las pobrecitas no tienen la culpa: si no existiera la maldita instrucción primaria que ellas tienen que aplicar. Cocteau decía: “Todos los niños son poetas menos Minou Drouet”, que era aquel monstruito que había escrito un libro de poemas a los ocho años, un poco prefabricado por la madre, y que toda Francia admiraba. [...]

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.<sup>172</sup>”

La óptica poética presidirá desde la infancia toda la obra cortazariana. En general, en Cortázar como en Picasso hay una reivindicación de esa lucidez con la que los niños juegan. Pintar como un niño, con esa desconsideración y tan sin prejuicios es un deseo expresado con vehemencia por el argentino. De hecho, Cortázar le reserva al poema un lugar propio:

“Bromas aparte, y seriedad pomposa también, tengo algo que decir sobre lo que sigue. Primero, que mis poemas no son como esos hijos adulterinos a los que se reconoce *in articulo mortis*, sino que nunca creí demasiado en la necesidad de publicarlos; excesivamente personales, herbario para los días de lluvia, se me fueron quedando en los bolsillos del tiempo sin que por eso los olvidara o los creyera menos míos que las novelas o los cuentos.”<sup>173</sup>

Podría parecer que a la crítica se le olvida que poeta es aquel que escribe poesía y no sólo aquel que la publica concienzudamente. La

---

<sup>172</sup> González Bermejo, Ernesto, op. cit., págs. 16-17

<sup>173</sup> *Poesía y poética*, preliminares a “Pameos y meopas”, op. cit., págs. 339-340.

ininterrumpida dedicación cortazariana a la poesía había tenido su origen muy atrás en el tiempo.

“Llegué con dificultad a la prosa. A los ocho años yo ya escribía poemas y, como siempre tuve obediencia a los ritmos, al sonido ritmado de las palabras y de las cosas; esos poemas, espantosos como contenido, perfectamente cursis, inocentes y sin ninguna importancia, estaban perfectamente medidos y perfectamente rimados. Sin saber que un endecasílabo era un verso de once sílabas, escribía sonetos en endecasílabos, absolutamente infalibles como ritmo y rima.”<sup>174</sup>

Y después:

“...contenido: totalmente nulo, de un niño de nueve años que se enamoró de una compañerita de juegos, soneto al cumpleaños de su tía, descripción del patio de la casa... Pero desde el punto de vista de la versificación, perfectos. Es decir, que había una captación muy evidente del ritmo.”<sup>175</sup>

Daniel Mesa Gancedo dedica un interesante y cabal artículo, continuación de sus estudios extensos, a la defensa del Cortázar estrictamente poeta, *tel qu'en lui-même*<sup>176</sup>. Lo justifica en la necesidad de suscitar nuevas lecturas de su obra, dada la condición marginal o desconocida de su poesía a los ojos de la crítica y de los lectores. He de decir que un mismo propósito guió mis notas iniciales sobre la poesía cortazariana, a lo que después se añadieron otros estímulos: por un lado, la indiscutible calidad de muchos de sus poemas y la concepción “distraída” y plural que los animaba; por otro, la conciencia de estar ante una poesía que se debate en el tiempo respirando los diferentes climas estéticos y anticipando la posmodernidad.

En la poesía cifraba Cortázar su “secreto anhelo de inmortalidad”<sup>177</sup>. Como en Edgar Allan Poe y en William Butler Yeats, en el argentino existe esa nostalgia apasionada de que su obra no sea “en definitiva una obra

---

<sup>174</sup> González Bermejo, Ernesto, op. cit., pág. 17

<sup>175</sup> Ibidem, págs. 17-18

<sup>176</sup> Mesa Gancedo, Daniel. “Cortázar poeta, tel qu'en lui-même”. Universidad de Zaragoza (inédito; junio, 2008).

<sup>177</sup> Noriega, C.. “Julio Cortázar y su proyecto de inmortalidad”, en Cócaro et al., 1993, pág. 111

exclusivamente poética<sup>178</sup> y la desazón de no haber escrito más y mejores versos. La escritura de poesía cumple un papel personal insustituible, con transformaciones notables en su desarrollo. Así, a la redacción durante la infancia de alguna novela, como el propio Cortázar apunta, debe sumarse la producción de poemas, desde el marchamo de la "cursilería romántica" (enamoramientos infantiles, cumpleaños de tías y maestras), que marcará su vivencia infantil de la poesía. Miguel Herráez habla de "sonetos a sus compañeras de colegio", de "poemas folletinescos, tristes, deudores de esos discursos manidos en los que se entrecruzan nervios estéticos clásicos con punzadas e imágenes de brillo modernista"<sup>179</sup>. Los días del mayo del 68 verán a Cortázar escribiendo en las paredes. Los días de Saignon lo encontrarán bajo el cielo escribiendo versos.

Cortázar es, en sus primeros años, lector de *El tesoro de la Juventud*, que en su "Libro de la poesía" publica poemas de Milton, Darío, Bécquer, Núñez de Arce o José María Heredia. Desde estas lecturas primeras, desde antes, la ambición escritora de Cortázar es constante y las palabras son fetiche y magia<sup>180</sup>. Entre sus proyectos infantiles hay siempre aventuras de una dimensión considerable.

"De golpe quiero ser músico, pero no tengo aptitudes para el solfeo (mi tía dixit) y en cambio los sonetos me salen redondos. El director de la primaria le dice a mi madre que leo demasiado y que me racione los libros; ese día empiezo a saber que el mundo está lleno de idiotas. A los 12 años proyecto un poema que modestamente abarcará la entera historia de la humanidad, y escribo veinte páginas correspondientes a la edad de las cavernas; creo que una pleuresía interrumpe esta empresa genial que tiene a la familia en suspenso."<sup>181</sup>

Los comentarios que haga sobre su obra primeriza serán irónicos y cariñosos, pero revelan importantes datos acerca del sentimiento que el autor experimenta en la actividad de escritura. En sus recuerdos primeros la poesía ocupa una posición decisiva:

---

<sup>178</sup> Casi en todas las conversaciones y diálogos registrados (Prego, Picon Garfield, González Bermejo, Goloboff, Soler Serrano, etc.) se habla de poesía, ante lo que Cortázar se muestra interesado. Cf. Picon Garfield, Evelyn. *Cortázar por Cortázar*, op. cit., pág. 42

<sup>179</sup> Herráez, Miguel, *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*. Ronsel, Barcelona, 2003. pág. 42

<sup>180</sup> Ibidem, pág. 44

<sup>181</sup> Cortázar, Julio, "Así escribo". Etcétera, número 345.

"Me acuerdo de un tintero, de una lapicera con pluma "cucharita", del invierno en Bánfield: fuego de salamandra, sabañones. Es el atardecer y tengo ocho o nueve años; escribo un poema para celebrar el cumpleaños de un pariente. La prosa me cuesta mucho más en ese tiempo y en todos los tiempos, pero lo mismo escribo un cuento sobre un perro que se llama Leal y que muere por salvar a una niña caída en manos de malvados raptos. Escribir no me parece nada insólito, más bien una manera de pasar el tiempo hasta llegar a los quince años y poder entrar en la marina, que considero mi vocación verdadera."<sup>182</sup>

Será un asunto recurrente una posible incompreensión inicial por parte de familiares y allegados que no creen que el niño escriba esos sonetos, lo que podría afectar a Cortázar en lo que se refiera a la divulgación y la publicación posterior de sus poemas. El relato de estas experiencias de la poesía se puede continuar en la correspondencia posterior a la edición de *Presencia*. Con todo, queda claro que Cortázar no abandonará nunca la poesía, al punto de que años más tarde se habría de llamar "viejo poeta" y que confesaría que a él, como a Martín Fierro las coplas, los poemas le nacían como agua de manantial.<sup>183</sup>

A propósito de la auto-elaboración de la figura del poeta, Cortázar se sabe sujeto de "momentos poéticos", o sea, que su práctica poética "sólo puede ser instantánea, fulguración singular, de inequívoca raigambre romántica"<sup>184</sup>. El arrebatado, la "espontaneidad urgente", el rapto poético de que se confiesa objeto Cortázar estriban, para Mesa Gancedo, en una especie de urgencia terapéutica, a lo que aduce una carta a Domínguez, del 22 de octubre de 1941, leemos:

"Es como si un exceso de sentimiento poético amenaza desbordarse, y fuera necesario decirlo, decirlo inmediatamente, sin perder un instante; de lo contrario quién sabe qué podría ocurrir. Pienso que las repentinas insanias, los asesinatos sin premeditación, los suicidios inexplicables, son formas que asumió esa necesidad de expresión al ser retenida por dignidad, acaso porque faltaba un lápiz o una cuartilla..."<sup>185</sup>

---

<sup>182</sup> Cortázar, Julio, *Encuesta a la literatura argentina*.

<sup>183</sup> Daniel Mesa Gancedo, Miguel Herráez y otros recogen testimonios cortazarianos en esta dirección, que el mismo Cortázar apunta.

<sup>184</sup> Mesa Gancedo, Daniel, "Cortázar poeta, tel qu'en lui-même", op. cit., pág. 3

<sup>185</sup> Recogido por Mesa, ibidem, pág. 3

Llega a sugerir que un asesinato y un poema se escriben, se cometen en las mismas circunstancias de arrebató y no premeditación. Escribir es una iluminación severa. Cortázar hablará de "poemas de bolsillo, de rato libre en el café, de avión en plena noche, de hoteles incontables"<sup>186</sup>. Luego añade, a propósito del armado de *Salvo el crepúsculo*: "Recelo de lo autobiográfico, de lo antológico: dos de las cabezas del perro infernal ladrando a orillas de esta máquina que va poniendo en limpio tanta cosa suelta."<sup>187</sup> El recelo y la dispersión en la escritura y en la edición se convertirán en rasgos definitivos de su obra poética y tienen que ver con esa instantaneidad no planeada de la creación, con un impulso al que se opondría la demasiada sensatez. En carta a Haydée Santa María, le dice:

"cuando escribo ciertas cartas o ciertos poemas, jamás hago un borrador, jamás reflexiono demasiado; lo que tengo que decir nace de mí como podría nacer un abrazo o una bofetada, según las circunstancias"<sup>188</sup>.

La corrección, la revisión, la antología de lo escrito puede ser un castigo que traiciona lo que debe ser dicho. La vida sólo se vive y se escribe una vez.

Igualmente, se reconocería en la poesía una "virtud terapéutica", alivio de ese exceso de sentimiento o de sufrimiento íntimo. Como Mesa explica, "muchas de las cartas del Cortázar de los años 40 desarrollan sus particulares meditaciones metafísicas: la lucha con el problema de Dios, de la muerte", de tan machadianas y unamunianas resonancias<sup>189</sup>.

En cualquier caso, la relación con la poesía será todo menos lineal. Mesa Gancedo llega a decir que el poema es "excipiente agónico" o recuperación de sus estados torturantes:

---

<sup>186</sup> *Poesía y poética*, op. cit., pág. 135

<sup>187</sup> *Ibidem*, pág. 135

<sup>188</sup> En Mesa Gancedo, Daniel, *ibidem*, pág. 4

<sup>189</sup> *Ibidem*, pág. 4

“Estoy volviendo poco a poco a mí mismo. Hasta la Poesía, esa traidora, que se marcha de mi lado cada vez que sufro, retorna a pasos menudos y me dicta, por las tardes, versos.”<sup>190</sup>

Respecto a la relación de nuestro poeta con la escritura, Mesa Gancedo desvela otros detalles que podrían resultar contradictorios, por ejemplo su espíritu de selección rigurosa: “estoy revisando, destruyendo, decidido a fijar lo verdaderamente logrado”<sup>191</sup>. Cortázar intentará corregir la premura al publicar *Presencia* negándose a editarlo, aunque por lo demás éste sea un libro casi secreto desde su nacimiento. Cuando tenga que comentarlo, lo descartará arguyendo que son “poemas muy mallarmeños y felizmente olvidados”. El seudónimo Julio Denis actúa en este primer poemario como una toma de distancia, una reserva o una señal de inseguridad. Puede haber también algo del glamour de la heteronimia, en vínculo directo con su predilección por la literatura francesa y algunos de sus poetas favoritos. En todo caso, el silencio de la crítica respecto a *Presencia* explicaría, en parte, el efecto traumático y la reticencia a publicar su poesía. A Omar Prego le confesó, muy poco antes de su muerte:

“Tengo que reconocer que he sido débil en lo que toca a la poesía: la convertí, la fui convirtiendo en una actividad un poco secreta.”<sup>192</sup>

En cuanto a la “inspiración”, como los cuentos, Cortázar tiene la impresión de que los poemas se hubieran escrito a sí mismos. Daniel Mesa dice que esa “irresponsabilidad” cortazariana lo acercaría a los procedimientos automáticos surrealistas, la posesión platónica y la fuerza del sueño como proveedor de materia poética. Ambos asuntos son desarrollados ampliamente en *Salvo el crepúsculo*. A este respecto, de nuevo hablando con Omar Prego, dice Cortázar:

“los poemas, como muchos cuentos míos, nacen de imágenes oníricas, son una tentativa de poner en escritura visiones o entrevisiones que me da el sueño. No todos, por cierto, pero que lo onírico juega un papel muy importante en mi poesía es un hecho

---

<sup>190</sup> Cortázar, Julio, *Cartas 1937-1963*. Alfaguara, 2000.

<sup>191</sup> *Ibidem*, pág. 4

<sup>192</sup> Prego, Omar, *La fascinación de las palabras*, op. cit., pág. 152

que no sé si puede comprobarlo el lector. Pero el autor lo sabe perfectamente.”<sup>193</sup>

De una manera más explícita se pregunta en “Para una poética”:

“¿Por qué toda poesía es fundamentalmente imagen, por qué la imagen surge del poema como el instrumento incantatorio por excelencia?”<sup>194</sup>

Sueño, incantación, imaginario. La imagen será origen y resultado del proceso creativo, lo que se puede entender si consideramos que “la tendencia metafórica es lugar común del hombre y no aptitud privativa de la poesía”<sup>195</sup>. El hombre concibe analógicamente el mundo y la analogía ingresa en las formas del lenguaje. Entendemos entonces que el conocimiento que de ello se deriva sea una vía inherente al hombre. La tendencia humana a la expresión por imágenes, irresistible, “surge a la vida junto con nuestro color de ojos y nuestro grupo sanguíneo”<sup>196</sup>.

Ese impulso indomable no es, sin embargo, gratuito ni simple. La carga humana que este proceso implica es profunda e intensa. Mesa Gancedo lo explica:

“estas referencias marcan la conciencia cortazariana de que el <momento poético> está lejos de ser una epifanía simple, pero su coherencia interna es constante”<sup>197</sup>.

En cuanto al sigilo y la discreción en que Cortázar labra su obra poética, el asunto debe ser analizado desde diferentes perspectivas. Al principio, dice no publicar poemas (ni textos en prosa) por su exigencia de perfección. Con la salvedad de *Los Reyes*, algunos textos críticos de los años 40 y algunas narraciones que durmieron el sueño de los justos, Cortázar no publicará nada hasta *Bestiario*, en 1950. Décadas después de la aparición de *Presencia*, Cortázar imprimirá *Pameos y meopas*, y lo hará todavía desde una postura desenfadada, como veremos en el prólogo. Irónicamente considera que esos poemas son “textos que tal vez

---

193 Ibidem, o p. cit., pág. 153

194 Cortázar, Julio, *Obra crítica/2*, “Para una poética”, op. cit., pág. 267

195 Ibidem, pág. 267

196 Ibidem, págs. 268-269

197 Mesa Gancedo, Daniel, op. cit., pág. 6



ocasionen la lapidación de las ventanas de Gianni” y que la culpa la tienen unos cronopios de Barcelona.<sup>198</sup> En conversación con Omar Prego expresa el desánimo del poeta joven:

“Durante mucho tiempo me desanimó el hecho de que mis poemas caían un poco en el vacío de mis amigos lectores, cuya opinión cuenta para mí”.<sup>199</sup>

Los amigos prefieren los cuentos. Con todo, aunque nunca deja de escribir poemas ni duda de su calidad,

“la poesía siempre fue en mi caso una actividad un poco vergonzante. Es decir, nunca la mostré, o la mostré muy poco, como vos señalabas en tu pregunta, en los libros almanaque.”<sup>200</sup>

Es obvio que le afecta la cortedad o la arbitrariedad en el juicio de los críticos, que lo catalogan como cuentista o narrador, que se olvidan de los poemas que publica o que simplemente los desdeñan. En la actualidad habría que apuntar el lastre del desconocimiento -más que el desdén- de la faceta poética cortazariana, que se salva de alguna forma con la publicación de su poesía completa y de antologías como la de Mondadori. Cortázar, sin embargo, justificará de nuevo esta situación:

“[...] yo he publicado muy poca poesía en verso. Y ello por una razón de la que me avergüenzo un poco: a pesar de que a todo lo largo de mi vida he luchado contra las categorías, los géneros, las compartimentaciones, me doy cuenta en este momento de que de todas maneras he acatado esa especie de decisión que toman los lectores y los críticos cuando le ponen una etiqueta a un escritor y deciden que es un novelista, como apéndice un cuentista, pero que no es poeta. [...] Eso puede haber quizá influido por algún motivo conciente o inconciente [sic] en que yo limitara la publicación de mis poemas. [...] mis poemas son legión, sólo que también hay una legión de cajones en mi casa donde están guardados. [...] no siento el deseo de publicarlos (por el momento). [...] No hay ningún egoísmo en el hecho de no publicarlos, y creo verdaderamente que soy culpable de haber aceptado demasiado las etiquetas.”<sup>201</sup>

Tan reservada es su posición que, desde la modestia o desde el asombro, le muestra su sorpresa a Gianni Toti ante su deseo de publicar

---

198 *Poesía y poética*, “Pameos y meopas”, op. cit., pág. 339

199 Prego, Omar, op. cit., pág. 146

200 Ibidem, pág. 146

201 Díaz Sosa, Págs. 25-26

su poesía, excusándose de su “colpevole condizionamento ai dozzinali <generi> letterari”.

“Il fatto di non aver pubblicato niente altro che opere in prosa (ecetto un peccato di gioventú in forma de sonetti) mi aveva abituato pavlovianamente a lasciare le mie poesie allo statu di manuscrito, come attività intima, senza cercare loro quel lettore o quei lettori che, ciò non ostante, implicavano sempre.”<sup>202</sup>

Quizá uno de los aspectos más significativos de esta “carta abierta” sea la conciencia del lector o los lectores a que se dirige el poema. Incluso desde la privacidad y el refugio de los cajones. El poema implica siempre un lector, lo que afianza de nuevo la perspectiva de un Cortázar absolutamente poeta, publique o no su obra. Las puertas -parece decir en distintos momentos- están abiertas. Se considera poeta y, aun más, “gran lector de poesía” y se queja de que los críticos le hayan arrinconado en el marchamo de novelista<sup>203</sup>. Toda esta rebeldía latente cobrará cuerpo, al final, con la publicación de *Salvo el crepúsculo*, que cierra como se había comenzado la trayectoria literaria de Cortázar: con un *sui generis* libro de poesía. Es además *Salvo el crepúsculo* el máximo ejemplo de “libro libre, en el que los poemas llevan el peso del discurso”<sup>204</sup>.

Con los años 60 llegará la reivindicación de su poesía: “Y poemas, creo, que se quejan de olvido quizá justo, pero eso no se sabe nunca”<sup>205</sup>, intención que se consolida con la pérdida del miedo:

“Sólo en los últimos años he perdido el miedo al público, he metido poemas míos en algunos de mis libros y sobre todo en mis almanaques.”<sup>206</sup>

Daniel Mesa cree que, ante esos poemas “conmovedoramente malos” de los que hablaba sin conocimiento José Miguel Oviedo, “Cortázar

---

<sup>202</sup> Cortázar, Julio, *Le ragioni della collera*, “Lettera aperta da aprire di piu”, Carte Scoperte, 2, Rocco Fontana Ed. Pág. 135. Existe la traducción de esta “Carta abierta para abrirla más” en *Poesía y poética*, op. cit., pág. 373.

<sup>203</sup> Para el conocimiento del Cortázar lector puede leerse “Cortázar, lector de poesía en el desenlace de la modernidad” de Daniel Mesa Gancedo. En Trinidad Barrera (ed.). *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*. Sevilla, 1998.

<sup>204</sup> Mesa Gancedo, Daniel, op. cit., pág. 8. Este “libro libre” recuerda las tentativas vanguardistas de la novela libre de Ramón Gómez de la Serna.

<sup>205</sup> *La vuelta al día en ochenta mundos*, op. cit., pág. 13

<sup>206</sup> Lartigue, Pierre, “Contar y cantar”, *Vuelta*, 17, México, 1978, pág. 109.

estaba más atezado por un pudor sentimental que por una estricta censura estética".<sup>207</sup>

Al fin, los poemas son un tesoro privado, tocado por el "placer perverso de guardar lo que quizá es más mío"<sup>208</sup>. De extremadamente interesantes hemos de calificar estas observaciones sobre su poesía, en *Pameos y meopas*:

"Es natural entonces que estos poemas que siguen me parezcan demasiado marginales y que a la vez no lamente haberlos escrito; hombre entre dos aguas del siglo, habré tenido el privilegio agridulce de asistir a la decadencia de una cosmovisión y al alumbramiento de otra muy diferente; y si mis últimos años están y estarán dedicados a ese hombre nuevo que queremos crear, nada podrá impedirme volver la mirada hacia una región de sombras queridas."<sup>209</sup>

Como señala acertadamente Mesa Gancedo, publicar poesía supone para Cortázar, en este momento (comprometido con la revolución cubana y primeras tensiones; reconocido maestro del relato breve; cerrado el ciclo de la novela experimental-existencial tras *62/Modelo para armar*), un riesgo necesario en el proceso de elección y construcción de una identidad literaria. Así, la calidad del poema se relacionará sobre todo con la autenticidad desde la que Cortázar concibe su poesía.

Otro aspecto de interés en la consideración del Cortázar poeta es la autorreflexión sobre su poesía. Él mismo establece distinciones en su corpus poético:

- hacia 1950 reconoce haber producido y conservado poemas espontáneos, escritos a sí mismos, existenciales (los de *Razones de la cólera*) y poemas seducidos por el automatismo surrealista, teñidos siempre de implicaciones metafísicas;
- una poesía "lujosa", que se juzga irónicamente, pero que no se abandona (se refiere al soneto-medallón, la elegía-estela, etc.);

---

<sup>207</sup> Mesa Gancedo, D., op. cit., pág. 8

<sup>208</sup> *La vuelta al día en ochenta mundos*, op. cit., pág. 195

<sup>209</sup> *Poesía y poética*, "Pameos y meopas", op. cit., pág. 341

- otra veta poética es la que busca inspiración en la cultura *popular* inmediata, cuyo emblema serán los tangos, la canción del poeta expatriado.<sup>210</sup>

Son muchos más los matices y las distinciones que podríamos vislumbrar en su poesía y que desarrollaremos. Consignemos aquí el testimonio de Cortázar aludiendo al cambio que después de *El perseguidor* se opera en su concepto de literatura, un cambio de dirección orientado hacia el hombre. Ese itinerario se relaciona con su estancia en París y con el exilio de la patria.

“... años con experiencias humanas que yo no había hecho en la Argentina, donde viví siempre muy solitario, metido en una especie de carrera docente, por un lado, y lecturas en bibliotecas, por otro. París fue un poco mi camino de Damasco, la gran sacudida existencial.”<sup>211</sup>

En París dice Cortázar haber experimentado la presencia física del hombre como prójimo y culmina su rebelión contra las acusaciones de transfuguismo por parte de sus compatriotas y contra los ataques desde el localismo.

“Si una cosa me parece admirable por ejemplo es que Juan Carlos Onetti o Juan Rulfo hayan podido hacer toda su obra sin moverse de Montevideo o de México. Lo que fastidia es esa especie de localismo como condición moral que justifique una obra. Un tipo de sanción, la que hacen, que no es literaria, porque ninguno de ellos va a negar la calidad de *La ciudad y los perros* o de *El coronel no tiene quien le escriba* porque no están fechadas en Lima y en Bogotá”<sup>212</sup>.

La atención que a partir de los años 60 Cortázar presta a la canción protesta, al tango, a la poesía en los muros, a cantautores como Bob Dylan, Leo Ferré o Atahualpa Yupanqui, a los “tough writers” americanos y a los poetas beat confirmarán el proceloso océano de vivencias y las multiformes aspiraciones poéticas de Cortázar.

---

<sup>210</sup> Prego, Omar, op. cit., pág. 158

<sup>211</sup> González Bermejo, Ernesto, op. cit., págs. 11-12

<sup>212</sup> Ibidem, págs. 15-16

De esa marejada continua es consciente Italo Calvino, quien no duda la condición de poeta de su amigo y se atreve a vislumbrar un "equilibrio" plural en su obra:

"Dos almas se disputan el portaalmas de Julio Cortázar. La una arroja un chorro continuo de imágenes impulsadas por el torbellino de lo arbitrario y lo improbable; la otra levanta construcciones geométricas obsesivas que se mantienen en equilibrio sobre la cuerda floja."<sup>213</sup>

Interesante resultará *Salvo el crepúsculo*, proyecto de libro poético en sus últimos años, una especie de "diario de viaje", quizá reflejo de un intento final de transformar la vida en libro.

### **I. 1. 3. La obra poética de Cortázar**

Julio Cortázar (1914-1984) escribió poesía durante toda su vida. En líneas generales, es posible decir que la fue guardando para sí. Se trata en su caso del "oficio ensimismado", la "manera de estar solo", el "decirse a sí mismo", el autoconocimiento en que el acto creativo se consuma. Sus poemas son hojas secretas de un gran cuaderno de bitácora, en el que trabaja durante toda su vida con constancia.

"La poesía es un poco mi juego secreto, la guardo casi enteramente para mí y me conmueve que esta noche dos personas diferentes hayan aludido a lo que yo he podido hacer en el campo de la poesía."<sup>214</sup>

En sus poemas presenciaremos la entrega del poeta a la memoria individual y colectiva, a los juegos y los hallazgos del lenguaje, al homenaje a los escritores queridos y a la reflexión sobre la propia creación. En el fondo de esa propensión a la poesía está el cumplimiento de una propuesta integral del hombre. La integridad perdida de la que hablan Sábato y Juarroz, la totalidad humana sólo entendible en términos

---

<sup>213</sup> *Poesía y poética*, op. cit., contraportada.

<sup>214</sup> "El sentimiento de lo fantástico". Conferencia dictada por Julio Cortázar en la Universidad Católica Andrés Bello (1982)

de conjunción de cualidades, están en el núcleo de su dedicación a lo poético.

Famosas –por manoseadas y, en ocasiones, mal entendidas- son las distintas declaraciones que Cortázar hizo acerca de su propia poesía y el silencio en que permanecía buena parte de su trabajo. Se diría que los críticos lo toman demasiado en serio y que olvidan que el autor de *Rayuela*, entusiasta lector de poetas, audaz poeta él mismo, hizo del verso el cauce de una expresividad que apenas es comparable en calidad con los momentos más fulgurantes de su obra narrativa<sup>215</sup>. Además, Cortázar escribió libros de poemas y algunos libros con poemas, algo natural en quien se dedicó a la literatura en cuerpo y alma. Quizá sea destacable la diferencia cuantitativa en la publicación de obras narrativas y ensayísticas en comparación con la obra poética, de la que sin embargo recogemos un número notable de títulos.

Cronológicamente, la obra poética cortazariana se encuadra en el período que va del martinfierrismo argentino de los años cuarenta a las variadas propuestas posmodernas de la segunda mitad del siglo, con un huracán de sucesos estéticos y sociales en ese intervalo. Coincide en el tiempo con escritores de la solidez y la trascendencia de César Vallejo, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Nicanor Parra, Ernesto Cardenal u Oliverio Girondo, que representan en conjunto una cosmovisión poética hispanoamericana con rasgos singulares, propios, al tiempo que se exhibe imbuida de las radicales y frescas aportaciones de las vanguardias a uno y otro lado del océano Atlántico. A ellos dedicaremos parte de nuestra contextualización, entendiéndolos como compañeros de viaje,

---

215

Daniel Mesa (*La apertura órfica*, op. cit., págs. 13-14) recoge las opiniones críticas más señaladas respecto a la poesía de Cortázar. Para José Miguel Oviedo son “conmnotadoramente malos”. Del otro lado, Gianni Toti dice en el prólogo a *Pameos y meopas*: “De todo lo que has escrito, lo que a mí realmente me gusta es tu poesía”. Scholz dice “mediocre”; Mac Adam lo llama “dilettante”; Martínez Santa, “no puramente poeta”. Si acaso, continúa Mesa, se le concede ser poeta “en el sentido profundo” (Martínez Santa), “poeta/novelista” (Paz y Ríos, 1973), o creador de una obra narrativa transida de poesía (Malva Filler, 1987). En cuanto al estudio de la poesía cortazariana Mesa señala que la mayoría de las aportaciones de los estudiosos se refieren a temas y procedimientos formales. Se siguen señalando las preocupaciones metafísicas (Benítez, 1989), los problemas humanos (Campra, 1987b; Benítez 1989) o el amor (Campra y Benítez). Se alude también a la ruptura de normas en el terreno lingüístico (Campra, 1987), el “ritmo nuevo” (Cócaro, 1970) o la diversidad métrica y el uso de las citas.

piedras de toque de la realidad poética latinoamericana, voces de referencia.

Su obra poética completa ha sido recogida en 2005 en *Poesía y poética*, bajo la supervisión de Saúl Yurkievich, en colaboración con críticos y especialistas en su obra<sup>216</sup>. En esta publicación total de la poesía cortazariana, a la que aún podría añadirse algún texto aparecido recientemente<sup>217</sup>, es apreciable la dimensión y la trascendencia de su obra. No sólo se ofrece una lectura y una edición crítica de sus textos, sino que además gozamos de la posibilidad de alcanzar una lectura contextualizada, con procedencia de los poemas, organización de los textos según origen y fechas de aparición o composición, etc. Los títulos de poemarios son, en principio, los siguientes: *Presencia* (1938), *Pameos y meopas* (1971), *Le ragioni della collera* (1982, en italiano; 1995, bilingüe), *Un elogio del 3* (póstumo, 1990), *Negro el 10* (1983) y *Salvo el crepúsculo* (póstumo, 1984).

Habría que añadir una referencia a los libros de todo tipo en los que incluye poemas: *Dos juegos de palabras I*, *Divertimento* (1988), *Dos juegos de palabras II: Tiempos de Barrilete* (1950), *El examen* (1986), *Diario de Andrés Fava* (1995), *Historias de cronopios y de famas* (1962), *Rayuela* (1963), *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968), *62/Modelo para armar* (1968), *Último round* (1969), *Libro de Manuel* (1973), *Territorios* (1984), *Un tal Lucas* (1979) y *Nicaragua tan violentamente dulce* (1983). Por último, muchos de sus poemas, por no decir la mayoría, quedaron inéditos, desaparecieron o acaso alcanzaron una divulgación privada en cartas o en forma de regalo. Otros durmieron en cuadernos, manuscritos o revistas hasta esta edición global.

---

<sup>216</sup> La obra poética cortazariana completa ha sido crítica y hermosamente editada por Saúl Yurkievich, en colaboración con Gladis Anchieri, prologada por Rosalba Campra, con traducciones de Aurora Bernárdez y con la aportación en la compilación y datación de poemas dispersos de Daniel Mesa Gancedo, para Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Barcelona 2005. Esta será la edición que utilizemos, por considerarla la más rigurosa y la más completa. Daniel Mesa Gancedo hace una exhaustiva exposición de las procedencias de los poemas, sus orígenes y las circunstancias de aparición en “Notas” de *Poesía y poética*, págs. 1333-1358.

<sup>217</sup> Me refiero a la aparición de textos como “Después hay que llegar” (1977-1978) en donde la indefinición poema-narración lírica resulta absolutamente productiva. Refiriéndose a *Prosa del observatorio*, Cortázar dice que es un poema.

Habría que reivindicar la reserva y la privacidad como valores en sí mismos de los poemas del argentino. Más que pensar que Cortázar no los publica porque son malos o porque hay alguna experiencia desagradable detrás, habría que hacerse a la idea de que Cortázar escribe y guarda para sí sus poemas: "excesivamente personales", había dicho en *Salvo el crepúsculo*. En la distancia, su actitud recuerda a la del poeta checo Vladimír Holan, quien al final de su vida buscaba el ámbito reducido de sus primeros lectores con el objeto de preservar el secreto y el recogimiento propios de la poesía. Ese cuidado lo hallamos en declaraciones que nos presentan a un artesano emocional, al escriba que vuelca su arrebatado, desde una naturalidad vital, de forma manuscrita.

"Acostumbraba a escribir su prosa directamente a máquina, pero los poemas los escribía a mano"<sup>218</sup>.

Sin duda, la espontaneidad es nota diferenciadora de la poesía del argentino y a ella se debe esa continua mutación de formas y esa búsqueda insatisfecha del verdadero *tempo* del poema y su participación en la realidad. Para Jacque Canales será evidente la transformación que se opera en la forma cortazariana de entender la literatura. Aunque ese cambio ocurra en textos de todo tipo, quizá sea en la poesía donde con más claridad se puede observar esa metamorfosis, en realidad una consecuencia lógica de sus intereses y de las evoluciones que estética y sociohistóricamente se producen.

"En la obra de Cortázar se manifiestan claramente tres etapas: una hiperintelectual, estetizante o de estética pura. Otra metafísica, de búsqueda intelectual del destino humano en que se preocupa por el ser, la vida, la muerte, el tiempo. La tercera es la etapa histórica."<sup>219</sup>

Canales añade matices nuevos a las declaraciones del propio Cortázar en cuanto a las transformaciones de su poesía, que en ocasiones son vinculables con las experimentadas en la producción narrativa. Para el

---

<sup>218</sup> Canales, Jacque, "En la sedimentación del hábito". *Encuentros con Cortázar. Conversaciones de famas y cronopios*, Universidad de Murcia/Cajamurcia, 1996. Pág. 173

<sup>219</sup> Canales, J., op. cit., pág. 174



argentino, *Bestiario* (1951) será estetizante en sus temas y ejecución, aunque ya contiene el germen del encuentro con una realidad más cercana a América Latina. Igualmente reconoce que hacia 1956 se inicia un viraje en su obra, coincidiendo con la publicación de *Final del juego*.

Mesa Gancedo consigna esas transformaciones desde el planteamiento de una "poética negativa", que se concretaría en la negación del egoísmo, la negación de la individualidad y la negación de la identidad. La negación del egoísmo ocurre desde una proyección hacia el afuera y también hacia el testimonio: "el poeta es siempre la suma de nosotros, la punta del embudo"<sup>220</sup>. En *Imagen de John Keats*, Cortázar había dicho que "el don poético es una aptitud vuelta hacia el resto del hombre y confundida con él". La necesidad de poetizar lo privado sólo se cumple desde el olvido de ese egoísmo. Se advertiría entonces una tensión escritural entre el yo y el nosotros.<sup>221</sup>

El paso siguiente en el proceso de análisis del despojamiento del ser del poeta consiste en establecer su falta de "individualidad". *Imagen de John Keats* se erige, en este sentido, en prólogo de su teoría del camaleonismo poético. Para Cortázar "el instante poético logrado" consistía en una "renuncia momentánea a esa personalidad -dejar de ser-hombre- e instalación, mediante el acto poético, en el ser de la cosa admirada, de la cosa-que-será-verso"<sup>222</sup>. Para Cortázar, Keats es el primero que lleva a la práctica esa actitud:

"el no tener un proper self, un carácter propio, supone a su vez una disponibilidad infinita de irrupción en los otros individuos"<sup>223</sup>.

---

220 *Obra crítica/2*, "Reseña de C. Viola Soto", op. cit., pág. 260

221 "Los reductos del individualismo eran "nobles" en su tiempo, pero "ahora huelen cada vez más a rancio" (Cortázar, "Corrección de pruebas en Alta Provenza", en J. Ortega, *Convergencias. Divergencias. Incidencias*, Tusquets, 1973, pág. 21). El tiempo de los "textos estetizantes" y "la minuciosa organización de una vida de gabinete" (ibidem, 32) deben ser superados por razones estrictamente poéticas. "Ningún escritor de veras puede ya montar un sistema propio y agazaparse en él. Se acabó el ser escritor araña, el escritor cangrejo ermitaño" (ibidem, 21), se acabó toda actitud "criselefantina". Después, "El yo de nuestros poetas auténticos vale cada día más como un nosotros".

222 Cortázar, Julio, *Imagen de John Keats*, Alfaguara, Madrid, 1996, pág. 497

223 Ibidem, pág. 485

La negación del autobiografismo fenoménico que implica la negación del egoísmo y la individualidad, no conlleva, sin embargo, que el discurso poético original se subsuma en un magma sin sujeto, en logos "auto-proferido".<sup>224</sup> El poema resultante de esa peculiar anulación de la personalidad se dejará reconocer como "autobiografía del espíritu".

"La aptitud lírica contiene intrínsecamente a su dueño como la semilla contiene en potencia los caracteres de la planta. Cuando el poema nace de esa partenogénesis que todo creador alienta y padece, se da con una fisonomía poética que no por indefinible es menos clara y unívoca: el sello de un poeta. [...] También aquí tenemos autobiografía en el poema, identidad que permite distinguir y aislar; pero es ésta una autobiografía del espíritu, de un espíritu individual y distinto."<sup>225</sup>

Para Mesa, que el compromiso poético exija el abandono de la identidad se muestra en la práctica del seudónimo, apoyándose este juicio en una temprana declaración del propio Cortázar: el poema es un largo sacrificio y a su flor se llega por ásperos caminos, en los cuales es preciso ir dejando vanidades, ignorancias y hasta el mismo nombre del poeta. Luego llega la teoría del camaleonismo, que Cortázar considera fundamental para la poética de la modernidad.<sup>226</sup> Cortázar, desde esa pérdida voluntaria de identidad, define a Keats como un "anti-Dios": "pudo decir: *Yo soy lo que no soy*. Sólo los grandes pueden afirmarlo."<sup>227</sup>. A continuación Mesa explica que lo que distingue a esos grandes poetas es el hecho de moverse en los "órdenes negativos", su capacidad de *afirmar la negación*, presentándose acaso como sombra del Creador. Parece en cualquier caso que de lo que se trata es de evitar el autobiografismo experiencial, procurando la enajenación o la distracción de sí mismo.

En la actitud de Narciso verá Cortázar el emblema del instante poético así concebido. La enajenación del yo en el ámbito de la poesía

---

224 Mesa Gancedo, Daniel, *La apertura órfica*, op. cit., págs. 23-24

225 Cortázar, Julio, *Imagen de John Keats*, Alfaguara, Madrid, 1996, pág. 501

226 Ibidem, pág. 100. En Keats, "Lettre du caméléon", a Bailey (1817): "Todo poeta, todo <hombre de genio>, es como un camaleón"; luego Rimbaud a Démeny; luego Mallarmé a Cazalis; luego la *Carta de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal.

227 Ibidem, pág. 123

implica una concepción globalizadora de la personalidad, un humanismo nuevo que no divida al sujeto.

“¿No es la poesía, esencialmente, el fingido diálogo de Narciso enamorado? (...) Si Narciso es el poeta por excelencia, ¿con quién dialoga? ¿Con su doble total, o solamente con una imagen proyectada en el estanque? ¿Qué contiene de él esa imagen? Contiene -por imagen, es decir incorpórea, y por poética, producto espiritual- las esencias del ser que la contempla enamorado. Contiene a todo el hombre, pero en proyección poética. La imagen es Narciso, mas no el mismo Narciso que la mira. Contiene el amor, la angustia, la capacidad sentimental en pleno, y sin embargo esa plenitud es ya objeto poético, no la subjetividad en sí sino su hipóstasis catártica, su poetización preliminar”<sup>228</sup>.

Considera Mesa este fragmento clave para entender el planteamiento del propio discurso lírico de Cortázar, tanto en el fenómeno de la impostación de la voz, como en el trasfondo existencial, pues derivaría en un proceso de auto-comprensión desde lo otro. Y añade:

“por eso la “poesía de Narciso” -la mejor del romanticismo y, bajo numerosas y prolijas máscaras, el clasicismo todo- se sostiene en la medida en que el poeta-Narciso llevado a crear una obra de su dolido monólogo, se contempla poéticamente, renunciando a la introspección subjetiva indiscriminada; en la medida en que se inclina sobre su imagen sin confundirse con el total de su intimidad, se considera como objeto poético y se aprehende en la raíz, la esencia, donde “la symphonie fait son remuement dans les profondeurs” (Lettre du voyant). En síntesis: en la medida en que el poeta considera su imagen -con todas las notas propias de la misma -y no su doble imposible y absurdo.”<sup>229</sup>

Desde “la profondeur” es desde donde Narciso recupera su imagen más cierta. En la recuperación de esa imagen enajenada consiste el milagro poético, concluye Mesa. Cortázar no habla de falta esencial de identidad, sino de pérdida voluntaria.

Proyección del yo, negación de la individualidad y negación de la identidad son, pues, los momentos de surgimiento del yo poético como sujeto del discurso. El primer momento que debemos considerar en la trayectoria cortazariana es la publicación de *Presencia*, piedra inicial de los rumbos que haya de tomar su volátil poesía.

---

228 Ibidem, pág. 508

229 Ibidem, pág. 509

Algunos poemas podrían ser lo suficientemente reveladores en lo que se refiere a esos cambios. Aduciríamos, en ese recorrido, un soneto de *Presencia*, una milonga, un poema surreal, un ditirambo político, una exaltación del mayo libertario, una elegía al Che, un poema de amor, un poema permutante o un poema en prosa.

En su preocupación formal y en su atención a cuestiones sociales, la obra poética de Cortázar podría compararse también con la del bilbaíno Blas de Otero. Sus evoluciones poéticas tendrán que ver en primer lugar con evoluciones a nivel personal, que habrán de traducirse poéticamente. Blas de Otero sería paradigma del cultivo del soneto, en *Angel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, donde desde el desarraigo de la posguerra se vale del verso para dar cauce a una profunda expresividad de raíz existencial. Sus siguientes libros, *Pido la paz y la palabra* o *Que trata de España*, se corresponderían con lo que anteriormente se ha llamado "época histórica", de contenidos sociales y comunicativos y con una clara vocación humanista. En los años 70, el bilbaíno le dedicará poemas a Bob Dylan, en quien reconoce unos valores humanos y una actitud contracultural dignos del mundo que viene. En Cortázar apreciamos por igual el cultivo inicial del soneto, de origen mallarmeano y enraizado en el clasicismo español, la evidencia de una preocupación existencial y metafísica y una deriva final hacia los asuntos histórico-sociales. En paralelo, interesa anotar cómo la literatura española, con frecuencia denostada por los poetas snob de los '40, tendrá en Cortázar a un seguidor especial. Sabida es su propensión a lo anglosajón y su curiosidad por todo tipo de literaturas. Con todo, la poesía clásica española, la generación del 27, los poetas de la posguerra y el exilio y la generación del medio siglo comparecen en su ideario poético. Los hitos podrían ser establecidos en torno a las personalidades poéticas de Federico García Lorca, Pedro Salinas, Luis Cernuda o José Agustín Goytisolo. Añadiríamos a Garcilaso de la Vega, Góngora, Juan Ramón Jiménez, León Felipe, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Jorge Guillén o Joaquín Marco. Con el tiempo ciertas preferencias provocarán el entusiasmo por unos y el abandono de otros. En el caso concreto de Pedro Salinas a Cortázar debemos una edición de su poesía. A Cernuda

recurre con frecuencia en *Imagen de John Keats* o *Salvo el crepúsculo*. Por Federico García dice haber sentido, como los miembros de su generación, un "lorquismo" desaforado en los años 30, que perdura en el tiempo.

Cortázar dice desconocer por los años argentinos la narrativa española. Sin embargo,

"lo que no leí en prosa, lo leí en poesía. Siento un gran amor y les debo mucho, no sólo a los clásicos de la poesía española, sino a los poetas llamados <de la República>, empezando por la llegada imperial de García Lorca a Buenos Aires, que provocó en todos nosotros un <lorquismo> desaforado.

Junto a Federico empecé a leer y me leí todo Salinas, Cernuda, Aleixandre, Guillén, Alberti y se me quedan otros. Toda esa generación extraordinaria de poetas que, cada uno a su manera, son muy económicos, no pueden ser acusados de frondosos. En conjunto son grandes poetas, un poco como los grandes poetas anglosajones -y no hago comparación directa-, porque hacen una poesía esencial, medular, tan lejos de la poesía romántica española del siglo anterior.

Paralelamente, yo cumplía un trabajo similar con la poesía francesa. Nunca me interesó -la leí por razones históricas y por cariño- la poesía de Víctor Hugo, de Alfred de Musset, de Vigny (aunque sea el más moderado de todos ellos) porque la encontraba excesivamente recargada. A la poesía francesa la empecé a leer de Baudelaire en adelante. Es decir, una época donde se produce el mismo proceso que luego se dará en España, en el 36: una poesía de concisión, de esencia."<sup>230</sup>

El testimonio es relevante en tanto confirma el contacto con la poesía española y su concisión y su escritura medular como cualidades atractivas para el argentino.

Convendría detenerse un instante en algunas de las ideas que hilvana el argentino en su edición de Salinas<sup>231</sup>, porque nos ofrece datos significativos sobre la geografía poética en que Cortázar se mueve y desde la que concibe -por ejemplo- *Salvo el crepúsculo*. Confiesa Cortázar haber leído a Salinas y a la mayoría de componentes del 27

---

<sup>230</sup> González Bermejo, Ernesto, op. cit., pág. 22

<sup>231</sup> Salinas, Pedro, *Poesía*. Alianza editorial, 1974, Madrid. Selección y prólogo a cargo de Cortázar.

desde finales de los años 30. Esa lectura lo acompañará a lo largo de su vida. Invitado a reunir una muestra de la poesía de Salinas, Cortázar procede desde esa simpatía y esas afiliaciones secretas en las que prefigura el acercamiento a la poesía. Escribe las palabras preliminares a su selección en París,

“bajo estos ritmos del setenta, para estos lectores que han aprendido por fin que el único respeto a la poesía consiste en leer lo que está vivo para ellos y el resto que se mande a guardar”.<sup>232</sup>

Conocida es la atención que el argentino concede al lector nuevo,

“hombre de un tiempo que ha roto por fin tantos tabúes idiotas, tantos géneros y casillas y altos y bajos y blancos y negros”<sup>233</sup>.

A esos cómplices allende el libro les desea que alguna noche

“lean en voz alta los poemas de Salinas, dibujen en un oído cegado por la tinta de imprenta ese árbol de poesía que Rilke sintió en el canto de Orfeo.”<sup>234</sup>

Los criterios que se imponga en su selección nos han de parecer cercanos a los que años después se evidencian en su *Salvo el crepúsculo*. En su antología

“la cronología se fue al diablo [...] sin esa tópica progresión de juventud a madurez que en el fondo es un problema personal del poeta y que además ni siquiera vale con Salinas”<sup>235</sup>.

Podemos decir que el criterio es el del tahúr, el de esa “rara baraja de la memoria”, tan frecuente en su obra.

“De la misma manera, si faltan aquí no pocos poemas de sus últimos tiempos, es porque a eso que llaman evolución de una obra preferí la visión atemporal de la poesía, ir reuniendo poemas por afinidades y ritmos y contactos, de manera que todo está barajado como hay que barajar un mazo antes de esa gran partida en la que el poeta y su lector se juegan lo mejor que tienen.”<sup>236</sup>

---

232 Ibidem, pág. 8

233 ibidem, pág. 11

234 Ibidem, pág. 11

235 Ibidem, pág. 9

236 Ibidem, pág. 9

Por supuesto, en su estudio evitará toda erudición, toda bibliografía y toda sacralización de la poesía en aras de una intermediación casi inexistente. La intuición le sirve de guía.

“Vengan a decirnos -porque se dice por ahí- que Salinas cae en un conceptismo de lo amoroso, que juega con la idea de lo erótico (tu solo cuerpo posible:/ tu dulce cuerpo pensado), como si después de Dante o el Shakespeare de los sonetos o John Keats o Apollinaire no fuera transparente que en todo gran poeta la pasión suscita y alimenta un sistema de intuiciones trascendentes, un desasosiego existencial, una metafísica que sólo los prejuicios y los vocabularios (que es lo mismo) disocian falsamente del río de la sangre enamorada”<sup>237</sup>.

En Salinas reconoce nuestro poeta ese “río de la sangre” en que toda gran poesía desemboca, río para el que es inútil cualquier exégesis, cualquier hermenéutica crítica, sistemática, científica. En sus palabras trata de actuar como ese intermediario que busca una comunión con aquello

“que realmente cuenta, los poemas que murmuran sus abejas en la colmena paralelepípeda que tiene en las manos, y ojo que a veces pican aunque casi siempre prefieren danzar en el aire de la lectura sus mensajes de alegría, ese otro nombre del amor y de Pedro Salinas.”<sup>238</sup>

Los poemas son estiletes, armas de irrupción, abejas que pican. El poema tiene como designio último provocar una crisis.

Prosiguiendo la paráfrasis saliniana, el mismo Cortázar será también un buen poeta del amor y confiesa ciertas resonancias de su aprendizaje poético en la poesía española,

“y una noche en un banco junto al río Tübingen, leyendo con ayuda de una linterna de bolsillo, para escándalo del guardián del parque (la torre de Hölderlin se recortaba en el agua del Neckar), medí una vez más lo que ya había sabido hace treinta años en la Argentina, que Salinas y Cernuda fueron en su tiempo y en su lengua los dos más grandes poetas del amor”.<sup>239</sup>

---

237 Ibidem, págs. 10-11

238 Ibidem, pág. 7

239 Ibidem, pág. 10

Podríamos cerrar este apartado refiriendo una propuesta de definición de poesía:

“Con lo fantástico pasa como con la poesía que, según aquel humorista, era <lo que se queda afuera después de definir la poesía>”.<sup>240</sup>

En la idea de la poesía como aquello que está fuera de definición, más allá de las palabras o más allá del texto, Cortázar insistirá otras veces.

Consignemos que el “taller flotante” cortazariano bebe en Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Ezra Pound, T. S. Eliot, Edgar Allan Poe, Antonin Artaud, Charles Baudelaire, John Keats, Maiakovski, el Conde de Lautréamont, Góngora, Jules Laforgue, Arthur Rimbaud, Ricardo Molinari, Oliverio Girondo, Jean Cocteau, César Vallejo, Catulo, José Lezama Lima, Alejandra Pizarnik, Dylan Thomas, Cesare Pavese y Paul Éluard. Críticos como Barthes, Freud, Blanchot, Lacan, Bajtín, Derrida, Genette, Bataille, Jabès, Eco, Foucault, Deleuze lo acompañan en su periplo.

En sus cartas, como la marea lunáticas, en sus poemas, en sus novelas, hay una inmensa penumbra de música, por la que se entreven los gestos claros de sus entusiasmos, sus tendencias inevitables, sus ídolos. Cortázar se sublima en sus maestros y en sus compañeros de viaje.

No sigo el camino  
que los antiguos siguieron.  
Busco lo que ellos buscaron.

Como en Matsuo Basho. Se reconoce en ellos y en ellos crece. Su obra poética será un gran palimpsesto.

#### **I. 1. 4. Cortázar y la generación argentina del '40**

Si estableciéramos la pertenencia de Cortázar a alguna generación literaria, lo haríamos en el contexto de la generación argentina del 40.

---

<sup>240</sup> González Bermejo, Ernesto, op. cit., pág. 41



Siendo este un concepto problemático, como advierten Daniel Mesa o Saúl Yurkievich, podría ser válido en tanto configura un marco para los pasos iniciales de la obra de Cortázar, quien –además– se sabe hijo de un tiempo y participante de una generación literaria. En *Los nuestros*, Harss recoge este testimonio cortazariano:

“Mi generación empezó siendo bastante culpable en el sentido de que le daba la espalda a la Argentina. Éramos muy snobs, aunque muchos de nosotros sólo nos dimos cuenta de eso más tarde. Leíamos muy poco a los escritores argentinos, y nos interesaba casi exclusivamente la literatura inglesa y la francesa; subsidiariamente, la italiana, la norteamericana y la alemana, que leíamos en traducciones. Estábamos muy sometidos a los escritores franceses e ingleses hasta que en un momento dado –entre los 25 y los 30 años– muchos de mis amigos y yo mismo descubrimos bruscamente nuestra propia tradición. La gente soñaba con París y Londres. Buenos Aires era una especie de castigo. Vivir allí era estar encarcelado.”<sup>241</sup>

Los 25 y los 30 años de Cortázar coinciden con los años 40, en un clima cultural singular y diferenciado, tras el martinfierrismo y las experiencias de Boedo y antes del invencionismo, el concretismo, el pandurismo. Francisco Tomat Guido y Celia Paschero recogen en *La poesía argentina moderna* lo que Zonana llama “la relación entre el tono elegíaco y el canon”:

“La generación del 40 impone en poesía moderna argentina un tono de lirismo de grandes símbolos, nostálgico y elegíaco, profundamente cercano de las formas tradicionales de la lírica castellana, y de los nuevos cambios impuestos por Machado, Juan Ramón Jiménez, salinas, los poetas americanos Neruda y Vallejo, y los argentinos Marechal, Molinari, Borges, Bernárdez, aparte de los europeos que, como Rilke, transforman más radicalmente la poesía actual en dimensión universal”.<sup>242</sup>

Para el entendimiento global de la nueva situación, sería preciso trazar un posible marco literario en la Argentina anterior a 1940, constituido por la activa presencia de la vanguardia hispánica (cosmopolita, moderna y antimodernista), la profusión de revistas literarias (“Proa”, “Martín Fierro”) y la omnímoda figura de Borges. Los

---

<sup>241</sup> Harss, Luis, op. cit., pág. 257

<sup>242</sup> Recogido por Zonana, Víctor Gustavo, *Orfeos argentinos. Lírica del '40*. EDIUNC, Mendoza, 2001, pág. 16

grupos de Florida y Boedo representan las dimensiones más plausibles de entendimiento de lo literario.

“Boedo tenía como rasgo su preocupación política y social, que movía una realidad particular y nueva; Florida, las ganas de reírse, el desenfado, la voluntad de renovar. En la nueva promoción [el grupo del 40] nada de esto se encuentra, sólo la melancolía que no sirve como dato, sino como síntoma; y sus poemas elegíacos, lavados, tediosos, una consecuencia de esta suerte de enfermedad poética.”<sup>243</sup>

Para Álvaro Yunque, frente a la deshumanización del arte acuñada por Ortega en su interpretación de la vanguardia y frente al elitismo y el cosmopolitismo del grupo Florida, la orientación «realista» era necesaria. El poeta habría de propugnar un arte decididamente militante en las filas de lo humano:

“El artista debe militar entre los hombres que cambian el mundo. El artista no ha venido a contemplar sino a vivir. Arte es acción. El arte es herramienta; pero en tanto no llega la hora de construir, una pala o un martillo pueden utilizarse para romper la cabeza de un canalla: Así el arte proletario. Imperiosamente combativo, el arte proletario es la posibilidad épica del siglo XX.”<sup>244</sup>

Boedo representará, pues, una forma especial de literatura social, popular, con el hombre como referente último, lo que se podría adivinar en la base ideática de algunas composiciones cortazarianas posteriores tamizadas por el existencialismo y la experiencia de vanguardia.

Los escritores nuevos comienzan a asentarse entre 1937 y 1943 con frecuencia desde una crítica al ultraísmo martinfierrista, otras veces asimilándolo. Recordemos que *Presencia* data precisamente de esos años y que algunos poemas anteriores como “Bruma” delatan la raigambre europeísta del poema cortazariano. La generación del '40 recupera la herencia simbolista, al tiempo que alimenta una “especial veta argentina” y un cosmopolitismo transido de influencias extranjeras. Se constata, asimismo, una recuperación subjetivista de signo romántico. Se sigue admirando a escritores de la generación anterior: Borges, Molinari, Lynch, Güiraldes, Arlt, Mallea, Marechal, Macedonio Fernández y Juan Filloy, entre

---

<sup>243</sup> Urondo, Francisco, op. cit., pág. 17

<sup>244</sup> Yunque, Alvaro, *La literatura social en la Argentina*, op. cit., pág. 295

otros. Más que de ruptura radical con la generación anterior habrá que hablar de "rebelión precaria" y continuismo.<sup>245</sup>

¿A qué llamamos, entonces, generación argentina del 40? Jorge Luis Borges recela de su existencia, argumentando que los términos "generación" y "escuela" son invento de los franceses en su manía de negar al individuo y que nada tienen que ver con lo estético o con el goce poético y sí con la comodidad para la historiografía orgánica. Saúl Yurkievich habla del "comodín de la cronología literaria", apostillando que "el concepto de generación del 40 resulta endeble, difuso, una nebulosa nominativa"<sup>246</sup>. Por su parte, críticos como Daniel Mesa o Francisco Urondo conceden una importancia fundamental para la configuración generacional al Concurso Martín Fierro de 1940, al que Cortázar concurreó y que tuvo como ganador a Juan Rodolfo Wilcock. Este podría ser el acontecimiento generacional, en tanto da la pauta del clima poético del momento. Si el criterio es estético, a estos jóvenes de la generación del '40 se los llama esteticistas<sup>247</sup>, "melancólicos"<sup>248</sup> o "elegíaco-sentimentales"<sup>249</sup>. Quizá la opinión de Raúl Gustavo Aguirre represente adecuadamente lo que se puede esperar de estos poetas:

"Ahondamiento de la subjetividad, falta de espíritu de aventura, tono elegíaco y menor, matices delicados de lenguaje, son los caracteres predominantes en estos poetas. Los mejores de ellos fueron –puede decirse– especialistas en la factura de bellos endecasílabos, a menudo articulados en estancias, liras y, especialmente, sonetos de cuidada arquitectura."<sup>250</sup>

La nómina "nebulosa" de esta generación podría incluir a escritores nacidos entre 1903, como Silvina Ocampo, y 1930, como María Elena Walsh, con una mayoría de autores nacidos en los años 10. Los límites

---

<sup>245</sup> Urondo, Francisco, *Veinte años de poesía argentina, 1940-1960*, op. cit., pág. 21

<sup>246</sup> Yurkievich, Saúl, "Sobre la generación argentina de los 40. Girri/Orozco: la persuasión y el rapto", en Sainz de Medrano, L. (ed.), *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma, Bulzoni, pág. 237

<sup>247</sup> Zonana, V.G., op. cit., pág. 15.

<sup>248</sup> Ghiano, Juan Carlos, "A manera de epílogo. La poética de Vicente Barbieri", en Vicente Barbieri, *Obra poética*, Emecé, Buenos Aires, 1961, págs. 392-392.

<sup>249</sup> Kovacci, Ofelia, "Tres notas sobre la poesía argentina contemporánea", *Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1961, pág. 31

<sup>250</sup> Aguirre, Raúl Gustavo, *La poesía argentina antes y después de 1950 (algunas notas para su interpretación)*, en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, Maracaibo, Universidad del Zulia, nº 12, 1977, pág. 58

cronológicos son ciertamente amplios. En esas fechas han nacido Enrique Molina, Olga Orozco, Vicente Barbieri, Daniel Devoto, Juan Rodolfo Wilcock, Eduardo José Bosco, Ana María Chouhy Aguirre, María Granata, Alberto Ponce de León, Miguel Angel Gómez, Eduardo Jonquières, Juan G. Ferreira Basso, Castiñeira de Dios, Fernández Unsain, Cocco, entre otros. Es especial el lugar que ocupan Aldo Pellegrini, César Fernández Moreno, Edgar Bayley o Alberto Girri, en quienes se aprecian las influencias de invencionismo y surrealismo y una depuración de lo neorromántico.<sup>251</sup> Especial es, asimismo, el lugar de Cortázar, que apenas aparece en ninguna antología, en ningún elenco y que, sin embargo, publica lo que para Jaime Alazraki es el manifiesto de esta generación: "Rimbaud" (1941)<sup>252</sup>. Según Daniel Mesa, la primera antología de la generación es *Poesía Argentina 1940-1949*, a cargo de David Martínez. Esta publicación tendrá una reseña en "Sur", escrita por Daniel Devoto, quien completará la nómina de los poetas del grupo, mencionando Julio Denis. Así, Cortázar se mueve en esta generación entre la ausencia casi total y la capitalidad. Testigos excepcionales de ese momento literario, en lo que respecta a Cortázar, son Daniel Devoto y Aurora Bernárdez.

Existe, para Zonana, la posibilidad de establecer una serie de principios comunes en la estética neorromántica de esta generación:

"El análisis de los textos del corpus pone de manifiesto que la poesía neorromántica del '40 estuvo fundada en principios compartidos y difundidos a través de distintas clases textuales con una función aglutinante. Existe por tanto una verdadera reflexión poética, en la medida en que retoman los problemas esenciales que hacen a su especificidad y se resuelven desde un horizonte especulativo en consonancia con la época y con la propia tradición literaria argentina. Sólo este marco permite comprender la evolución posterior no sólo de los poetas que inicialmente se adscribieron a la vertiente, sino la emergencia de las otras líneas que surgen por oposición a la poética del neorromanticismo."<sup>253</sup>

Al estudio de las relaciones entre neorromanticismo argentino del '40 y la lírica de Neruda, Humberto Díaz Casanueva, Rosamel del Valle,

---

<sup>251</sup> Urondo, Francisco, op. cit., pág.15

<sup>252</sup> Alazraki, Jaime, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. "Cortázar antes de Cortázar. <Rimbaud>, 1941", págs. 13-29

<sup>253</sup> Zonana, Víctor Gustavo, *Eduardo Jonquières. Creación y destino en las poéticas del '40*. Buenos Aires, Simurg, 2005. pág. 154.

Lezama Lima o el primer Octavio Paz invita Zonana. Para ello arguye que “un común orfismo poético interrelaciona estas personalidades que, en el marco del decurso histórico de la lírica hispanoamericana, se encuentran en conocimiento de sus obras respectivas y entablan un diálogo efectivo en torno a los problemas de la creación literaria.”<sup>254</sup>

“La característica expresiva del neorromanticismo de la generación del '40 es que se acerca más al equilibrio y la serenidad rilkeana sin aprehender totalmente el viento destructivo de las *Residencias* nerudianas. Mientras Neruda expresa con violencia y angustia esa desintegración de un mundo que concluye por destruir hasta el orden lógico de su lenguaje, los neorrománticos mantienen el respeto por las formas y su voz se torna elegíaca, a través de una tendencia conservadora que explica el estatismo de esa poesía y el proceso individualista de sus integrantes.”<sup>255</sup>

Se aprecian, por tanto, un tono elegíaco, una herencia neorromántica teñida de acordes existencialistas y un instrumental expresivo preparado por la revolución surrealista. Para Fernández Moreno, dos son las grandes influencias de este grupo, ambas predicadas también por Cortázar: Neruda y Rilke.

“Neruda y Rilke arrastran invenciblemente a los jóvenes de 1940 hacia la vida, hacia el hombre. Su confluencia romántico surrealista nos determina a llamar a este grupo con el calificativo de neorromántico [sic].”<sup>256</sup>

Además hay que añadir, según David Martínez, las influencias de Cernuda, García Lorca, Quevedo y Garcilaso. Como primeras grandes influencias de estos escritores se pueden añadir la debida a la generación del 27 española y al último Juan Ramón Jiménez y, después, al cosmopolitismo nombrado por Cortázar, con Rainer María Rilke y Jean Cocteau como insignias, y a una conciencia americana nueva, con Neruda como referente.

David Martínez, en *La generación del 40 y treinta años de poesía argentina* afirma que las peculiaridades del grupo son

---

<sup>254</sup> Ibidem, pág. 168

<sup>255</sup> Recogido por Zonana, V. G., op. cit., págs. 16-17. Veiravé, Alfredo, “La poesía: la generación del 40”, en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, CEAL, 1967, pág. 1163

<sup>256</sup> Recogido por Urondo, op. cit., pág. 13

“un invariable y sostenido tono melancólico y una predisposición perenne a lo elegíaco, una voluntad de repliegue interior, un equilibrio patente entre el fondo y la forma y una propensión metafísica idealizadora de las palabras y de las imágenes.”<sup>257</sup>

Coincidirá en ello con Víctor Gustavo Zonana y los *Orfeos argentinos*. La poesía de Vicente Barbieri es paradigma de lo expresado. Recuerda a los garcilasistas españoles.

Sería conveniente en este punto oír a Cortázar hablando de esos años de tránsito desde un punto de vista propio y, en parte, distinto:

“En un antiguo Buenos Aires donde habíamos vivido y escrito en la incertidumbre, abiertos a todo por falta –o desconocimiento– de asideros reales, las mitologías abarcaban no sólo a los dioses y a los bestiarios fabulosos sino a poetas que invadían como dioses o unicornios nuestras vidas porosas, para bien y para mal, las ráfagas numinosas en el pampero de los años treinta/cuarenta/cincuenta: García Lorca, Eliot, Neruda, Rilke, Hölderlin,

y esta enumeración sorprendería a un europeo incapaz de aprehender una disponibilidad que maleaba lenguas y tiempos en una misma operación de maravilla, Lubicz-Milosz, Vallejo, Cocteau, Huidobro, Valéry, Cernuda, Michaux, Ungaretti, Alberti, Wallace Stevens, todo al azar de originales, traducciones, amigos viajeros, periódicos, cursos, teléfonos, árabes, estéticas efímeras. Las huellas de todo eso son tan reconocibles en cualquier antología de esos años, y por supuesto aquí.”<sup>258</sup>

Hay que tener en cuenta algunos factores sociopolíticos en el intento de encuadrar y definir este momento artístico. Entre 1943 y 1946 tienen lugar cambios políticos muy importantes en Argentina. Los escritores del '40 serán acusados de escapistas por su adopción de una postura esteticista y elegíaca. Hay que hablar también del peronismo y esa impertinente exigencia literaria para lo nacional. Para Cortázar, el compromiso ideal de un intelectual en estos años sería el de Keats, quien optaba por la inmanencia artística y desconfiaba de toda “acción directa”. En Cortázar se fraguará más bien una entrega a un orden propio. Ante la institucionalización y la burocratización que el régimen impone al escritor, Cortázar prefiere la dimisión y una vida al margen de la burocracia

---

<sup>257</sup> Martínez, David, “La generación del 40 y treinta años de poesía argentina”. Diario La Nación, 18 de febrero de 1962. pág. 13

<sup>258</sup> *Poesía y poética*, “Salvo el crepúsculo”, op. cit., pág. 265

nacional. Como recuerda César Fernández Moreno, ocupar un puesto para subsistir será entregarse al régimen. Cortázar dejará su trabajo en la Universidad de Cuyo para ir a la Cámara Argentina del Libro y después a las traducciones. La palabra que define la situación del intelectual liberal argentino bajo el peronismo es exclusión. A Cortázar le afectará este clima de asfixia cultural, del que lo salvará el exilio a París. El suyo es un caso paradigmático.<sup>259</sup>

Estas cualidades esbozadas serán base de acusación de generaciones posteriores: el estatismo, el sentimentalismo, la tendencia conservadora, el individualismo, la excesiva serenidad. Roberto F. Gusti, en "Nosotros", habla de pedantesco trascendentalismo; de patetismo metafísico heredado de Hölderlin, Heidegger y Rilke; de una raíz existencial conformada de angustia, desesperación, milagro, búsqueda de eternidad y morir su propia muerte; preponderancia de la lírica; esteticismo y conciencia de época que se puede ver en los editoriales de "Vértice". El propio Cortázar en *Divertimento*, de 1949, hablaba de "renuncia a la acción" y de una actitud censurable por generaciones venideras.<sup>260</sup> Veinte años después, Cortázar considerará el escapismo como un error.

"Nuestras frustraciones locales [...] se travestían con la involuntaria ayuda de los dios o los cardines importados por las modas poéticas del momento"<sup>261</sup>.

La opinión sobre estos años poéticos en la Argentina la hallamos en distintas fuentes. Francisco Urondo, por ejemplo, recoge unas importantes palabras de Oliverio Girondo:

"En vez de correr el riesgo de equivocarse y cultivar una cierta arbitrariedad [sic] y hasta una cierta injusticia, parecería que las futuras posiciones hipotéticas sofrenan su audacia y su ímpetu renovador. Aunque quizá usufructúa, en buena parte, de una instrucción menos fragmentaria que la de otras generaciones, o acaso por esto mismo se debería percibir, en algunos momentos,

---

<sup>259</sup> Mesa Gancedo, Daniel, *La emergencia de la escritura*, op. cit., pág. 18.

<sup>260</sup> Vid. Urondo, Francisco, op. cit., pág. 30 y ss.

<sup>261</sup> *Poesía y poética*, "Salvo el crepúsculo", op. cit., pág.

una alarmante falta de vitalidad y un intelectualismo que contraviene nuestras más auténticas posibilidades.”<sup>262</sup>

Se queja Gironde en esa “memoria” de “un impávido conformismo”, de “una juventud prudente y precavida” que sucede y reemplaza a los fogosos integrantes de los grupos de Florida y Boedo.

Urondo explica que “esa generación poco guluzreable” de la que habla Gironde es la de los años 40. Añade que fue una “generación oficialista”, de funcionarios, de solemnización, de canonizaciones y seguridad. “En los años que van del 30 al 40 todo tiende a academizarse.”<sup>263</sup> Urondo reconoce, sin embargo, la existencia de excepciones, siendo Gironde una de ellas, “padre fuerte, saludable, recriminando la debilidad de un hijo timorato”.<sup>264</sup>

“En efecto -dice Urondo-, parece ser que la nueva promoción, los herederos de los indómitos y alegres martinfierristas, eran muchachos más bien mansos, poco inquietantes. Algo bohemios, es decir, antiguos desde sus comienzos. Tenían, en suma, todas las condiciones para ser oficialistas, para vivir en paz con su época, conformes con sus destinos.”<sup>265</sup>

Y añade que esta generación se define por “la inconsistencia del grupo, su diversidad caótica, su falta de coherencia.”<sup>266</sup> Parece que, en “la híbrida Argentina”, se comprende sobre todo desde los años 40 “la imposibilidad de prolongar una falsa luna de miel con la realidad”. Para Harss, el escritor, “al margen por primera vez de todos los sistemas de valores establecidos, se vio menos como un profeta de un orden social que como un apóstata envuelto en una singularidad absoluta”<sup>267</sup>. Quizá el gran conflicto subyacente es la necesidad de una rebeldía ante la condición humana. La blasfemia de Leopoldo Marechal “contra las condiciones intolerables de la Vida Ordinaria en la era tecnológica”, se repite en las obras de Roberto Arlt o Julio Cortázar. Esa rebeldía, en

---

<sup>262</sup> Urondo, Francisco, op. cit. págs. 9-10. Urondo cita un texto de Oliverio Gironde, publicado en 1949, “El Periódico Martín Fierro – Memoria de sus antiguos directores”.

<sup>263</sup> Ibidem, pág. 11

<sup>264</sup> Ibidem, págs. 11-12

<sup>265</sup> Ibidem, pág. 12

<sup>266</sup> Ibidem, pág. 12

<sup>267</sup> Harss, Luis, op. cit., Pág. 252



palabras de Harss, presenta el aspecto de una "fuerza mutante" que lleva "hacia el misticismo y la periferia".<sup>268</sup>

Esos años serán los de triunfo del "invencionismo". Urondo relaciona la aparición de este movimiento con la edición de la revista "Arturo". El "invencionismo" niega la melancolía, exalta la condición humana, la fraternidad y el júbilo creador.

"El arte -proclama Edgar Bayley- ha sido durante mucho tiempo una renuncia a la responsabilidad, una abstención ante el mundo real. Pero ahora no se trata de embellecer al mundo en la obra de arte o en la imaginación, o de afearlo, o simplemente de copiarlo. Es preciso inventar nuevas realidades. Es preciso reconstruir el mundo. El artista no tiene un reino aparte de la realidad común. El Nuevo Arte nace de un deseo de participación en el mundo."<sup>269</sup>

En 1946 aparece el grupo Madi, nombre tomado de las sílabas iniciales de "Materialismo dialéctico", fundado por Gyula Kosice y Carmelo Arden Quin. Sus presupuestos son algo difusos:

"En poesía partimos de la proposición inventada, conceptos o imágenes no traducibles gráficamente"<sup>270</sup>.

Para Raúl Gustavo Aguirre, "los poetas Madi se limitan a presentarnos una sucesión -en el mejor de los casos- ordenada de imágenes, palabras, conceptos inventados y nada más". Urondo dice que estos poetas se quedaron anclados en el "palabrismo".<sup>271</sup>

Para Noé Jitrik, el vanguardismo que se inicia hacia 1945

"es una resultante de la crisis que viene carcomiendo a la poesía argentina y significa un alto, un momento de autoconsideración. Es evidente que para realizar se busca también el apoyo estético de poetas europeos, pero su epigonismo no tiene el sentido reverencial de los grupos anteriores."<sup>272</sup>

---

<sup>268</sup> Ibidem, pág. 254

<sup>269</sup> Recogido por Urondo. Bayley, Edgar, Cuaderno número 2 de "Invención", 1945. Semejantes testimonios de Bayley los encontramos en 1946 en Boletín de la Asociación de Arte Concreto Invención, publicación número 2, Buenos Aires.

<sup>270</sup> Ibidem, pág. 22

<sup>271</sup> Urondo, Francisco, op. cit., págs. 22-24

<sup>272</sup> Recogido por Urondo, op. cit., págs. 26-27. Noé Jitrik, "Poesía argentina entre dos radicalismos", Revista Zona de Poesía Americana, número 3, mayo de 1964.

En este momento Cortázar está armando su *Teoría del túnel* y sentando las condiciones de la una construcción literaria contundente y perdurable. Hacia 1950, según César Fernández Moreno, ya se podría hablar de otra generación, cuyos rasgos más llamativos serían la búsqueda de autenticidad, el abandono de ese hermetismo tan caro a los estetas, la búsqueda de la "realidad ampliada", los rasgos de una segunda vanguardia "rehumanizada", rearmada ideológicamente y dispuesta a la negación de la confortable torre de abstracciones puramente estéticas.<sup>273</sup> Si Neruda había sido maestro de las generaciones poéticas surgidas desde los años 40, para Cortázar los años 50 traerán consigo una nueva lectura de los maestros latinoamericanos, olvidados por el cosmopolitismo. Ambos grupos generacionales se pondrán en contacto en el surrealismo y en la admiración de poetas extranjeros como Dylan Thomas. Entre las revistas literarias, "Poesía Buenos Aires", será la más alabada de los años 50. Entre 1951 y 1953 se cuenta con la edición de "El 40. Revista literaria de una generación", órgano expresivo de esos años.

A partir de 1950, apostilla Urondo, la vanguardia se canalizará en dos caminos. Uno es el de los surrealistas, que configura una tendencia vitalista. El otro es el que sigue la revista "Poesía Buenos Aires", poesía "cerebral" o hiperartística, según César Fernández Moreno.

En 1952, "Poesía Buenos Aires" publica su *Antología de una Poesía Nueva* con textos de Juan Carlos Lamadrid, Edgard Bayley, Mario Trejo, Omar Rubén Aracama, Raúl Gustavo Aguirre, Jorge Enrique Mobili, Nicolás Espiro, Walf Roitman, abanderados del "invencionismo". En 1954, aparece una nueva selección, con poetas "del espíritu nuevo", "madi" y "surrealistas". Al tiempo la revista ha ido publicando textos de Tzara, Dylan Thomas, Huidobro, Neruda, Vallejo, E. E. Cummings, Pierre Reverdy, Laurie Lee, Hart Crane, Carlos Drummond de Andrade, Cesare Pavese, Fernando Pessoa, Antonin Artaud, André Breton, Arthur

---

<sup>273</sup> Urondo, Francisco, op. cit., págs. 22-23. El crítico dice en otro momento: "Los cambios políticos que se inician en el país a partir del 43 desarman a la generación del 40. Algunos se instalan en el gobierno [...], otros en el antiperonismo liberal. [...] David Martínez reúne en 1949 la producción poética de su generación." (op. cit., pág. 15)

Rimbaud, James Joyce, Henry Michaux, Guseppe Ungaretti, Wallace Stevens, Boris Pasternak, Emily Dickinson y otros.<sup>274</sup>

Parece que ha sido en Argentina determinante en la eclosión de grupos de poetas la publicación de revistas, otro paralelo en relación con las generaciones españolas de antes y después de la guerra. En abril de 1936 reaparece "Nosotros", de Alfredo Bianchi y Rodolfo Giusti. En 1937, "Bitácora"; en 1938, "Los Ángeles", "Gulab" y "Almadahor", de Daniel Devoto. Eduardo Mallea abre a los jóvenes poetas las páginas del suplemento literario de "La Nación". En 1941, "Huella". En 1942 "Verde Memoria". En 1943, "Papeles de Buenos Aires", de Adolfo y Jorge de Objeta. En 1944, Héctor René Lafleur conduce "Contrapunto". En 1946, Rodolfo Wilcock edita "Disco". Los exiliados españoles Arturo Cuadrado, Luis Seoane y Lorenzo Varela dirigen "Correo Literario". En el interior del país aparece "Cántico". En 1948, en Santa Fe, "Laberinto", con influencias ultraístas y de Federico García Lorca. De igual impronta moderna, "Contemporánea", Buenos Aires, 1948, con textos de René Char, Tristan Tzara, Jacques Prevert, Neruda, Paul Eluard o Vicente Huidobro. En 1950, Jorge Enrique Mobili y Raúl Gustavo Aguirre inician la publicación de "Poesía Buenos Aires". En el caso particular de Cortázar cobran relevancia especial publicaciones como "Canto", "Huella", "Revista de Estudios Clásicos" de la Universidad de Cuyo (donde verá la luz "La urna griega en la poesía de John Keats" en 1946), "Realidad", "Cabalgata" (para la que escribe distintas reseñas entre 1947-1948), "Anales de Buenos Aires", "Sur", "La Torre", "Cuadernos Americanos", "Buenos Aires Literaria", "Casa de las Américas" o "Proa".

Al referirse Harss a esa primera época de Julio Cortázar, dice:

"fue una especie de esteta borgiano cuya sombra lo persigue todavía. Pero viró a medio camino. Se dedicó un tiempo, casi en son de burla, a cultivar la novela psicológica. Pero esa fue otra etapa transitoria. Abordó siempre un poco a contramano los géneros convencionales, y se inmunizó rápidamente a los lugares comunes. Es un hombre de fuertes anticuerpos."<sup>275</sup>

---

<sup>274</sup> Ibidem, pág. 33

<sup>275</sup> Harss, Luis, op. cit., pág. 255

Así pues, la generación del 40 es el grupo en el que se sitúa virtualmente la obra poética de Julio Cortázar. Alazraki ve sus consideraciones teóricas como manifiesto de esta generación. Mesa Gancedo lo contextualiza de forma magistral y definitiva. Yurkievich igualmente lo acerca a este momento literario por sus posturas éticas y estéticas. Zonana aporta la lectura órfica. Años después, renegar de *Presencia* será renegar de ese libro y de la poética contenida en él.

Antes de acceder a la siguiente casilla, estaría bien oír lo que en los medios intelectuales se considera acerca de la literatura hispanoamericana y la literatura argentina en particular. A propósito de la "marginalidad", la "lateralidad" y la "excentricidad" poéticas, Roberto Retamoso nos concede estas hermosas palabras:

"Escribir poesía en la Argentina supone asumir su ejercicio desde un lugar de lateralidad, de marginalidad respecto de la tradición europea. Lateralidad y marginalidad que, lejos de considerarse como una suerte de atajo para tomar una vía torpemente secesionista y xenófoba, deberían entenderse como una manera privilegiada de asumir un posicionamiento ciertamente crítico y creativo respecto de esa tradición: exactamente como lo enunciara Jorge Luis Borges en un ensayo tan célebre como programático, denominado precisamente «El Escritor Argentino y la Tradición». Porque si la poesía argentina deviene necesariamente en un contexto de excentricidad lingüística y cultural respecto del legado de la literatura y la cultura europeas, ello no implica en absoluto que el vínculo con esa literatura -la asunción de ese legado- no sea un vínculo esencial, constituyente, que configura y modela el ámbito particular en el que la poesía argentina adviene. Así, puede decirse que si hay algo que caracteriza rigurosamente el quehacer poético en este país, ello es una suerte de alteridad radical que lo conecta en la misma medida en que lo diferencia respecto de la tradición milenaria de la poesía y la literatura escritas en Europa."<sup>276</sup>

### **I. 1. 5. Cortázar y la fundación de la nueva poesía latinoamericana**

En un inestimable estudio, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*<sup>277</sup>, Saúl Yurkievich traza un riguroso panorama crítico de

---

<sup>276</sup> Retamoso, Roberto, *Situación y ubicuidad de lo poético*, op. cit., pág. 3

<sup>277</sup> Yurkievich, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Edhasa, Barcelona, 2002

los movimientos, las tendencias y las revoluciones que atañen a la palabra poética latinoamericana del siglo XX. Estudia la presencia fundacional de las grandes voces poéticas del continente, ocupándose en su recorrido de César Vallejo, Vidente Huidobro, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Pablo Neruda, Octavio Paz y José Lezama Lima. En ellos queda condensada la modernidad de la poesía en Hispanoamérica, una modernidad de altos vuelos apenas comparable con ninguna otra literatura en ninguna otra lengua. Partiendo de la premisa de que no hay lectura total ni definitiva, este ensayo, que data de 1971, reúne a la "constelación de poetas" en que se cifra el firmamento lírico latinoamericano.

Consideramos que en el desarrollo de las instancias contextuales en que la poesía de Julio Cortázar se desenvuelve sería prioritario definir cuáles son los grandes monumentos poéticos a cuyo lado crece como escritor, cuáles los paradigmas de referencia en su altitud artística y personal y cuáles las intuiciones estéticas que con estos grandes autores comparte. El reflejo de Vallejo, Huidobro o Neruda en la poesía del argentino, la constancia y la solicitud con que acude al maestro Borges, la deuda con Huidobro o Girondo y la empática proximidad a Paz o Lezama Lima nos parecen dignos de ser reseñados. Así pues, incidiremos en la repercusión de sus obras y en los rumbos mágicos por los que se aventura el devenir poético de todo un siglo. No dejaremos de reconocer otras voces y otras líneas del mundo literario en Hispanoamérica. Por lo demás, si contamos con que Cortázar escribe poesía desde mediados de los años 20 hasta principios de los 80, tendremos que en él hay un ejemplo fabuloso de cómo los itinerarios poéticos y culturales se han ido forjando, de cómo los orígenes y las transformaciones acaban construyendo la palabra poética de la modernidad.

Antes de entrar en los grandes nombres de la poesía allende el océano, debemos detenernos en los grandes rasgos que vertebran la historia de la poesía hispanoamericana en el siglo XX. Las aportaciones críticas de Ricardo Gullón, Jean Franco, Julio Ortega, Américo Ferrari, Vicente Cervera Salinas, Saúl Yurkievich, Agustín del Saz, Horacio Armani, Daniel Mesa Gancedo, E. Caracciolo-Trejo y tantos otros nos sirven de

marco de referencia<sup>278</sup>. Se puede decir que, en general, las experiencias poéticas hispanoamericanas van desde los acentos autóctonos a los cosmopolitas, de la vanguardia o la poesía pura, de lo social a lo existencial, pasando por multitud de propuestas y posicionamientos estéticos.<sup>279</sup> Los años iniciales del siglo corresponden a la plenitud de la poesía modernista, con síntomas de un proceso de apertura y transformación que se está operando en este mismo movimiento. La obra de Rubén Darío ejemplificaría como ninguna el devenir poético de este momento. A su lado habríamos de referirnos al uruguayo Sabat Erscaty; a Amado Nervo y el inquietante misticismo de libros como *La amada inmóvil*; a Guillermo Valencia, que ha de incorporar en *Ritos* un sentido de protesta ante la injusticia social; a Leopoldo Lugones, maestro de la lírica en Argentina, que procederá desde el vitalismo sensorial y sonoro de *Crepúsculos del jardín* (1905) a la canción del pueblo de acentos criollos en *Romances del Río Seco* (1938); a José Santos Chocano, poeta del alma, el pueblo y el paisaje indígenas en *Alma América* (1906). El modernismo ha de producir aún libros maravillosos como *Los heraldos negros* de César Vallejo o *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda. Pero ya hacia 1911 el famoso "Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje..." de Ernesto González Martínez indica el cansancio de la escuela modernista y la necesidad de explorar los nuevos rumbos y las nuevas concepciones del quehacer poético: hacia el humanismo y la vanguardia. ¿Quién entendió el modernismo de Nietzsche, Juan Ramón y Darío?<sup>280</sup> Se podría hablar, desde entonces, de posmodernismo en la obra del argentino Baldomero Fernández Moreno, cuyos versos recogen la realidad inmediata, y la de Ramón López Velarde. Destacable por su

---

<sup>278</sup> Son fundamentales los estudios de Jean Franco y la *Suma Crítica* de Yurkievich. Para más información remitimos a la Bibliografía final.

<sup>279</sup> De acuerdo con esta amplia gama de posibilidades, la obra cortazariana sigue multitud de cursos: milongas y tangos se dan la mano con textos hiperartísticos y esteticistas, la denuncia social va de la mano con la perseverante inquietud metafísica y existencial, el juego permutante con la "seriedad" de los poemas políticos, el intimismo con las utópicas y conciliadoras visiones sociales, la poesía autorreferencial con los poemas fragmentarios y polidiscursivos, etc. Lo que podría parecer inconsistencia o inconstancia "estilística" se corresponde en el caso de Cortázar con una inquietud indomable, con unos procesos diacrónicos de evolución y con la convivencia multiforme en su obra poética de los más distintos registros.

<sup>280</sup> A propósito de la importancia de Nietzsche en la fundación del modernismo y sus resonancias en el plectro hispánico se puede consultar Cervera Salinas, Vicente, *La palabra en el espejo*, "La Gaya Ciencia de Nietzsche en el origen del Modernismo literario", Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1996. Págs. 79-88.

condición especial es la presencia en el cono sur de las poetisas Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou, pioneras cuyo camino, bien entrado el siglo, habrían de seguir Norah Lange, Silvina Ocampo, Ana María Chouhy, Olga Orozco, Amelia Biagioni, Betina Edelberg o Alejandra Pizarnik.

Paralelamente a estas experiencias poéticas, en los años 20, llegan a Hispanoamérica las vanguardias surgidas en Europa, lo que a la postre apagará los últimos brillos del Modernismo. El primer y gran nombre del vanguardismo en las letras hispanoamericanas es Vicente Huidobro, quien en *Poemas árticos*, *Ecuatorial* o *Altazor* instauró los caminos de la renovación creacionista y la imagen deslumbrante y liberada de toda lógica: "Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas!/ hacedla florecer en el poema.". La influencia de Huidobro en los poetas de los años 40 habrá de ser terminante. Fue Jorge Luis Borges quien se ocupó de llevar el ultraísmo a Argentina en 1921, al tiempo que en México se enarbolaba la bandera del estridentismo. En Cuba Mariano Brull desarrollara una experiencia personal en que la que es posible incluso la creación de un lenguaje: "Filiflama alabe cundre/ ala alalúnea alífera/ alveola jitanjáfora/ liris balumba salífera...", lo que, salvadas las distancias, vincularía su jitanjáfora y los juegos puramente sonoros con el glígligo cortazariano y sus experimentos lingüísticos. Entre las voces que se prestaron a la vanguardia, son fecundas las de César Vallejo y Neruda, para quienes está reservado el olimpo de los grandes creadores. En cuanto al surrealismo, Hispanoamérica, en palabras de André Breton, será un terreno especialmente abonado. Su influencia, como hemos de anotar, se puede hacer extensiva hasta el día de hoy. Neruda, Vallejo, Gironde y Octavio Paz han de participar activamente del credo surreal. En Argentina entran en la órbita del surrealismo Juan Rodolfo Wilcock, César Fernández Moreno, Edgar Bayley y Alberto Girri. No podemos olvidarnos de Aldo Pellegrini ni de Cortázar.

Al margen de las "estridencias" vanguardistas, aunque de continuo en contacto feraz con ellas, se sitúan los poetas de la "poesía pura". Comparables a la generación del 27 española, recibirán influencias de Juan

Ramón Jiménez y Paul Valéry, admirarán a Góngora y otros clásicos españoles, gustarán de la perfección formal y se harán eco de las ideas orteguianas sobre la deshumanización del arte. La humanidad, la inteligencia y la medida se hacen ingredientes fundamentales de esta nueva concepción poética. Como en Guillén, Salinas, Diego o Aleixandre, el equilibrio entre tradición y modernidad, clasicismo y renovación será evidente en ellos. Los "Contemporáneos" mexicanos Jaime Torres Bidet, José Gorostiza, autor de *Muerte sin fin* (1939), Xavier Villaurrutia y Carlos Pellicer dan vida a este grupo. De igual forma, el grupo "Piedra y Cielo" colombiano se erige en valedor de la poesía pura de preferencias fundamentalmente estéticas. La voz limpia de Eduardo Carranza en *Canciones para iniciar una fiesta* es un buen ejemplo. En Argentina, éstos son los años de Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza, Francisco Luis Bernárdez o Ricardo Molinari, que evolucionaron del ultraísmo a la poesía pura, el surrealismo y otras tendencias más personales. La obra de José Lezama Lima y la de Oliverio Girondo, siendo singulares como son, se decantaría por las hondas preocupaciones humanas y lenguaje fulminante.

La "poesía negrista" surge en torno a los años 30 en las Antillas, haciendo frente al cosmopolitismo anterior, a la busca de las peculiaridades étnicas y culturales del mestizaje. El folkore del que arranca esta corriente estética muestra la fusión racial y espiritual de elementos africanos, españoles e indígenas. El mito y la tradición convivirán con el acento social y la denuncia de la discriminación. El "son" observará la convivencia de lo indígena y lo español, el tam tam africano y la décima, la onomatopeya y la metáfora. En ocasiones se evidencia la presencia de modalidades vanguardistas y clasicistas, que pueden derivar en una estilización culta de lo popular. Luis Palés Matos, Emilio Ballagas y, sobre todo, Nicolás Guillén son los principales cultivadores de esta poesía. En *Motivos del son*, *Sóngoro cosongo* y *La paloma de vuelo popular*, Guillén ahonda en la significación del mestizaje, entre lo lírico, lo social y lo político, utilizando sonetos, versículos surrealistas o cancioncillas populares.



Del final de la Segunda Guerra Mundial a nuestros días, se ha producido una verdadera explosión de corrientes, movimientos y propuestas en la poesía hispanoamericana. Entre otras, sobresalen las siguientes modalidades. Borges se erige en modelo de una poesía entre la pureza y la defectividad clásica, maestro de todo, fénix de los ingenios y la artes. Octavio Paz ofrece los cauces de la reflexión sobre la palabra, entre el surrealismo, la reflexión metapoética y los órdenes orientales. El existencialismo ha de cosechar abundancia en los poetas hispanoamericanos. Son frecuentes las voces que reivindican una poesía comprometida, de contenido y trascendencia social y política, al ejemplo de esa catedral en la llanura que es *Canto general* de Pablo Neruda.

Quizá sean dos los grandes nombres que podemos relacionar con la poética cortazariana: César Vallejo y Vicente Huidobro.

Recordemos que, inaugurando definitivamente el siglo XX, *Trilce* apareció en 1921 y que es un poemario imprescindible, cruce de caminos, apertura de vías y lectura única del mundo y del lenguaje<sup>281</sup>. En él se declara la desaparición de un mundo de resabios decimonónicos y nace un mundo nuevo. La transformación que ocurre en el mundo occidental hacia esos años es radical e implica una ruptura radical con los viejos sistemas de pensamiento y con obsoletas concepciones del arte y el lugar del artista. Si la vanguardia procede de comienzos de siglo (Picasso, Apollinaire y Max Jacob se agrupan en 1904 y entonces colocan la primera piedra de la vanguardia desde el parisino Bateau Lavoir), 1920 ya ha visto la disolución de Dada y asiste al nacimiento del surrealismo. *Les Champs magnetiques* de André Breton y Philippe Soupault son de 1921. Saúl Yurkievich así lo ve.

"Aparejado al desarrollo industrial, los viejos pilares ideológicos son revisados, sacudidos y suplantados por nuevas doctrinas que trastruecan por completo nuestra visión del mundo:

---

<sup>281</sup> Vid. Vallejo, César, *Obra poética completa*, Alianza Editorial, Madrid, 1999. Introducción de Américo Ferrari, "César Vallejo entre la angustia y la esperanza", y Vallejo, César, *Trilce*. Cátedra. Letras hispánicas. Madrid. 1991. César Vallejo escribió a Antenor Orrego: "El libro ha caído en el mayor vacío. Soy responsable de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista ¡la de ser libre!". Recogido por Julio Ortega, op. cit., pág. 27

historicismo, vitalismo, teoría de la relatividad, psicoanálisis, psicología de la forma, empirismo lógico.”<sup>282</sup>

El demoledor temblor estético que significa la vanguardia, a la luz de la Gran Guerra de 1914, se traduce en un desdén por el excesivo buen gusto de los simbolistas, por todo lo que sea tradición literaria y contra toda normativa que constriña la espontaneidad. De pronto, “todos los absolutos son puestos en tela de juicio: el bien, la verdad, la belleza”<sup>283</sup>.

“No es ya el razonamiento la facultad cognoscitiva por excelencia, sino la intuición que capta por simpatía una realidad sin descomponerla. Una ola de ilogicismo envuelve a la poesía contemporánea”<sup>284</sup>.

Es por esto por lo que consideramos los años 20 como los años definitivos de la transición hacia otro mundo literario. Son, además los años, de crecimiento literario de Julio Cortázar. En ese sentido, Vallejo es un modelo de actitud artística y humana, que no se deja arrebatar por la “superficialidad” de la vanguardia.

“Poesía ‘nueva’ ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras ‘cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos’, y, en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras. Pero no hay que olvidarse [sic] que esto no es poesía nueva, ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir ‘telégrafo sin hilos’ a despertar nuevos tempestivos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, ampliando videncias y comprensiones y densificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera, el soplo de la vida se aviva. Esta es la cultura verdadera que da el progreso; éste es su único sentido estético.”<sup>285</sup>

La experiencia vallejana de la vanguardia no se queda en superficie ni en formalismos. Testigo de un mundo en transformación radical, Vallejo sabe que en el fondo de lo que se trata es de asimilar espiritualmente esas novedades, trastocarlas en aliento vital y estético y procurar un progreso

---

282 Yurkievich, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, op. cit., pág. 31

283 Ibidem, pág. 31

284 Ibidem, pág. 33

285 En Caracciolo-Trejo, E. *The Penguin Book of Latin American Verse*, “Appendix: an explanation guide to movements in latin-american poetry”, Penguin Books Suffolk, 1971, pág. 406

que signifique el despertar de nuevos templos nerviosos y la ampliación de la videncia y la comprensión. Vallejo, cuyo ideario brota del más genuino Romanticismo, entiende la rebeldía de la vanguardia de forma similar a como lo hace Cortázar: desde la personalización de las nuevas tendencias y la apropiación de un registro que permite una expresión más auténtica del poeta.

Tanto es así que en la lectura de *Trilce* el cholo impone una novísima forma de entendimiento de lo poético. Vallejo nos impone un tipo de recepción completamente inusual. Desde este momento,

“necesitamos abandonar nuestros hábitos literarios, nuestras costumbres mentales, y colocarnos en una actitud receptiva, en otra longitud de onda. De Rubén Darío a Vallejo hay un tránsito como del impresionismo a la pintura abstracta. [...] Las pautas expresivas de Vallejo (su ilogicismo, su antítesis, sus distorsiones, su desarticulación del lenguaje, sus asociaciones desconcertantes) son los medios que el poeta ha creado para transmitirnos una nueva percepción del mundo, donde las categorías aristotélicas, la geometría euclidiana, la antigua noción del tiempo y del espacio, las objeciones excluyentes dejan de tener vigencia.”<sup>286</sup>

Desesperación, angustia, ininteligibilidad y hermetismo, desmoronamiento y belleza convulsa, herederas de lo romántico y el modernismo simbolista, exigen en este momento otro cauce de expresión y una receptividad de *avant-garde*. En cualquier caso, hemos de decir que César Vallejo es único, como Pablo Picasso o James Joyce o Dylan Thomas, sobre todo desde el momento en que exige un lector a imagen y semejanza, capaz de empatía emocional y de una complicidad desacostumbrada y fluida y vertebral. Su excepcionalidad y la altura tensa a que sus versos nos convocan lo convierten en el mejor poeta en español del siglo XX. Yurkievich encuentra al peruano excepcionalmente autosuficiente: “Vallejo descubre la arbitrariedad de la existencia humana, la arbitrariedad del mundo y por ende la arbitrariedad del signo lingüístico.”<sup>287</sup> En él se opera instintivamente la revolución total de los medios tradicionales de representación verbal, desde la disposición gráfica hasta los órdenes sintácticos.

---

<sup>286</sup> Yurkievich, Saúl, op. cit., págs. 41-42

<sup>287</sup> Ibidem, pág. 19

El periplo poético vallejianos se había iniciado con *Los heraldos negros*, aparecido en Lima en 1919, aunque concebido hacia 1915. De corte modernista, tributario del simbolismo, mediado abundantemente por Rubén Darío y Julio Herrera y Reissig, ese libro participa de los rasgos modernistas, como es común en la literatura hispanoamericana de este momento: el tono aristocrático, el poeta en lucha con el entorno y con Dios, la sensación de artista incomprendido y aislado de la insipidez y la vulgaridad circundantes, la propensión a lo raro y lo exquisito, lo sensual y lo refinado, la música, el erotismo y lo mitológico, las reminiscencias librescas, pictóricas, históricas<sup>288</sup>. En el Cortázar de *Presencia* se aprecian muchos de estos rasgos. Dicho esto, en el modernismo de Vallejo hay poco lujo y mucho hombre, mucho de expresionismo y mucho de existencialismo. La suya es una metafísica desgarrada y un preguntarse agónico desde una intimidad romántica, desde un simbolismo acendrado en la llama del sufrimiento humano.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!  
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,  
la resaca de todo lo sufrido  
se empozara en el alma... Yo no sé!<sup>289</sup>

Su camino lo llevará a despojarse de las herencias para desentrañar "un verbo entrañablemente suyo"<sup>290</sup>, un verbo que ya en *Los heraldos negros* se anunciaba y se intuía como marejada de fondo. El cambio que se produce en esos pocos años puede deberse, en arte, al contacto decisivo con la ola vanguardista. Yurkievich aprecia:

"Las innovaciones formales del ultraísmo puestas por Vallejo al servicio de una conciencia trágicamente conflictual, expresan pasión y patetismo que nunca son monódicos, unitonales."<sup>291</sup>

En Vallejo hay una ruptura del lenguaje y los procedimientos tradicionales, que se relaciona con una conciencia trágica y con un deseo nietzscheano de irrupción y expresión incontenibles. Late dentro del

---

<sup>288</sup> Ibidem, pág. 27

<sup>289</sup> Vallejo, César, *Obra poética completa*, op. cit., pág. 59

<sup>290</sup> Yurkievich, Saúl, op. cit., pág. 27

<sup>291</sup> Ibidem, pág. 19

poema la urgencia de un descubrimiento dinámico y doloroso de la realidad. Y entonces

“Vallejo rompe con el continuo lógico, es decir con la coherencia discursiva, con la normalidad lingüística, porque nos propone otros módulos de captación y de conocimiento de la realidad. Todo se vuelve móvil, polivalente, proteico, inestable, azaroso, irracional.”<sup>292</sup>

En esa “discontinuidad” y en esa “anormalidad” están inscritas las pautas de la poesía más auténtica del siglo, que se han de observar claramente en la poesía de Cortázar. Además, tales sucesos estéticos estaban previstos de alguna forma, disimilarmente, en las poéticas de Rimbaud y Mallarmé, en el irracionalismo rebelde y el hermetismo purista. Desde las páginas de la revista “Cervantes”, en el prólogo a su traducción de *Un coup de dés jamais n’abolira l’azard* de Mallarmé, Rafael Cansinos-Assens ya había advertido que en Mallarmé “faltan los vulgares hilos conductores del razonamiento cotidiano” y que la poesía a la que aspira “no es accesible para la sola inteligencia”<sup>293</sup>.

La destrucción de los anclajes lógicos y de la discursividad decimonónica se evidencia con rotundidad en Trilce. Este primer poema traza los caminos de una estética que huye de toda consideración estética y que promulga una imaginaria desbordante, visionaria, oscura y radicalmente humana.

Quién hace tanta bulla y ni deja  
testar las islas que van quedando.

Un poco más de consideración  
en cuanto será tarde, temprano,  
y se aquilatará mejor  
el guano, la simple calabrina tesórea  
que brinda sin querer,  
en el insular corazón,  
salobre alcatraz, a cada hialóidea  
grupada.

---

<sup>292</sup> Ibidem, pág. 20

<sup>293</sup> Ibidem, pág. 35

Un poco más de consideración,  
y el mantillo líquido, seis de la tarde  
DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES.

Y la península párase  
por la espalda, abozaleada, impertérrita  
en la línea mortal del equilibrio.<sup>294</sup>

La línea del equilibrio es una línea mortal. El alejamiento de la vulgaridad y la necesidad de una aprehensión poética que vaya más allá de la inteligencia son vanguardistas en sí, *avant la lettre*. En Vallejo esa aprehensión sólo es posible desde la conciencia. Las diferencias, sin embargo, entre la poesía mallarmeana y la poesía de Vallejo son obvias. Mallarmé persigue la Belleza Pura; Vallejo daría todos sus versos por un hombre en paz.<sup>295</sup>

*Trilce*, compuesto entre 1919 y 1922, año de su publicación, más allá de las pobres influencias peruanas, es "un libro autónomo, una hechura personal"<sup>296</sup>. La edición española correrá a cargo de José Bergamín y aparecerá en 1931, los años de explosión del 27. La presencia del peruano en nuestras letras no sólo no pasó desapercibida, sino que ejerció una influencia importante. Para Yurkievich, en *Trilce* se pueden reconocer algunas influencias ultraístas, llegadas a través de la revista "Cervantes" de Cansinos-Assens y César E. Arroyo. En uno de esos manifiestos sobre arte de vanguardia se habían declarado abolidas las normas novecentistas que culminaron en Rubén Darío. El espíritu de los nuevos tiempos se confirmaba en la subversiva oleada dadá:

"Dadá proclama la antifilosofía, la afirmación vital de cada instante, la espontaneidad más explosiva, el asalto de las imágenes contra todo reglamento estético, contra todo narcisismo."<sup>297</sup>

---

<sup>294</sup> Vallejo, César, op. cit., pág. 119

<sup>295</sup> Yurkievich, Saúl, op. cit., pág. 22: "Mientras el poeta puro se abstrae del tiempo y del espacio inmediatos -los únicos reales, aunque caóticos, discontinuos, atomizados, relativos-, Vallejo no quiere o no puede volar, porque la verdad humana la encuentra ahí abajo, a ras del suelo. [...] La concepción de Vallejo es la contraria del idealismo romántico, del esteticismo espiritualista. La poesía no es el apoyo ontológico, aquélla que, al nominar, otorga el ser, la que detenta el verbo esencial, la dadora de absoluto, la escala a lo sublime, la que trasmuta lo que toca en belleza, sino una mediadora entre el mundo y la conciencia, o sea el instrumento expresivo a través del cual se objetiva la experiencia."

<sup>296</sup> Ibidem, pág. 33

<sup>297</sup> González García, Angel y otros, *Escritos de arte de vanguardia*, 1900/1945. Istmo, 1999.

En Trilce vemos a “un poeta aliterario”, ráfagas de violencia verbal frente al intimismo delicado y melancólico, imágenes desgajadas, onirismo, defensa del absurdo, ausencia de título de los poemas, “Trilce” inventado, etc. Anticipándose a los pensamientos de Cortázar sobre el lenguaje,

“Vallejo posee un acentuado eros verbal. El lenguaje no es para él un mero instrumento de comunicación; su actitud ante la palabra deja de ser pragmática. Ni variación ornamental de la prosa, ni puro producto de una técnica. Siente su densidad y su coloración intrínsecas, autónomas. Las palabras no interesan sólo por la relación que entre ellas se establece, tienen su propia pesantez, valen por sí mismas, contienen una expresividad inherente a su materia que el poeta quiere poner de manifiesto. (...) No están ligadas por ideas, sino por un ritmo, una musicalidad, un sentimiento.”<sup>298</sup>

En sus versos están escritas todas las posibilidades de expresión del poeta moderno, que se sabe dueño –y rehén- de un destino entre la conciencia y el mundo, dentro de una piel humana, importantísimo en el devenir social y espiritual de los pueblos. “Los nueve monstruos” es un alegato contra la violencia y, aun más, contra el sufrimiento y el dolor entendidos desde una dimensión cósmica, desde registros que van de lo surreal a lo expresionista y de lo social a lo existencial. Como Rimbaud, César Vallejo es un punto de partida. Su mensaje será acogido profundamente por poetas como Oliverio Girando, Carlos Enrique Adoum, León Felipe, Nicanor Parra, Juan Gelman, Ernesto Cardenal, José Ángel Valente o Blas de Otero. En ellos culmina una actitud ante la literatura y ante el hombre que sienta los presupuestos de un mundo en el que la esperanza existe “no inútilmente” al lado de una conciencia trágica, crítica y sustancial de la existencia.

En cuanto a Vicente Huidobro, podemos empezar recordando unos versos de *Altazor*.

“Una bella locura en la vida de la palabra  
Una bella locura en la zona del lenguaje”<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> Ibidem, págs. 50-51

<sup>299</sup> Huidobro, Vicente, *Obra poética*. Archivos, Madrid, 2003

En esos dos versos aparece condensado el corazón del ideario creativo del padre del creacionismo. Sus preocupaciones estéticas tendrán como centro “la vida de la palabra”, su belleza y su vitalidad, y esa locura implícita y necesaria del lenguaje como dador de vida. El lenguaje se erige en la obra de Huidobro en una recurrencia, en una autorreflexión. Las profundas transformaciones que predica en conferencias y manifiestos siguen el camino de una naturalidad axial y una abstracción desenfundada para el verbo poético.

Saúl Yurkievich considera al poeta chileno componente del tríptico mayor de la poesía hispanoamericana, junto a Vallejo y Neruda. Testigo de un París en ebullición desde 1916, Huidobro llega a España en 1918, irradiando la vanguardia, sentando las bases de una expansión fructífera por todo el ámbito de la lengua castellana. La demolición de las pagodas modernistas se la debemos a él, que recoge el testigo de aquellos escritores que pretendían “torcerle el cuello al cisne de engañoso plumaje” y busca un rumbo moderno para la literatura. “Radiguet decía que yo era el último de los románticos”, proclama Huidobro<sup>300</sup>. Su originalidad es plausible y sus esfuerzos por vindicar un arte que destierre las secuelas del novecientos nacen de un atrevimiento vital. *Ecuatorial* no será “el traslado de las invenciones de Apollinaire”.

“*Altazor* es un incomparable intento de destrucción de la lengua utilitaria para crear un verbo puramente poético”<sup>301</sup>.

Huidobro, sin embargo, tiene una prehistoria literaria, de aires modernistas o de un romanticismo intimista a la moda. Poemarios como *Ecos del alma* o *Las pagodas ocultas* “insinúan un ámbito, un aura romántica y simbolista” que recuerdan a Bécquer o a Evaristo Carriego<sup>302</sup>. Yurkievich esclarece esa base modernista de acuerdo con rasgos como el rechazo de los convencionalismos burgueses, la aristocrática aspiración a una personalidad excepcional, el dandismo, la voluptuosidad, la neurastenia, el espíritu pagano, la sensualidad sin trabas, el erotismo

---

300 Ibidem, pág. 80

301 Ibidem, pág. 81

302 Ibidem, pág. 82



satánico y orgiástico, el internacionalismo, la evasión hacia lo exótico o lo prohibido o la actitud anti-social<sup>303</sup>. En Huidobro, como en el Mallarmé de la revista *Cosmópolis* de 1897, hay un grafismo especial.

Esta rémora inicial se diluye con su viaje a Francia en 1916, donde verá la luz el creacionismo. *El espejo de agua* de 1916 es puente entre estética modernista y creacionista. Como Apollinaire y Cortázar, Huidobro reedita algunas de las doctrinas románticas: el poeta es un adelantado, vaticina el porvenir, participa de una condición estelar, espiritual y terrenal carnal, está en contacto con la divinidad y lo sobrenatural...<sup>304</sup> La actitud desde la que proclamará sus novedades lo convierte, sin embargo, en poeta del siglo XX.

A sus obras poéticas Huidobro añade su condición de teórico del arte. Ya en 1914, publica *Pasando y pasando*, donde dilucida sus influencias. Del modernismo hispanoamericano frecuenta a Darío, Herrera y Reissig o Lugones. La herencia simbolista francesa procede de Verlaine, Mallarmé, Rimbaud y Gustave Kahn. Además, señala ya la impronta que futuristas y cubistas dejan en la nueva literatura.

“La primera condición del poeta es crear; la segunda, crear, y la tercera, crear”.<sup>305</sup>

Su manifiesto poético más conocido es *Non serviam* y *data*, según él, de 1914, cuando fue leído en el Ateneo de Santiago de Chile.

“Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias.”<sup>306</sup>

En “Adán” pretenderá representar una alegoría “que conjugue la verdad científica y una consubstanciación panteísta con la naturaleza, o sea ciencia y arte”. De ese acuerdo nacería la estética del futuro. En Adán

---

<sup>303</sup> Ibidem, pág. 84

<sup>304</sup> Ibidem, págs. 88-89

<sup>305</sup> Huidobro, Vicente, *El creacionismo*. (abril, 2007).

<http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/manicreacion.html>

<sup>306</sup> Recogido por Yurkievich en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, op. cit., pág. 91

“la información científica se entremezcla con los mitos ancestrales”<sup>307</sup>, algo reconocible en el ideario poético cortazariano.

El primer poema de *El espejo de agua* da cuenta de su poética y de las obsesiones que después desarrollará en los *Manifestes* publicados en París en 1925:

### **Arte poética**

Que el verso sea como una llave  
que abra mil puertas.  
Una hoja cae; algo pasa volando;  
cuanto miren los ojos creado sea,  
y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;  
el adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.  
El músculo cuelga,  
como recuerdo, en los museos;  
mas no por eso tenemos menos fuerza:  
el vigor verdadero  
reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas!  
hacedla florecer en el poema.

Sólo para nosotros  
viven todas las cosas bajo el sol.

El poeta es un pequeño Dios.<sup>308</sup>

En Cortázar el poema es una ventana abierta a otra realidad, como cualidad transdimensional de resonancias semidivinas. Muchos de los predicamentos y las innovaciones huidobrianas las encontraremos diseminadas posteriormente en la poética del argentino.

“Como Apollinaire y como Breton, Huidobro atribuye al poeta la capacidad de trascender todas las antinomias, de alcanzar por proyección imaginativa una suprarrealidad donde desaparecen los compartimentos en que se escinde el mundo de la experiencia normal.”<sup>309</sup>

---

307 Ibidem, pág. 95

308 Huidobro, Vicente, *Obra poética*, “El espejo de agua”

309 Yurkievich, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, op. cit., pág. 97

Interesan algunos fragmentos de sus manifiestos, que lo relacionan con amplitud con Cortázar.

“El poeta -dice Huidobro- es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen. Hay que pulsar aquellos hilos como las cuerdas de un arpa, y producir una resonancia que ponga en movimiento las dos realidades lejanas.”<sup>310</sup>

Un poco después dice: “El poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables.”<sup>311</sup>

“Imbuida de misticismo estético, concibe a la vez la poesía como mediadora, como reveladora de los poderes cosmogónicos y como creación intelectual autónoma; es a la par conjuro y clarividencia.”<sup>312</sup>

En París, desde 1916, participa en “Nord-Sud” y “Sic”, revistas apadrinadas por Guillaume Apollinaire. En el francés hallamos los rasgos que van a definir las evoluciones de la vanguardia: la libertad estructural, las experiencias ideográficas, la expansión que se imprime a la lengua, la desarticulación del continuo lógico, la búsqueda de una sintaxis al servicio de la expresión emotiva y plástica, su libertad de asociación, su imaginación sin ataduras, sus efectos de velocidad y simultaneidad. Las influencias del francés en Huidobro son claras y de amplia repercusión. Huidobro será, así, el enlace entre la vanguardia europea y la española, hasta desencadenar el ultraísmo. Entre julio y noviembre de 1918 vivirá en Madrid. El movimiento ultraísta constará de integrantes como Cansinos-Assens, Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre, Gerardo Diego o Juan Larrea. A través de sus revistas Grecia, Cervantes, Ultra y Tablero, la vanguardia alcanza todo el ámbito de la lengua española. Trae de París *Horizon carré* (1917) y publica *Tour Eiffel*, *Hallalí*, *Ecuatorial* y *Poemas árticos*. En 1921 vuelve a Madrid y dirige la revista “Creación”. La subversión vanguardista llega a Buenos Aires de la mano de Borges, que

---

310 Ibidem, pág. 97

311 Ibidem, pág. 98

312 Ibidem, pág. 99

desde "Nosotros", "Prisma", "Proa" y "Martín Fierro" extiende el "sacudimiento".

Apunta muy bien Yurkievich:

"La poética evasiva, que podemos llamar creacionista, aquella que tiende a dotar del máximo de autonomía al hecho poético, es tributaria del simbolismo. Huidobro concuerda con Reverdy en la búsqueda de una poesía pura. [...] Emoción refinada, pasada por el cedazo de la forma pulida; caja de resonancia de las oscilaciones imperceptibles; y sobre todo ningún expresionismo, nada punzante, desgarrador, pétreo, terrestre, aunque se hable de dolores y aflicciones [...] el vuelo de la imaginación desasida en pos de una belleza ideal, de la sublime transparencia."<sup>313</sup>

Yurkievich atisba cercanías con el surrealismo "en el ejercicio de una creciente liberación metafórica, en el valor que se atribuye a la imagen como llave de acceso a la propia poesía primordial. [...] Pero, contrario a la escritura automática, Huidobro insiste en una poesía reglada."<sup>314</sup> Esa libertad se traduce en el característico aperturismo huidobriano: "Huidobro persigue una apertura de lo real, un más allá psicológico, que sobrepase el pensamiento", pero como formas de ese anhelo de lo ideal. Son los restos del simbolismo, que van a desaparecer enseguida, en tanto el arte se vuelve más ciudadano y pretende cantar la postura del hombre frente al universo industrial.

"El instante, lo casual, el cambio se convierten en principios determinantes de la relación del hombre con las cosas. El arte trata de despojarse del racionalismo ingenuo e incorpora lo aleatorio o lo arbitrario como consignas de su estética. El poeta descubre el paisaje urbano, se deja envolver por ese contexto manufacturado, por esa antinaturalidad, por esa caótica superposición de veloces impresiones que constituyen ahora el marco de su existencia cotidiana"<sup>315</sup>.

Huidobro y Apollinaire presencian la muerte de un mundo y el nacimiento de otro hacia finales de los años 20. "La poesía deja de ser exclusivamente un acceso a lo sublime, una consagración a la belleza, una

---

313 Ibidem, pág. 106

314 Ibidem, pág. 107

315 Ibidem, pág. 110

epifanía, para convertirse en testimonio del mundo circundante, en un registro de la experiencia en todos sus niveles.”<sup>316</sup>

*Altazor* dará noticia de esa transformación histórico-estética. Comenzada la composición de esta serie de poemas hacia 1919, será publicado en Madrid en 1931. “Hablo en una lengua mojada en mares no nacidos”, dice el chileno.

“Huidobro -explica Yurkievich- toma la poesía en el punto de transformación en que la dejó Rimbaud y se propone avanzar forzando la palabra para extraerle una expresividad cada vez menos sujeta a la realidad exterior.”<sup>317</sup>

Partiendo de la dicotomía de Ferdinand de Saussure, se puede decir que Huidobro “se insubordina contra la lengua y su sistema de normas, contra la lengua cuyo código de signos convencionales quieren imponerle una percepción preconcebida de la realidad.”<sup>318</sup> Huidobro transforma la lengua en idiolecto, al margen de la colectividad.

“Huidobro se inscribe en la línea de los poetas subversivos, de los incendiarios, de los románticos a ultranza. Para ellos la poesía es búsqueda de la realidad más esencial, del más allá de la conciencia. A la vislumbre de nuestro yo se llega mediante el desarreglo de los sentidos, mediante una ascesis bárbara, un despojamiento de los conformismos, los controles interpuestos entre nosotros y el mundo primigenio.”<sup>319</sup>

Entre 1931 y 1948, aparecen otros libros: *Temblor de cielo* (1931), *Ver y palpar* (1941), *El ciudadano del olvido* (1941) y una compilación póstuma editada por su hija Manuela: *Últimos poemas* (1948). Entre el formalismo y el expresionismo, entre la confesión visceral y el distanciamiento frente al lenguaje. Es lo que Yurkievich llama “el ensimismamiento”. Como en Max Bense, que distingue dos clases de poesía, una natural, que refleja la experiencia personal del mundo, y una artificial, actividad material, secuencia verbal que establece un texto, en Huidobro coexisten “una poesía de efusión personal” y otra “poesía

---

316 Ibidem, pág. 114

317 Ibidem, pág. 117

318 Ibidem, pág. 118

319 Ibidem, pág. 120

autosuficiente, donde el lenguaje es un casi puro campo operativo cuyos fines no pretende trascender.<sup>320</sup>

## I. 2. LA POÉTICA CORTAZARIANA

*"Tú no renqueas en los límites, en tu espíritu se mezclarán íntimamente poesía y filosofía..."*

-Friedrich Schlegel a Novalis, en *Ideas* (1800)-

### I. 2.1. Entrada en materia

Cortázar hizo de la poesía, como César Vallejo, Federico García Lorca, Louis Aragon, Fernando Pessoa o Paul Celan, el secreto de su vida, un secreto a voces. El poema habrá de ser el espacio privado, el lugar de la confesión íntima, revelación del ser y de la naturaleza, visión despojada de los ambages de una realidad mediatizada, sinceridad arrebatada, comunicación limpia, expresión de lo posible: el otro yo, la otra realidad, el otro lenguaje. El poema es en Cortázar, por tanto, esa ventana que se abre a otra realidad posible y que devela la mirada absolutamente nueva del hombre que viene. Desde esa consciencia y esa esperanza escribe el argentino. En esa labor, que es homenaje a la libertad y canto vital, historia de una sangre, otorgará una atención exhaustiva y exclusiva al *acontecimiento* de la creación; dedicará un esfuerzo intransigente a liberar la palabra, a *originarla*. Al tiempo nos procura un ensayo permanente sobre los posibles cauces de lo literario, un viaje por los caminos no marcados, no hollados de la creatividad humana. A la ambición íntima de su proyecto expresivo responden las poliédricas perspectivas de su amplia producción. A ello hemos de añadir las derivaciones diacrónicas de su incesante evolución estética y personal y una inquebrantable voluntad de ir siempre más allá. La tríada hombre-poeta-lector aparece desde la trascendencia de una voluntad ilimitada de entrega antropofánica.

---

320

Ibidem, pág. 152

Más allá del discurso, el orden, la estructura, la regla, el canon, hay una intención "irregular" que convierte el hecho literario en una aventura sin cesar. Cortázar estaría de acuerdo con la "ley fundamental de la irregularidad" que esgrimiera Charles Baudelaire: "aquello que no es ligeramente bizarro parece insensible", de lo que se sigue que la irregularidad, es decir, lo inesperado, la sorpresa, el asombro, son parte esencial y característica de la belleza.<sup>321</sup> Esa irregularidad sorprendente, asombrosa e inesperada en que se convierte el poema es el tributo cortazariano a la historia del hombre.

Los parámetros desde los que la poética aventura cortazariana se articula serán "irregulares" y complejos. Podríamos señalar dos problemáticas fundamentales. En primer lugar, anotamos la dispersión en la edición de su obra poética, de una continuidad sólo observable a nivel privado. En segundo término, es constatable la variedad y el polimorfismo de su producción poética, que adopta y explora muy distintas formas poemáticas, en respuesta a un estímulo creativo dinámico y constantemente insatisfecho y a la adivinación de los rumbos literarios modernos y postmodernos. Como esos jardines salvajes, que crecen al albedrío de la naturaleza, en los que Meléndez Valdés es capaz de enajenarse y olvidarse "de las odiosas ciudades/ y de sus tristes jardines,/ hijos míseros del arte", el jardín cortazariano no se traza a escuadra. Los trazos poéticos cortazarianos virarán de lo artístico a lo intelectual y finalmente a lo social, en evolución acorde con los derroteros de la literatura y la realidad del siglo XX.

Esa excepcionalidad vital y literaria -él se preguntaría si acaso existe alguna diferencia entre vivir y escribir- ha de ser leída en la obra del argentino desde el registro de lo inmarcesible, lo inacotable. Esa "irregularidad" es la cualidad inherente de lo poético y se atiene a los criterios de la intuición y a los dictámenes fecundos de un humanismo crítico y nunca reductor. En el fondo de su conciencia poética Cortázar

---

<sup>321</sup> Recogido por Maritain, J., op. cit., pág. 126. De *Fusées*, XII, de *Journaux intimes*, edición de Van Bever, Cres, Paris, 1919. En la obra de Charles Baudelaire se inaugura esa convivencia moderna del asombro y lo extraño, de la belleza y lo insólito, como vías de posicionamiento crítico frente a la vida urbana y los criterios convencionales del arte.

sabe que el "conocimiento poético" de la realidad es innegable e ineludible. Frente a las tradicionales disposiciones cognoscitivas y gnoseológicas de Occidente, conceptuales y racionalistas, Cortázar apuesta con fruición por la poesía como instrumento intuitivo de conocimiento, como incursión de apertura y reunión de la realidad total, escindida y esquilhada por la contracción categorial del pensamiento positivista.

Dada esta situación especial, hablaremos para su creación poética de un inicial planteamiento mítico, que subyace a la visión de la escritura y a su concepción del lugar del artista. El autor se atiene y se acoge a las inmensas posibilidades de la paravisión/intuición mítica, el pensamiento analógico-metafórico, la idea mitopoyética de la historia, la realidad y el ser. Desde ese paralelo mítico, iremos a buscar en Cortázar al poeta órfico, el que inaugura mundos, el que crea realidad, aquel que no ve en la poesía una *techné* en que juegan el verso y la construcción poemática, sino fundamentalmente una *mousiqué*: "Orfeo es la música, no el poema" –dice en *Salvo el crepúsculo*. Su poema inquiere la música, se debate en la conquista de la vibración apertural de esa música en que el universo es. El poeta es considerado oráculo, vidente, médium, demiurgo, dueño del delirio. El poeta es un delirante, dice *Un tal Lucas*. Son abrumadores los vínculos con la filosofía platónica, la poesía rimbaudiana, la pulsión irracional, el arrebatado surreal, el agonismo existencialista. De igual forma se advierte una estimulante deuda clásica, con origen en Garcilaso de la Vega, Luis de Góngora, Pierre Ronsard o William Shakespeare. Cerca, entonces, se presume la concepción romántica del arte y del artista, innegable en quien encontró en John Keats, en Edgar Allan Poe, en Charles Baudelaire al poeta arrebatado, indómito, al buscador de identidades, al frecuentador del límite, al hijo de la orgía de las palabras y la vida. Otra fuente de su creación la hallaríamos en la poesía simbolista y, particularmente, en Mallarmé, a quien muestra de continuo su afecto y en quien reconoce (sobre todo antes del "exilio" a París) la importancia de las capacidades sugestivas de la palabra en su creación pura de realidad, esa realidad que ha de fraguarse en libro. Las presencias revolucionarias del Conde de Lautréamont y Arthur Rimbaud ocurrirán en la certeza del poema como transporte y transformación vital y existencial y como



revolución del lenguaje. Por lo demás, el discurso poético cortazariano, ya libre por sí, será engrandecido por las posibilidades exploratorias e inconscientes del surrealismo, en distintas medidas, así como por otras formas de la vanguardia hispánica y europea. Finalmente, nos referiremos a los lazos potenciales que en la poesía de Cortázar se aprecian en lo que respecta a la asimilación del existencialismo y, posteriormente, a la fundación de la posmodernidad. En esta aventura crítica, no olvidaremos la feraz relación que Cortázar mantiene en su poesía con la obra de Vallejo, Neruda, Paz, Gironde, Molinari, así como con la obra de los grandes poetas del siglo: Rainer María Rilke, Paul Valéry, Ezra Pound, T. S. Eliot, Fernando Pessoa, Federico García Lorca o Luis Cernuda.

Este poema, publicado en *Un tal Lucas*, da fe de las direcciones que el talento poético cortazariano sigue:

poeta  
"porque ser escritor    novelista  
                                  narrador  
es decir ficcionante, imaginante, delirante,  
mitopoyético, oráculo o llámale equis,  
quiere decir en primerísimo lugar  
que el lenguaje es un medio, como siempre,  
pero este medio es más que medio,  
es como mínimo tres cuartos.  
Abreviando dos tomos y un apéndice,  
lo que ustedes le piden  
al escritor    poeta  
                  narrador  
                  novelista  
es que renuncie a adelantarse  
y se instale *hic et nunc* (itraduzca, López!)  
para que su mensaje no rebase  
las esferas semánticas, sintácticas,  
cognoscitivas, paramétricas  
del hombre circundante. Ejem.  
Dicho en otras palabras, que se abstenga  
de explorar más allá de lo explorado,  
o que explore explicando lo explorado  
para que toda exploración se integre  
a las exploraciones terminadas.  
Diréles en confianza  
que ojalá se pudiera  
frenarse en la carrera  
a la vez que se avanza. (Esto me salió flor.)  
Pero hay leyes científicas que niegan

la posibilidad de tan contradictorio esfuerzo,  
y hay otra cosa, simple y grave:  
no se conocen límites a la imaginación  
como no sean los del verbo,  
lenguaje e invención son enemigos fraternales  
y de esa lucha nace la literatura,  
el dialéctico encuentro de musa con escriba,  
lo indecible buscando su palabra,  
la palabra negándose a decirlo  
hasta que le torcemos el pescuezo  
y el escriba y la musa se concilian  
en ese raro instante que más tarde  
llamaremos Vallejo o Maiakovski.  
Sigue un silencio más bien cavernoso. [...]  
Nunca podremos defendernos  
porque nada sabemos de este vago saber,  
de esta fatalidad que nos conduce  
a nadar por debajo de las cosas, a trepar a un adverbio  
que nos abre un compás, cien nuevas islas,  
bucaneros de Remington o pluma  
al asalto de verbos o de oraciones simples  
o recibiendo en plena cara el viento de un sustantivo  
que contiene un águila.”<sup>322</sup>

El creador literario, poeta, es “ficcionalista, imaginante, delirante, mitopoyético, oráculo o llámale equis”, categoría que no se debe atajar, que no puede ser reducida. El poeta no puede renunciar a ir por delante, a estar un paso más allá del *hic et nunc*, porque el lenguaje es un medio, pero siempre es más que eso. El poeta no puede sino explorar más allá de lo explorado, rebasando los dominios de lo circundante, con la libertad insólita de la imaginación como impulso, en pugna con el verbo, hacia la conciliación y el “raro instante” que deviene un “vago saber”, una isla nueva. Como pirata del conocimiento, es su destino “explorar más allá de lo explorado”. La carrera a la que está entregado es una carrera que no permite frenar, detenerse, asistida imperativamente por el afán de avanzar. Y es que no se conocen los límites de la imaginación, si acaso los del verbo, los límites que nos impone nuestra capacidad limitada, exigua de decir. En otro contexto, ya Ludwig Wittgenstein había advertido que hay una relación estrecha entre los límites del lenguaje y los límites del mundo. Luego, es fundamental la lucha que enfrenta al escriba y a la musa, el lenguaje y la invención, conflicto del que nace la literatura.

---

<sup>322</sup> Cortázar, Julio, *Poesía y poética*, op. cit., pág. 539-541. En *Un tal Lucas* (1979), “Lucas, sus discusiones partidarias”, Ed. Suma de Letras, Madrid, 2000; págs. 157-159

Dialéctica de lo indecible buscando su palabra y la palabra negándose a decirlo, violencia a la que sigue “un silencio más bien cavernoso”.

Por otro lado, es posible reconocer en la evolución creativa de Julio Cortázar tres de los rasgos que, según Jacques Maritain, se infieren de la evolución del arte moderno. Para el filósofo francés, el hecho fundamental de este proceso evolutivo estriba en que el arte fue haciéndose cada vez más plenamente consciente de su propia *libertad* respecto a todo cuanto no fuera “su propia ley esencial”<sup>323</sup>. Así, en un primer momento, “el arte se esfuerza por liberarse de la naturaleza y de sus formas”, operando una transformación sintomática. A continuación, “el arte tiende a liberarse del lenguaje y a transformarlo; me refiero aquí al lenguaje racional”<sup>324</sup>. Como el propio Cortázar denuncia en ocasiones, Maritain concluye que, “estando agotado en su significación, es inevitable que [el lenguaje] se vea invadido por la insipidez resultante de la costumbre.”<sup>325</sup> Contra ese agostamiento y contra todos los conformismos lingüísticos Cortázar enarbola la bandera de una liberación y una búsqueda de autenticidad y originalidad en el lenguaje. Se pregunta Maritain:

“¿Por qué habríamos, pues, de asombrarnos del hecho de que los artistas modernos luchan por liberarse del lenguaje racional y de sus leyes lógicas? Nunca como ahora prestaron tanta atención a las palabras, nunca les asignaron tan grande importancia; pero ello sólo a fin de poder transfigurarlas y quedar libres del lenguaje de la razón discursiva”.<sup>326</sup>

Como tercer aspecto deslindable de evolución de la modernidad, Maritain apunta al “anhelo del arte moderno de liberarse de la razón lógica”.

“En el plano de la poesía, el papel que desempeña la razón intuitiva se convierte en algo absolutamente predominante. [...] Nos encontramos aquí frente a una intuición de origen emotivo, y en esta esfera penetramos en el imperio nocturno de una prístina

---

<sup>323</sup> Maritain, Jacques, *La intuición creadora en la poesía y el arte*, op. cit., pág. 124

<sup>324</sup> Ibidem, pág. 124.

<sup>325</sup> Ibidem, pág. 125

<sup>326</sup> Ibidem, pág. 126

actividad del intelecto que, más allá de los conceptos y de la lógica, se realiza en una conexión viva con la imaginación y la emoción.”<sup>327</sup>

Expone, por tanto, la vinculación entre intuición, imaginación y emoción, como tríada desde la que el fanal poético alumbra la realidad. No se queda ahí el pensador francés, sino que a continuación aduce la existencia de dos clases de música esencialmente distintas: “la música de los impulsos intuitivos –que se verifica en el interior del alma- y la música de las palabras, que se exterioriza fuera del alma, en el mundo exterior”<sup>328</sup>. De esta forma pone en juego otra tríada impecable: música, intuición y palabra.

Cortázar, que conocía desde muy pronto la obra del filósofo francés, lo recuerda en unas palabras que pueden servir de corolario a estos apuntes preliminares.

“Profundamente señala Jacques Maritain que toda poesía es conocimiento pero no *medio* de conocimiento. Según este distingo, el poeta debería decir con Pablo Picasso: <Yo no busco, encuentro>. Aquel que busca pervierte su poesía, la torna repertorio mágico, formulística evocatoria -todo eso que obliga a un Rimbaud a lanzar el horrible alarido de su silencio final-.”<sup>329</sup>

En las páginas siguientes nos ocuparemos del posible deslinde.

## **I. 2. 2. El conocimiento poético**

“Todo poema es un conocimiento haciéndose.”  
-José Ángel Valente-

La poesía es conocimiento en acción, “conocimiento activo”, conocimiento haciéndose. En este epígrafe entenderemos por poesía del conocimiento aquella poesía de carácter inherentemente filosófico, que se entrega a los dominios de la metafísica, la reflexión existencial, la inquisición metalingüística, la búsqueda del origen, esto es, aquel tipo de

---

<sup>327</sup> ibidem, pág. 131

<sup>328</sup> ibidem, pág. 24

<sup>329</sup> *Poesía y poética*, “Imagen de John Keats”, op. cit., pág. 1261

poesía que comparte con el pensamiento el intento de explicación de las grandes cuestiones trascendentes que invocan al hombre o la realidad.

En este estudio nos hemos de referir a la manera como la poesía averigua la realidad, siendo capaz de intervenir en ella, transformándola y proveyéndonos de una especial mirada cognitiva. Cortázar defiende en distintos textos (*Imagen de John Keats*, "Para una poética", "Casilla del camaleón", *Teoría del túnel*, *Rayuela* y otros) la singularidad de esta forma de acceso de que la poesía nos dota. La aprehensión poética de la realidad permite esa otra realidad más real y mejor ahondada que el argentino encuentra y, además, nos coloca en las fronteras de lo cognoscible, en forma de amplificación de la existencia humana y la realidad que vivimos. En Pedro Salinas reconoce ese don:

"En Salinas la inteligencia también hace el amor, y su don poético que es, como siempre, el de establecer las relaciones más hondas y más vertiginosas posibles aquí abajo entre las formas del ser, para cazar, para poseer ontológicamente la realidad huyente, procede desde y en el amor."<sup>330</sup>

Los límites de esa posesión son siempre ese territorio feraz en que se libra la verdadera batalla de la poesía. Cortázar, por otra parte, consiente en la necesidad de recurrir a los distintos eslabones de posibilidad de conocimiento para intentar esa penetración. Desde la acuidad, desde esa "respiración de la esponja", desde una receptividad sublimada, sin privilegiar ni denostar argumentos de uno u otro signo, observamos en su poesía una predisposición a la irrupción en el mundo desde el canto. El canto, milagro en que música y conocimiento se concilian, captura la realidad, la vuelve abundante, le confiere nuevos perfiles. El poema interviene en modo decisivo en la definición del principio de realidad, en la ampliación de las fronteras humanas y en la revelación del hombre íntegro, ese que Cortázar concibe desde una nueva totalidad. Tan radical es su propuesta que el argentino cifra en la acción poética, que respira conocimiento, la condición primordial para "ser algo".

---

<sup>330</sup> Salinas, Pedro, *Poesía*, Palabras preliminares de Julio Cortázar, op. cit., 1979, pág. 11

“Ser algo, o -para no extremar un logro que sólo altos poetas alcanzan enteramente- cantar el ser de algo, supone conocimiento y, en el orden ontológico en que nos movemos, *posesión*. El problema del <conocimiento poético> ha merecido ilustres exégesis contemporáneas, desde que una corriente nacida en ciertas prosas de Edgar Allan Poe y elevada a lo hiperbólico por la tentativa de Rimbaud, quiso ver en la poesía, con cierta <alquimia del verbo>, un *método* de conocimiento, una fuga del hombre, un baudeleriano irse <¡más allá de lo posible, más allá de lo conocido!>”<sup>331</sup>

La poesía nos transporta más allá de lo posible y establece una correspondencia con eso que hay más allá de lo conocido. Los territorios que pisamos desde el poema son los territorios de una imposibilidad en la que creemos -¡Seamos realistas, pidamos lo imposible!- y los terrenos de un descubrimiento perpetuo. La poesía viene caracterizada por un poder expansivo.

De la *Poética* de Aristóteles procede una tradición hermenéutica según la cual en la idea de poesía como manifestación artística se hallan implicados el conocimiento y el placer mimético, lo cognitivo y lo hedonístico. De forma medular están aquí presentes las formas de la cognición que apela al intelecto y aquella que se efectúa desde las emociones. Viviana Suñol lo entiende así:

“La cognición estética no se limita a la identificación de semejanzas entre particulares; antes bien, el discernimiento de la semejanza significa un proceso de cognición activo e interpretativo, un perspicaz descubrimiento de significaciones en el mundo o representaciones del mundo.”<sup>332</sup>.

Discernir es descubrir y viceversa. Desde esa cualidad activa e interpretativa, exploradora de significaciones, hemos de entender la cognición poética. En la idea de poesía operan unos compromisos ontológicos, valorativos y antropológicos, que fundamentan el alcance del texto poético y su capacidad transformadora. De ello son conscientes radicalmente los poetas de la modernidad, con especial énfasis desde Charles Baudelaire. Para Saúl Yurkievich, Cortázar

---

<sup>331</sup> *Poesía y poética*, “Imagen de John Keats”, op. cit., pág. 1261.

<sup>332</sup> Suñol, Viviana, “La poesía como punto de encuentro del conocimiento y del placer en Aristóteles”. Universidad Nacional de La Plata. <http://www.geocities.com/textossbec/sunol.doc>

“patrocina una poética antropológica o una antropología poética que haga de la palabra la manifestadora de la totalidad del hombre”<sup>333</sup>.

Esa antropología, como quería Ernst Cassirer, es simultáneamente una antropología filosófica y una filosofía antropológica. Así pues, el poeta moderno entiende la creación como un acto que le reporta conocimiento poético-filosófico de sí mismo y de la realidad, entre la expresión de sí mismo, la comunicación con lo exterior y la inducción lingüística. El poeta moderno reconoce, por otro lado, la subjetividad como instancia básica de lo poético y, desde ahí, su amplitud, que alcanza la definición inicial de lo humano. La poesía brinda una forma privilegiada de conocimiento, en ningún caso sustituible, y el conocimiento poético desborda lo meramente experiencial, informativo-descriptivo o mimético, para convertirse en vehículo de inauguración de realidad y desbordamiento de límites. El lugar desde donde esos límites se aprecian con más diafanidad es el lenguaje. Dada su importancia, es lógico que el camino de la poesía se haya conducido en la modernidad a los territorios de la autorreferencialidad y que el lenguaje se haya convertido en origen y destino del propio poema<sup>334</sup>.

Así pues, hablaremos de conocimiento desde una perspectiva filosófico-poética y para ello distinguiremos dos grandes paradigmas y una expansión. Los paradigmas se refieren al conocimiento racional, filosófico, epistémico y al conocimiento intuitivo, poético, analógico. La expansión deriva del encuentro de ambos “extremos”, en lo que hemos de llamar *symploké*.

Desde los postulados de la convencionalidad “conocimiento” es apenas considerado como conocimiento racional, lógico, conceptual. El Diccionario de la R.A.E. define “conocer” como “averiguar por el ejercicio de las facultades intelectuales la naturaleza, cualidades y relaciones de las

---

<sup>333</sup> Cortázar, Julio, *Obra crítica I*, “Teoría del túnel”, “Prólogo” de Saúl Yurkievich.

<sup>334</sup> Las exigentes preocupaciones por el lenguaje de autores como Lautréamont, Rimbaud, Nietzsche, Paul Celan, Martin Heidegger o José Ángel Valente son signo de la importancia que la metapoesía y la autorreferencialidad adquieren en la literatura y el pensamiento modernos.

cosas.”<sup>335</sup> Esta posibilidad gnoseológica se muestra insuficiente, dada la necesidad de concebir, más allá de lo intelectual, las vías de conocimiento derivadas de la sensualidad, que han de facilitar el encuentro con el ser y la posesión de lo cantado. El poeta incurre siempre en un más allá, “explora más allá de lo explorado”. Así, resultará obvio advertir que el conocimiento ha de ser contemplado también desde la intuición, la magia o la videncia. Cortázar se muestra en toda oportunidad contrario a esa dictadura de los grandes sistemas racionalistas (que, por lo demás, han fracasado). Por consiguiente, para una lectura viva de la idea de conocimiento, a los argumentos racionales habremos de sumar los intuitivos. Audazmente acaparadora se muestra aquí la red que tiende el concepto de *symploké* en su entrelazamiento, su síntesis inevitable de contrarios.

Antes de entrar en el análisis de la idea de *symploké*, es pertinente detenerse en unas palabras de Roberto Juarroz, en las que se ha de prefigurar la lectura en la que principio de realidad y poesía se encuentran.

“Aquello que podríamos llamar *el principio de realidad* no es captable por una sola de las capacidades, facultades o aptitudes del hombre, sino por la conjugación unitaria y unitiva de todas ellas, lo cual es mucho más que su mecánica suma. Creo que ocurre lo mismo con la poesía.”<sup>336</sup>

Habremos de buscar la raíz de estos planteamientos, en primera instancia, en la filosofía romántica. Como explica Vicente Cervera Salinas en *La Poesía y la Idea*,

“la nostalgia de la existencia mítica no debería ser identificada con una oposición al sentido filosófico de la vida, sino que es más bien el último grado –desde la perspectiva del romántico– de la filosofía en lo poético.”<sup>337</sup>

Los dominios de lo poético y lo filosófico proceden de una misma dimensión.

---

<sup>335</sup> *Diccionario de la R.A.E.*, op. cit.

<sup>336</sup> Juarroz, Roberto, op. cit., pág. 21

<sup>337</sup> Cervera Salinas, Vicente, *La Poesía y la Idea*, op. cit., pág. 147



“Conocida es la aspiración del alma romántica a ese sueño vital, a esa <sombra del paraíso> que queda imaginariamente ubicada en una edad pre-racional; pero esto no debe inducirnos a error, pues este afán está completamente subordinado a un proyecto de construcción claramente afincado en los dominios de la sabiduría consciente”<sup>338</sup>.

La concordia entre poesía y filosofía, que se erige en fundamento del pensamiento romántico, es clara.

“El romántico, sin romper su contacto con la sabiduría como don casi divino, va a incorporar la nostalgia de la conciencia mítica, pero curiosamente como forma subordinada al proyecto filosófico y todavía como expresión de una posible concordia”<sup>339</sup>.

Esa oposición presupuesta ha desvirtuado durante siglos las íntimas y remotas relaciones entre ambos mundos. Reconoce Cervera Salinas en *La Poesía y la Idea* “el verdaderamente filosófico espíritu romántico” en las vindicaciones del romanticismo germánico:

“el programa de la idea, la poética del idealismo, la transposición mística del racionalismo platónico, la síntesis de la espiritualidad con la especulación, a través de la forma precursora de esa alianza: la poesía”<sup>340</sup>.

Desde esa síntesis imbricada de protagonismo humano, de sabiduría consciente y nostalgia mítica, hemos de concebir el conocimiento poético. Por los mismos derroteros anda, en *El don de Claudio Rodríguez*, Luis García Jambrina<sup>341</sup>. En este breve ensayo ha expuesto algunas de las claves para la comprensión de las implicaturas cognitivas del poema.

✂ El conocimiento poético puede ser pura inspiración, pura revelación. Según esto, con la poesía entramos a un mundo primigenio, un mundo que se intuye siempre en estado naciente, en el momento de amanecer, y que se mira desde una “mirada auroral”. La poesía será ebriedad, estado de entusiasmo, que en el sentido platónico implica la inspiración, el rapto, el éxtasis y, en la terminología cristiana, el fervor. Este fervoroso *rapto* poético

---

338 Ibidem, pág. 147

339 Ibidem, pág. 136

340 Ibidem, pág. 135

341 García Jambrina, Luis, “El don de Claudio Rodríguez: la poesía como vía de conocimiento”. Archipiélago n° 63, nov. 2004 (noviembre, 2007)

prefigura la unión del poeta con la naturaleza y con las cosas, su fusión con la totalidad. El poema se convierte en acceso a ese estado de "realidad verdadera" a que Cortázar aspira. Para ello, es necesario pasar por un periodo de purificación de la mirada y del lenguaje. La ebriedad final poética será contemplación de la claridad, realidad invulnerable y primigenia, no sometida ni a la mudanza ni al devenir, autónoma. En su impulso creativo

"el poeta tiene que explicar lo que no sabe, esto es, expresar una realidad superior que desconoce".<sup>342</sup>

A la realidad superior, como sabemos, sólo se accede desde un discurso superior.

)(☞ Como en *Don de la ebriedad* de Claudio Rodríguez, "el conjurar es pedir cosas exclamando"<sup>343</sup>. La escritura será un conjuro exclamativo, expresividad en la que late una petición metafísica. Carlos Bousoño hablará para esta poesía de "realismo metafórico", lo que nos lleva a pensar en la decidida adquisición de una mirada mitopoyética: los elementos reales, cotidianos y concretos que aparecen en el poema no son sino "un medio para hablarnos de otras cosas que están detrás"<sup>344</sup>. El pensamiento analógico es una contemplación de lo real plagada de insinuaciones de todo lo demás invisible. El simbolismo está a un paso. La realidad puntual es sombra de esa otra realidad unitaria. Describir desde el poema es un suceso de tránsito hacia la otra cara de las cosas. Lo que vemos es lo que vemos y más. El excedente de sentido del poema, su plurisignificación, la polisemia se transmiten a la realidad que invocamos mediante el lenguaje. Este hecho derivará para Bousoño en una alegoría disémica.

)(☞ A niveles metapoéticos, el poema puede considerar el conocimiento como problema y reconsiderar el papel crucial que el lenguaje ostenta. Es lo que observamos en la poesía de escritores

---

342 Ibidem, pág. 1

343 Ibidem, pág. 2

344 Ibidem, pág. 3

como Paul Valéry o Juan Ramón Jiménez, César Vallejo o Paul Celan, Jorge Luis Borges u Octavio Paz, José Ángel Valente o Roberto Juarroz. Es ésta una "motivación gnoseológica trascendente" que repercute en el proceso de creación, en el lenguaje, y en el poema. El poeta se encara con la compleja y, a veces, paradójica naturaleza de la verdad y de la realidad, y lo hace desde el lenguaje y desde esa especial manera de signar del lenguaje poético. La lucha entre el lenguaje y lo expresado da lugar al dolor poético, al conocimiento poético. "Sólo quien sufre, sabe", había dicho Esquilo. Del sufrimiento procede una fusión irreversible. En esa lucha entre el lenguaje y lo expresado, musa y escriba, hallamos indefectiblemente una celebración del conocimiento. A la postre, el canto poético se da como un agónico viaje hacia la luz, hacia la "contemplación viva", hacia la epifanía de un mundo, un lenguaje y un hombre más reales. La poesía es la consideración del conocimiento en su máxima expresión.

Es hermoso y revelador este poema del zamorano Claudio Rodríguez:

"Ya no hay contemplación sino aventura,  
quietud y riesgo. Y no me llegues tarde.  
Es cuando el pensamiento se hace canto  
porque es amor. Es hora de alabanza.  
Hora de entrega. Hora de ofrenda. Hora  
de levadura viva."<sup>345</sup>

El conocimiento poético, "levadura viva", nos lleva a los mundos de la aventura, el riesgo, la quietud, allí donde el pensamiento se hace canto o donde el canto piensa. Una especie de amor primordial guía al poeta hacia las cosas, hacia sí mismo y hacia el lenguaje. Jacques Maritain ofrece una sensata postura a este respecto:

"Por poesía no entiendo ese arte particular que consiste en escribir versos, sino un proceso más general y más primario: el de

---

<sup>345</sup> Si algún poeta español del siglo XX encarna la condición de "poeta del conocimiento", en la herencia del misticismo, lo mejor de nuestro clasicismo y el simbolismo, ése es Claudio Rodríguez. Desde su primer poemario, *Don de la ebriedad*, se establecen diáfananamente las líneas visionarias, la elocuencia ebria y el estímulo sapiencial que vertebran su obra.

intercomunicación entre el ser íntimo de las cosas y el ser íntimo del ser humano.”<sup>346</sup>

Para Maritain el “conocimiento poético es aquel que nosotros extraemos de las <intuiciones sensibles>, aquello que Hopkins sentía cuando escribía sobre el paisaje interior de las cosas, sobre la esencia individual de los cielos o las personas.”<sup>347</sup> Para el filósofo la intuición será la piedra de toque desde la que se construyen la creación y la recepción estéticas. De acuerdo con él, Cortázar diría:

“la necesidad esencial del poeta es crear, mas esto no puede alcanzarlo el poeta sin haber pasado a través de las puertas del conocimiento, por oscuro que este pueda ser, de su propia subjetividad.”<sup>348</sup>

El *Nosce te ipsum* late en estas palabras. Para ello, Cortázar reconocerá la necesidad inicial de un hombre y un lenguaje libres, no determinados, capaces de inferir de su existencia otra existencia posible. El conocimiento poético de uno mismo es, en puridad, decisivo.

Nadie mejor que Ibn-el-Arabí para dirimir las formas y los modos de conocimiento. En un manuscrito del siglo XIII leemos:

“Hay tres formas de conocimiento. La primera es el conocimiento intelectual, que de hecho no es más que información y recogida de datos, y el uso de estos para llegar a otros conceptos intelectuales. Esto es el intelectualismo.

La segunda es el conocimiento de los estados, que incluye sentimientos emocionales y estados de ánimo extraños, en los que un hombre cree haber percibido algo supremo, pero que no puede retener. Esto es emocionalismo.

La tercera es el conocimiento real, que se llama el Conocimiento de la Realidad. En esta forma, el hombre puede percibir lo que está bien y lo que es verdadero, más allá de las fronteras del pensamiento y la sensación. Los escolásticos y científicos se concentran en la primera forma de conocimiento. Los emotivos y empíricos usan la segunda forma; otros usan las dos combinadas, o una y otra alternativamente.

Pero las personas que alcanzan la verdad son las que saben cómo conectar con la realidad que existe más allá de estas dos

---

<sup>346</sup> Maritain, Jacques, op. cit., pág. 31

<sup>347</sup> Ibidem, pág. 31

<sup>348</sup> Ibidem, pág. 33

formas de conocimiento. Estos son los verdaderos Sufis, los Derviches que han llegado.”<sup>349</sup>

### I. 2. 2. 1. *Symploké*

La definición más completa y válida de *symploké* la encontramos en el *Diccionario filosófico* de Pelayo García Sierra.

“Entrelazamiento de las cosas que constituyen una situación (efímera o estable), un sistema, una totalidad o diversas totalidades, cuando se subraya no sólo el momento de la conexión (que incluye siempre un momento de conflicto) sino el momento de la desconexión o independencia parcial mutua entre términos, secuencias, etc., comprendidos en la *symploké*. La interpretación de ciertos textos platónicos (*El Sofista*, 251e-253e) como si fueran una formulación de un principio universal de *symploké* (que se opondrá, tanto al monismo holista –«todo está vinculado con todo»– como al pluralismo radical –«nada está vinculado, al menos internamente, con nada»–) es la que nos mueve a considerar a Platón como fundador del método crítico filosófico (por oposición al método de la metafísica holista o pluralista de la «filosofía académica»)." <sup>350</sup>

Podríamos considerar que desde la idea de *symploké* presenciamos una “conjugación unitaria y unitiva” de lo humano y que este concepto responde a las pretensiones poéticas cortazarianas de totalidad, de reunión en el texto poético de una imagen total, una realidad total de lo humano. Con el término *πλοκη* eran designadas en griego la acción de trenzar y los resultados de aquélla: un tejido, una urdimbre, un ensortijamiento que se convierte en conjunción. Así, el concepto de *symploké* implica una forma plural, trenzada de contemplar el acontecimiento y la urdimbre de la cognición. Ese entrelazamiento, que aspira a la totalidad, convierte en estériles los intentos de formulaciones parciales, vengan desde la perspectiva racionalista o la intuicionista. Desestimadas las posibilidades de entender el mundo, de penetrar la realidad, sólo desde lo conceptual o lo intuitivo, la *symploké* ofrecería una versión sincrética y feraz de “posesión”.

---

349

Tomado de Racionero, Luis, *Filosofías del underground*. Anagrama, Barcelona, 1987,

pág. 106

350

García Sierra, Pelayo, *Diccionario filosófico*. Revisado por Gustavo Bueno.

“*Symploké*”. <http://www.filosofia.org/filomat/df054.htm>

Ya en Demócrito de Abdera nos hallamos con que los átomos, que el presocrático también llama "ideas", se distinguen entre sí por su *morfé*. Sus átomos están en constante movimiento por el vacío<sup>351</sup> y, a consecuencia de los choques, se producen las *symplokés* o uniones de unos con otros, azarosamente, dando lugar a configuraciones distintas, una de las cuales es el mundo. En Platón la idea de *symploké* se concretará en la afirmación de que no todo está relacionado con todo, ni puede estarlo, pensamiento que se convertiría en principio del pluralismo filosófico. Explícitamente escribe Platón en *El Sofista* que el logos es *symploké* de nombre y de verbos y en el *Teeteto* añade que la esencia del discurso es un entrelazamiento de nombres (*onomátôn gar symplokên*). Así, defender el logos equivale a defender la mixtura, su carácter de *meîxis*. Aristóteles utilizará el término *symploké* para referirse a la mutua ligazón que se produce entre los átomos tras colisiones y rebotes. Ideas y pasiones, filosofía y poesía han de ser tomadas en consideración desde los paradigmas de un acercamiento integrado, "atómico", superior, global.

Para este conocimiento que tiende a la totalidad, Cortázar se ha de valer en su teoría y su práctica poéticas de la intuición como punto de partida, implemento del pensamiento conceptual. Las implicaciones que la idea de conocimiento, concebido como intuición, como sensación o como concepto, pueda tener son múltiples. Desde una perspectiva amplia, intuir un objeto significa captarlo dentro de un amplio contexto, como elemento de una totalidad, sin estructuras ni límites definidos con claridad. Con la palabra "holístico" ("holos" significa totalidad en griego) sugerimos esta totalidad percibida en el momento de la intuición. La principal diferencia entre el conocimiento holístico y conceptual residiría en las estructuras. Si el conocimiento holístico carece de estructuras, o por lo menos, tiende a prescindir de ellas, el conocimiento conceptual, en cambio, es un conocimiento estructurado. Es por esto por lo que lo percibido a nivel intuitivo no se puede definir (definir es delimitar), sino que se capta como

---

<sup>351</sup> "El lenguaje es una rueda en el vacío", dice Ludwig Wittgenstein. Es hermosa esta metáfora metalingüística en tanto implica el movimiento y la rotación de la lengua y su existencia en un vacío referencial que sólo habrá de consolidarse materialmente y fraguarse en su encuentro de la realidad, en el uso. Al tiempo ese vacío utópico le infunde al lenguaje la dimensión etérea, presiente y provisoria que lo caracteriza.

un elemento de una totalidad. Con la intuición se tiene una vivencia de una presencia, que no puede ser expresada adecuadamente.<sup>352</sup> El signo poético, intuición en su máxima expresión, participa de ese irreductible excedente de sentidos. En la poesía de Cortázar esa "desestructuración" holística aparece como fundamento intuitivo de una inconforme y audaz escritura en libertad.

A propósito del conocimiento, también los sofistas defendieron una idea del conocimiento que se podría conocer como relativismo. Los sofistas niegan la existencia de una verdad absoluta y defienden la idea de que cada individuo posee su propia verdad, la cual depende del espacio y el tiempo. Al desarrollo y el desvelamiento de esa verdad propia, absoluta se dedica Cortázar en su obra. El argentino no puede menos que entender la poesía como una vía de conocimiento que, al fin, relata lo que ocurre más allá. Es otra forma de pensar, una modalidad propia, desde la imaginación, desde la intuición, desde las "ideas estéticas". Es evidente que en ocasiones, como contrapeso a la tradición, se favorece la perspectiva sensual de participación poética. En este contexto encontrará su espacio la reflexión de Herbert Marcuse sobre el concepto de "estética".

"La experiencia básica en la dimensión estética es sensual antes que conceptual; la percepción estética es esencialmente intuición, no noción".<sup>353</sup>

La experiencia "básica" es sensual antes que nocional. Los caminos del conocimiento poético participarán de un saber condicionado por nuestra capacidad de atención al lado pre-lógico de la realidad.

Más allá de posturas extremas, para Julio Cortázar y Ernesto Sábato, la asunción de las distintas vías de acercamiento a lo real -que en verdad constituyen una única vía- es la disposición más *natural*, la más *original*. El autor de *El túnel* lo explica de esta elocuente forma en "El rescate del mundo mágico":

---

<sup>352</sup> Una propuesta holística para la inteligencia. [www.atinachile.cl/content/view/100480/html](http://www.atinachile.cl/content/view/100480/html) (marzo, 2008)

<sup>353</sup> Vid. Marcuse, Herbert. *La dimensión estética*, op. cit. supra

“El arte, como el sueño, incursa en los territorios arcaicos de la raza humana y, por lo tanto, puede ser y está siendo el instrumento para rescatar aquella integridad perdida; aquella de que inseparablemente forman parte la realidad y la fantasía, la ciencia y la magia, la poesía y el pensamiento puro. Y no es casualidad ninguna que haya sido en los países más dominados por la razón abstracta donde los artistas hayan ido en busca del paraíso perdido: el arte de los niños o de los negros o de los polinesios, aún no triturado por la civilización tecnocrática.”<sup>354</sup>

En su obra, Julio Cortázar se dedica a cuestionar los absolutismos y los imperialismos en la defensa de uno y de otro tipo de argumentos, a la busca de una integración de posibilidades que le rinda las puertas del Todo, el hallazgo del hombre total: el aparental y el profundo, el lógico y el intuitivo, el racional y el sensual. En el *homo sapiens* la faceta *ludens*, mágica es algo que forma parte axial de su condición. Esa idea de conocimiento poético es compartida por Sábato, quien de nuevo se muestra lúcido:

“Desde Sócrates, el conocimiento sólo podía alcanzarse mediante la razón pura. Al menos ése ha sido el ideal de todos los racionalismos hasta los románticos, cuando la pasión y las emociones son reivindicadas como fuente de conocimiento, momento en que llega a afirmar Kierkegaard que <las conclusiones de la pasión son las únicas dignas de fe>.

Los dos extremos, por supuesto, son exagerados. [...] Es de toda evidencia que la rabia o la mezquindad no agregan nada al teorema de Pitágoras. [...] Pero también es evidente que la razón es ciega para los valores [...]. El racionalismo (no olvidemos que *abstraer* significa *separar*) pretendió escindir las diferentes “partes” del alma: la razón, la emoción y la voluntad; y una vez cometida la brutal división pretendió que el conocimiento sólo podía obtenerse por medio de la razón pura.”<sup>355</sup>

La “brutal división” de que habla Sábato es reconsiderada poéticamente por Cortázar. Su poesía pretende ser de nuevo el encuentro, el hallazgo de la totalidad del hombre, más allá de las fronteras o los

---

<sup>354</sup> Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Seix Barral. Barcelona 1987. págs. 155-156. Contra la exclusividad de la razón tecnocrática que en Cortázar se adivina, sería oportuno traer a colación este hermoso poema, “Los progresos de la técnica”, que responde a ese espíritu de repulsa de lo tecnocrático. Ofrecemos la traducción del francés de Aurora Bernárdez: “Hizo una barca provista/ de una calculadora electrónica/ cuya función era nombrar/ las olas las medusas, el mar de los Sargazos/ en caso necesario las sirenas/ los maremotos los nautilus el hermoso Kraken// Estribillo:// ¿Por qué? ¿Por qué/ la barca naufragó?// Oh bello mecanismo/ oxidado vestido de anguilas recorrido de hipocampos/ lentamente en el fondo del mar/ y cuyos cálculos resultaron/ húmedamente ineficaces.” En *Poesía y poética*, op. cit., pág. 730

<sup>355</sup> Ibidem, págs. 22-23.



artificiales sistemas del pensamiento platónico-hegeliano, "institucional" a sus ojos. El amanecer antropofánico en Cortázar se consuma en un juego total poético. Como él, Roberto Juarroz lo ve con claridad:

"Una de las perspectivas más altas del espíritu en la época actual es *la recomposición o recuperación de la unidad del hombre a través de la poesía*"<sup>356</sup>.

Frente a la escisión, los artistas de la modernidad reivindican la vuelta a la unidad. En un juicio sumamente crítico de *Rayuela*, escuchamos a Cortázar, que denuesta el racionalismo, la "realidad tecnológica", la cultura institucional y la "barbarie de la ciencia".

"Esta realidad tecnológica que aceptan hoy los hombres de ciencia y los lectores de *France-Soir*, este mundo de cortisona, rayos gamma y elusión de plutonio, tiene tan poco que ver con la realidad como el mundo del *Roman de la Rose*... El hombre, después de haberlo esperado todo de la inteligencia y el espíritu, se encuentra como traicionado, oscuramente consciente de que sus armas se han vuelto contra él, que la cultura, la civiltà, lo han traído a este callejón sin salida donde la barbarie de la ciencia no es más que una reacción muy comprensible."<sup>357</sup>

El cuestionamiento del saber científico-tecnológico, en sus implicaciones negativas, desrealizador, *faber*, bárbaro, aparece sin cesar en la filosofía y el arte del siglo XX. Para Paul Virilio,

"la ciencia nos ha convertido en seres durmientes, por lo que nos encaminamos hacia un más allá técnico: al falso día onírico"<sup>358</sup>.

Sin duda, la literatura es para Cortázar la forma más hábil, más honesta, de conocer, de intentar la consumación del "verdadero día onírico". Descreyendo de los métodos racionales y los grandes paradigmas del pensamiento, sus poemas proponen siempre una aventura individual de conocimiento. Sus críticas a la cultura, a la sociedad, al lenguaje van siempre en esa dirección: el "redescubrimiento" de la realidad, la irrupción en algo más *real*, la unidad del hombre, la visión del sí mismo como paso a una visión social nueva. En ocasiones enarbola la necesidad del pensamiento mítico. Otras veces defiende la posibilidad de una

---

<sup>356</sup> Juarroz, Roberto, op. cit., pág. 21

<sup>357</sup> *Rayuela*, op. cit., pág. 352

<sup>358</sup> Vid. Virilio, Paul, *The Aesthetics of Disappearance*. New York: Semiotext(e), 1991

racionalidad antropofánica. Desde la liberación, dejando paso a las fuerzas ocultas, a la vía interior, a la conciencia, lo subconsciente, lo inconsciente y a esa otra vida que alienta en el lenguaje, su literatura será conocimiento. La realidad culminará en un libro y el libro culminará en una nueva realidad. Por eso es tan importante concebir la creación cortazariana como “una revolución de la palabra”, en la que se gesta un nuevo orden, y conceder un papel privilegiado al individuo, capaz de esa revolución que implica a la humanidad. Toda la literatura de la modernidad y la posmodernidad se asienta en el advenimiento de un lenguaje en expansión.

### **I. 2. 2. 2. Hacia la lucidez**

La identificación de conocimiento y lucidez ocurre con recurrencia en distintos momentos del pensamiento filosófico. Con matices de importancia, platonismo y romanticismo coincidirán en que los estados poéticos corresponden a estados de lucidez, clarividencia que puede ser descrita en términos afectivos. El impulso luminoso, lúcido que guía la labor del poeta tiene consideraciones diversas en la filosofía platónica y en el ideario romántico. Platón considera que la lucidez poética queda, por necesidad racional, atribuida a lo divino. En la poética romántica esa lucidez en que se cifra el descubrimiento del vate será considerada experiencia humana.

Las ideas platónicas a propósito del poeta y la poesía quedan expuestas en distintos momentos de sus obras, en particular en el libro X de la *República* y en los diálogos *Fedro* e *Ión*<sup>359</sup>. De la raíz socrática provienen determinadas premisas que se han eternizado en la historia del pensamiento occidental. Siendo la poesía, en el pensamiento del griego, una forma de conocimiento, distinta de la filosofía, pero igualmente válida, el desprestigio del conocimiento exclusivamente poético vendrá auspiciado por la secuela de los “racionalismos” excluyentes. Platón había distinguido

---

<sup>359</sup> Platón, *Diálogos*. Obra completa en 9 volúmenes. Editorial Gredos, Madrid, 2003

en primer lugar entre poetas imitativos, que debían ser expulsados de la República, y poetas inspirados, aquellos que poseían inspiración o la capacidad de enunciar pensamientos sin necesidad de argumentarlos racional o lógicamente. Éstos –explica– dicen cosas de mucho valor sin cumplir los requisitos del filósofo; sus palabras son valiosas teniendo en cuenta que su modo de producción de verdades se atiene a leyes distintas a las racionales. Los poetas inspirados se definen, precisamente, por no ser “dueños de la razón”.

En el *Ión*, Platón lo expone gráficamente:

"Es la Musa quien, por sí misma, torna endiosados a los poetas y por intermedio de tales endiosados, entusiasmados otros, se eslabona una cadena; que todos los buenos poetas de épicos cantos no por parte alguna sino por endiosados y posesos dicen todos sus bellos poemas y por semejante modo los poetas líricos. Y así como los corybantes, mientras están en sus cabaes, no bailan, por parecida manera tampoco los poetas líricos componen, mientras están en sus cabaes."<sup>360</sup>

Esa exaltación que posee al poeta, ese endiosamiento, es lo que hoy podríamos llamar “inspiración” o “locura”. En el *Fedro* explicará que el poeta no puede escribir sino en medio de una lucidez irracional.

"El poeta es una cosa ligera, alada, sagrada; él no está en disposición de crear antes de ser inspirado por un dios, que se halla fuera de él, ni antes de haber dejado de ser dueño de su razón; mientras conserva esta capacidad o facultad, todo ser humano es incapaz de realizar una obra poética."<sup>361</sup>

La conveniencia de abandonar lo racionalista -más que lo racional- es una de las preocupaciones centrales y de las convicciones fundamentales en Cortázar. La “locura” es algo que nos procuran los dioses y es siempre mejor que cualquier razón, cordura, juicio humanos. El primer verso del poema lo conceden los dioses. El “verbo poético” fecunda las tierras del mito desde un arranque irracional que frecuenta el mundo de los sueños, la subconsciencia y una memoria anterior. Si se identifica mito con sueño, arte con sueño, nos encontramos con que sólo el poeta es capaz de soñar, de ser libre, de llevar la imaginación hacia los terrenos en

---

<sup>360</sup> Platón, op. cit., “Ión”, 533e-534b

<sup>361</sup> Platón, op. cit., “Fedro”, 245a-c

que lo fantástico, lo imaginario, lo mágico son la única *realidad*. En esta dirección se ha pronunciado María Zambrano en *Filosofía y poesía*, dispensándonos una hermosa e intrigante relectura platónica:

“El logos –palabra y razón- se escinde por la palabra, sí, pero irracional. Es, en realidad, la palabra puesta al servicio de la embriaguez. Y en la embriaguez el hombre es ya otra cosa que hombre; alguien viene a habitar su cuerpo; alguien posee su mente y mueve su lengua; alguien le tiraniza. En la embriaguez el hombre duerme, ha cesado perezosamente en su desvelo y ya no se afana en su esperanza racional. No sólo se conforma con las sombras de la pared cavernaria, sino que sobrepasando su condena, crea sombras nuevas y llega hasta hablar de ellas y con ellas. Traiciona a la razón usando su vehículo: la palabra, para dejar que por ella hablen las sombras, para hacer de ella la forma del delirio. El poeta no quiere salvarse; vive en la condenación y todavía más, la extiende, la ensancha, la ahonda. La poesía es, realmente, el infierno.”<sup>362</sup>

Cortázar poeta se siente habitado por ícubos nocturnales, de los que se libera en la visión del mandala, a los que exorciza mediante la escritura. En la condenación de los límites, en la traición de la razón, el poema de Cortázar encuentra su lugar.

“Y me gusta, y soy terriblemente feliz en mi infierno, y escribo. Vivo y escribo amenazado por esa lateralidad, por ese paralaje verdadero, por ese estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de mi vida sin conflictos.”<sup>363</sup>

Escribir es un conflicto de orden existencial y es también una invitación a la penumbra en la que creemos. En la poesía occidental posterior a Baudelaire ese enfrentamiento y esa condena tendrán las proporciones de una aparición luminosa. Las actitudes del filósofo y del poeta ante la pugna varían. María Zambrano consigna estas diferencias esenciales:

“El filósofo vive hacia delante, alejándose del origen, buscándose a sí mismo en la soledad, aislándose, alejándose de los hombres. El poeta se desvive alejándose de su posible sí mismo, por amor al origen.”<sup>364</sup>

---

<sup>362</sup> Zambrano, María, *Filosofía y poesía*. FCE, México, 1996, pág. 33.

<sup>363</sup> *La casilla de los Morelli*, op cit., pág. 61 (“Del sentimiento de no estar del todo” de *La vuelta al día en ochenta mundos*)

<sup>364</sup> Zambrano, María, op. cit., pág. 33

Las musas son el origen al que el poeta regresa en el acto, en el canto. Julio César Goyes Narvárez insiste en que, para el pensamiento platónico, lo que el poeta comunica lo comunica sin pensar, inspirado por las musas. El poeta está en un estado de alteración, de excitación, de trance, en el que participan por igual las aventuras del delirio y el conocimiento. Aristóteles, que no distinguía entre la lucidez filosófica y el delirio poético, no consideraba que el discurso poético estuviera a la altura del filosófico en el acercamiento a la verdad<sup>365</sup>. Cortázar dirá que la verdad aristotélica es apenas una verdad causal. El poema, por su parte, se adhiere a los cauces de una lucidez que tiene que ver más con la mística que con el pensamiento positivo. La razón poética es una razón secreta.

En *La lucidez poética en Platón y el Romanticismo*, Odette Da Silva Cardozo dirime la cuestión de esta forma:

“El contacto místico que se tiene en los límites de la razón es asociable con un estado de lucidez, pero precisamente por suceder en esos límites no puede tratarse de una lucidez racional, no en términos de la razón platónica. La única razón a la que concierne el estado de lucidez es la "razón oculta" propia de la mística, que prescinde de la razón anterior. La relación que establece el hombre con ese mundo misterioso, es una relación que rechaza al medio racional y en esas condiciones lo único que queda para abordar lo irrazonable es lo puramente instintivo. En esa frontera el hombre no comprende la Verdad, la siente, y de allí que considere pertinente considerar a esta lucidez, la lucidez poética por excelencia, esto es, lucidez puramente afectiva.”<sup>366</sup>

La lógica afectiva de Julien Benda, recordada en ocasiones por Cortázar, se vincularía directamente con las ideas de Da Silva. El poeta kantiano podría ser síntesis de razón e inspiración, en tanto piensa con imágenes, desde un lenguaje figurado.

---

365

Goyes Narvárez, Julio César, *Poesía y filosofía: ¿gradación de la verdad o del conocimiento?*

<http://www.xexus.com.co/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=22&page=1>. (abril, 2008) En el siglo I, en *Lo Sublime*, Pseudo Longino caracterizará el estilo del poeta como “cierta elevación y magnificencia en el lenguaje” y no atribuye el arrebatado poético a los dioses sino a la naturaleza misma del poeta, a su talento innato, a su “pasión” y su “entusiasmo”. Así pasamos en las inspecciones teóricas del mito platónico a lo antropológico de Longino, línea que será perpetuada por Claude Lévi-Strauss o Ernst Cassirer.

<sup>366</sup> Da Silva Cardozo, Odette, *La lucidez poética en Platón y el Romanticismo* (enero, 2007). <http://cursos.universia.net/app/es/bibliotecaresources.asp?cid=573&langid=ES>

En la dilogía filosofía-poesía, mientras el filósofo no puede excederse de la materia sensible, el poeta se aventura en una naturaleza nueva, trascendiendo la realidad y transformándola en otra cosa. Esa trascendencia transformativa tendrá su máxima expresión en Nietzsche, cuando la filosofía se convierta en poética y la metafísica, en estética. Hasta la obra del autor de *El crepúsculo de los ídolos*, como explica María Zambrano, la filosofía había sido búsqueda guiada por un método, en tanto la poesía era un encuentro con el hombre concreto, individual y, por ende, hallazgo, don y gracia. La eliminación de fronteras entre poesía y filosofía y el nacimiento de la denominada "filosofía periférica o de frontera" los presenciamos en Friedrich Nietzsche, y tras él en Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Jacques Derrida, Maurice Blanchot y R. Rorty. El siglo XX explorará los dominios de una filosofía antisistemática, muy próxima a la literatura reflexiva. El vínculo entre sabiduría consciente e impulso poético favorece de forma definitiva una literatura que es conocimiento e intervención en la realidad. Ernesto Sábato lo proclama cuando dice de la novela que, al haber adquirido dignidad filosófica y cognoscitiva, es uno de los más sutiles modos de indagación que poseemos.

Como hemos dicho, a despecho de los enfoques racionalistas y empiristas sobre el conocimiento, en el siglo XX, Martin Heidegger introducirá una perspectiva diferente, que ya estuvo en lo más destacado y olvidado de los grandes filósofos griegos: la verdad como descubrimiento o des-velamiento del ser, por el sólo hecho de mostrarse como fenómeno primario. Esta postura es un intuicionismo extremo, que también ha estado presente en otros pensadores, como modo de captación de lo verdadero. Entre ellos Henri Bergson, que sostenía la posibilidad de la intuición intelectual, distinta de todo trato racional o de inferencias deductivas y que, a la postre, tan presente está en nuestro poeta.

Es fundamental en esta cuestión la opinión de Martin Heidegger en *El origen de la obra de arte* de 1933, ensayo en el que responde a la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant en cuanto al arte y lo bello. Para

Nicolás Fernández-Medina, Kant había relegado lo estético al plano de la conciencia privada –lo vivencial- sin trascendencia posible.

“Heidegger –sin embargo- propone una visión ontológica del arte donde la verdad de una obra, más que una proyección subjetiva del artista u objeto material de contemplación, sirve para instaurar un mundo ulterior para el Hombre que le sitúa dentro de su tiempo y su Historia. [...] La poesía, en vez de *Poesie* (prioridad al verso y al lirismo), se orienta a base del *Dichtung*, un acto de nombrar primordial, y el poeta, concebido como un tipo de trovador órfico, es el crea-mundos que, a través del nombrar poético y la poesía, revela el ser y la existencia.”<sup>367</sup>

A esta línea de la poesía como conocimiento, como *dichtung*, se adhiere José Ángel Valente, para quien al conocimiento superior se llega a través del lenguaje poético. El poema es la sola unidad de conocimiento posible, en el proceso creador. “Todo poema es un conocimiento haciéndose”, apostilla en *Las palabras de la tribu*<sup>368</sup>. Igualmente cercanos a esta concepción serían los predicamentos de Juan Ramón Jiménez y su “triple impulso”: sed de belleza, ansia de conocimiento, anhelo de eternidad. La sed y la sospecha cortazarianas entroncarían inicialmente con la trilogía juanramoniana. Es evidente en asertos como: “sediento de ser, el poeta...” o “ser poeta es ansiar, pero sobre todo obtener, en la exacta medida en que se ansía.”<sup>369</sup>

Tomar parte de otra existencia es la luminosa tarea del poeta, que requiere iluminación y alumbramiento. La combustión lírica es un conocimiento haciéndose.

“Si conocer alguna cosa supone siempre participar de ella en alguna forma, aprehenderla, el conocimiento poético se desinteresa considerablemente de los aspectos conceptuales y quitinizables de la cosa y procede por irrupción, por asalto e ingreso afectivo a la cosa, lo que Keats llama sencillamente tomar parte en la existencia del gorrión y que después los alemanes llamarán *Einfühlung*, que suena tan bonito en los tratados.”<sup>370</sup>

---

<sup>367</sup> Fernández-Medina, Nicolás. *Maduración, teoría y la nueva poesía: Breve nota sobre el acto de nombrar como praxis del conocimiento en José Ángel Valente*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2005 (febrero, 2008)

<sup>368</sup> Valente, José Ángel, *Las palabras de la tribu*. Tusquets Editores, Barcelona, 1994. Pág. 22

<sup>369</sup> *La casilla de los Morelli*, op. cit., pág. 99

<sup>370</sup> *Ibidem*, pág. 98

El conocimiento poético es, ante todo, irrupción, asalto e ingreso afectivo a la cosa. Esa lucidez conlleva la enajenación del poeta.

“Desde luego que en el acto racional del conocimiento *no hay* pérdida de identidad; por el contrario, el sujeto se apresura a reducir el objeto a términos categorizables y petrificables, en procura de una simplificación lógica a su medida (que el comisario trasladará a la simplificación ideológica, moral, etc., que hace dormir en paz a los prosélitos). La conducta lógica del hombre tiende siempre a defender la persona del sujeto, a parapetarse frente a la irrupción osmótica de la realidad, ser por excelencia el antagonista del mundo, porque si al hombre lo obsesiona conocer es siempre un poco por hostilidad, por temor a *confundirse*. En cambio, ve usted, el poeta renuncia a defenderse. Renuncia a conservar una identidad en el acto de conocer porque precisamente el signo inconfundible, la marca en forma de trébol bajo la tetilla de los cuentos de hadas, se la da tempranamente el sentirse a cada paso otro, el salirse tan fácilmente de sí mismo para ingresar en las entidades que lo absorben, enajenarse en el objeto que será cantado, la materia física o moral cuya combustión lírica provocará el poema.”<sup>371</sup>

El filósofo racional no pierde su identidad, reduce el objeto a nociones, defiende la persona del sujeto frente a la irrupción osmótica de la realidad, es antagonista del mundo. El poeta no se defiende a la *confusión* con el mundo, renuncia a conservar una identidad en el acto de conocer, porque a cada paso se siente otro, se absorbe en lo otro, la fusión y la combustión que provoca el poema. En *La deshumanización del arte*, José Ortega y Gasset, refiriéndose a Stéphane Mallarmé, dice que “el poeta empieza donde el hombre termina” y que el destino del “pobre rostro del hombre que oficia de poeta” es “desaparecer, volatilizarse y convertirse en una pura voz anónima que pronuncia al aire las palabras, verdaderos protagonistas de la empresa lírica.” Esta voz ha aprendido a desprenderse del hombre que lo envuelve.<sup>372</sup> Las alusiones a la despersonalización y la prevalencia de un “autor mítico”, un autor-fusión-combustión, resuenan en los versos de Claudio Rodríguez:

“Como si nunca hubiera sido mía,  
dad al aire mi voz y que en el aire  
sea de todos y la sepan todos.”<sup>373</sup>

---

<sup>371</sup> Ibidem, págs. 98-99

<sup>372</sup> Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*. Austral. Madrid, 1997. Pág. 73

<sup>373</sup> Rodríguez, Claudio, *Don de la ebriedad*, Adonais, Rialp.



Hay luz en la poesía, una luz que se deriva de una suspensión de las oscuridades a que las poéticas, las preceptivas y los cánones nos han arrojado. Y es, para Cortázar, la luz primordial que alumbró al ser.

### I. 2. 2. 3. Poesía y delirio

Podríamos considerar este apartado desde los criterios de la intertextualidad y el eclecticismo. Su concepción del poeta como delirante y su idea del poema como conjuro convierten la teoría y la práctica poéticas cortazarianas en singulares. Las ideas sobre el poeta como vidente, iluminado, alumbrado, demiurgo, médium, místico son antiguas como el hecho mismo de la poesía y jalonan la poesía cortazariana. En la idea de poeta como *vates*, los antiguos latinos veían a un adivinador, a un vidente y a un profeta, por el carácter "arreatador" de sus conocimientos. Además "poesía es otro nombre de aquello que Platón designó como *mousiqué*".<sup>374</sup> "La poesía tiene sus fuentes en la vida preconceptual del intelecto."<sup>375</sup> Ya Platón, en el *Fedro*, defiende esa locura proveniente de los dioses, que convierte al poeta en un visionario:

"Los antiguos que pusieron nombres a las cosas no consideraban la locura (*manía*) como algo vergonzoso ni como oprobio, pues de ser así no habrían enlazado ese nombre a la más hermosa de las artes, la que juzga el porvenir, llamándola *maniké*, adivinación. Por el contrario, le dieron ese nombre juzgando que la locura es una cosa hermosa siempre que tiene origen en lo divino. [...] Según el testimonio de los antiguos, es más hermosa la locura que procede de la divinidad, que la cordura, que tiene origen en los hombres."<sup>376</sup>

Es más, estos acercamientos "esotéricos" a la idea poética son esenciales en una concepción ajustada de la poesía entendida como conocimiento, fundación de la realidad, inauguración de perspectivas y mirada privilegiada e iniciática del hombre y hacia el hombre. Quizá en esta palabra inicial, en la palabra arcaica, "arqueológica", el ser humano

---

<sup>374</sup> Maritain, Jacques, op. cit., pág. 31

<sup>375</sup> Ibidem, pág. 32

<sup>376</sup> Platon, *Fedro*, 244 b-d

concrete su pionero deseo de simbolizar la realidad, de conferirle trascendencia, de espiritualizar la materia. La palabra y la cosa aún son lo mismo, y el poeta es un inaugurador, un abridor de vías, un "pequeño" dios. El chamán y el brujo están dotados de esencial elocuencia, de capacidad interpretativa, de una visión trascendental, que se mueven del lado de más allá. El poeta está dotado de una especie de ultravisión. La noción de poeta, por tanto, estará imbuida de connotaciones sagradas, heredadas en buena medida de su relación intrínseca, inapelable con la palabra y con el decir.

En Cortázar es frecuente la definición de poeta como oráculo, como delirante, como mitopoyético. Su obra está plagada de alusiones a esa forma de nadar fuera del surco de la convencionalidad, esa semidivinidad del creador. Arrastrado por una "fiebre" que lo dota de una percepción especial. Por su intencionalidad y por su posicionamiento textual, destaquemos una de las citas con que introduce *Salvo el crepúsculo*, tomada a Marguerite Yourcenar y extraída de *Anna, Soror*:

"Sans doute avait-il la fièvre, mais peut-être la fièvre permet-elle de voir et d'entendre ce qu'autrement on ne voit et n'entend pas."<sup>377</sup>

La fiebre es una manera de ver y escuchar lo que de otra forma no se ve ni se escucha. La fiebre como revulsivo. *El coloquio de los perros* cervantino está montado sobre este presupuesto narratológico. Igualmente ocurre en *La muerte del señor Valdemar* de Edgar Allan Poe. En la poesía de Fernando Alfaro es posible encontrarnos con esta idea.

Podríamos defender para Cortázar una poética del delirio, muy en relación con las ideas de "poeta primordial", poeta afectivo, poeta irracionalmente lúcido o poeta órfico. En *Un tal Lucas*, el poeta es un delirante. Desde la etimología, "delirio", sustantivo del verbo "delirar", del latín *de-lirare* (y éste a su vez del griego), con el significado de "salirse del surco al labrar la tierra", puede ser definido como aquella creencia que "se sale" de la norma establecida por el grupo de pertenencia social. La

---

<sup>377</sup> *Poesía y poética*, op. cit., "Salvo el crepúsculo", pág. 97. Cortázar fue traductor de *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar.

intuición del alma y el sueño de los románticos, el decadentismo morboso del modernismo o la surrealidad de Breton y los suyos es cercana a estos planteamientos febriles y delirantes.

Así, entre el delirio, la locura, la adivinación y la marginación, ir a la poesía es, para Morelli, desaprender a hablar, regresar al estadio inicial en que se fundó la palabra, a un mundo protoverbal.

Concepción Pérez Rojas considera que hay un hermanamiento en los discursos que surgen de estas premisas y que se podrían considerar expresión de una "lógica cimbreante".

"Lo que hermana los discursos del deficiente, el marginado, el enfermo y el loco, no es sino el desplazamiento del criterio de ver(aci)dad, esto es, el vacío comunicativo que se genera desde la no-credibilidad"<sup>378</sup>.

Pérez Rojas señala "cómo la propia palabra hebrea *navi* designa al profeta y al loco a la vez", restituyéndole así a la palabra loco la dignidad que diacrónicamente se le ha ido cercenando, con especial insistencia desde la Ilustración. Pérez Rojas aclara cómo la sociedad actual

"no se hace cargo del discurso del loco. [...] Importa, en definitiva, el discurso *desviado* (cualquier discurso desviado), por cuanto en la desviación está la amenaza, la aniquilación del statu quo y del sistema de valores que impera. La subversión intimidada a los poderes, y éstos (aun el poder social de la cordura) la condenan y excluyen."<sup>379</sup>

¿Hasta qué punto son relacionables las posturas del loco y del filósofo? Lo son desde el punto de vista del fenómeno creativo, contando con que las implicaciones entre filosofía y locura no son siempre claras.

"Existe el loco que, a ráfagas de lucidez o en mitad del propio delirio, se convierte en un pensador, al modo de un inspirado, de un visionario; como existe también el filósofo que arrastra una cordura frágil o que, en algún momento, la pierde por completo."<sup>380</sup>

---

<sup>378</sup> Pérez Rojas, Concepción *La lógica cimbreante: filosofía, literatura, psicosis y creación*. MUNDO POSIBLE. Literatura y comunicación. Enseñanza. Número Dos. Junio de 2006. <http://www.hum550.net/revista>

<sup>379</sup> Ibidem, pág. 4

<sup>380</sup> Ibidem, pág. 4

Para explicar este suceso Pérez Rojas recuerda las vidas y las obras de Friedrich Nietzsche y Leopoldo María Panero, aduciendo además el ejemplo de Friedrich Hölderlin, Alejandra Pizarnik, Oreste Ferdinando Nannetti o Alda Merini, en quienes conviven sincréticamente creación, locura y delirio.

La posición marginal, transgresora, rebelde desde la que erige la escritura cortazariana remeda estas actitudes *outsider*: la capacidad de soñar con los ojos abiertos, el verbo delirante, los personajes extraviados, la mirada oblicua hacia las otras realidades, la perspectiva "increíble" desde la que se enuncia.

Para Odette da Silva Cardozo, lejos de ser un poseído, el poeta romántico es un poseedor de sus visiones y cree que "todo lo que es involuntario debe transformarse y someterse a la voluntad<sup>381</sup>", de ahí que Novalis conciba al vidente como hombre absolutamente reflexivo.

Al respecto, comenta Albert Béguin diferenciando las posiciones de Jean Paul y Novalis en cuanto al sueño:

"Mientras para Jean Paul el estado de lirismo consistía en el abandono a una música embriagadora, a un delicioso vértigo que nos arrebatara de la tierra, Novalis tiene de la poesía una idea muy diferente: para él, sueño y consciencia se confunden, es cierto, pero según una relación nueva. El poeta <nunca puede ser lo bastante reflexivo. La verdadera elocuencia melodiosa exige un espíritu vasto, sereno y atento. Cuando un torrente de violencia se precipita sobre el corazón, sólo se obtiene un confuso parloteo, y la falta de atención degenera en un trance vacío de pensamiento>. La condición misma de la poesía es una total presencia de espíritu, que lo haga a uno dueño de todas las cosas y capaz de ordenar el curso de las imágenes."<sup>382</sup>

En este sentido puede Nietzsche decir en el aforismo 93 del Libro Segundo de *La Gaya Ciencia* cuáles son los móviles de la actividad creadora:

---

<sup>381</sup> Odette da Silva, *La lucidez poética en Platón y en el romanticismo*. (enero, 2007).

<http://cazermint.com/html/Estetica/Filosofia/LucidezPoetica.htm>

<sup>382</sup> Béguin, Albert, op. cit., pág., 245 (1954)

“Escribir es algo que me fastidia o abochorna; escribir es para mí una necesidad – incluso hablar de ello en metáforas me repugna. [...] Ah, amigo mío, entre nosotros, no he encontrado hasta ahora otro medio de *deshacerme* de mis pensamientos.”<sup>383</sup>

Verdaderamente, con el Nietzsche de *Zaratustra*, “se paga caro el ser inmortal: se muere a causa de ello varias veces durante toda la vida.”<sup>384</sup> Señala Pérez Rojas que “Nietzsche es un artífice del lenguaje, mas de un lenguaje incontenible, inencerrable: el lenguaje de la visión.”<sup>385</sup> Nietzsche contemplado por la plebe como un delirante se trasunta en la figura de Zoroastro, iluminado y proscrito. Esta es la figura en que habita Leopoldo María Panero, genio creador, mártir iluminado, loco.

Como dato de interés, debemos consignar que Castilla del Pino considera que el delirio es un error necesario, clínicamente la única salida que la mente halla ante la inminencia de la depresión. Por otra parte, los delirios suelen ir acompañados de la conciencia, lo que conlleva sufrimiento, miedo y dolor:

“ah boca del poema, humedad del verso, señor de la nada y de las formas, señor tenebroso del dolor!”<sup>386</sup>.

Rainer María Rilke, Vincent Van Gogh y Edvard Munch hicieron del delirio, la neurosis y la enfermedad verdaderas obras de arte. La alucinación y el delirio son en estas obras protagonistas absolutos, al servicio del poema y del arte.

Así, en su estudio Concepción Pérez Rojas establece

“algunos rasgos comunes en el estilo de los creadores psicóticos: una preferencia por las imágenes, por las metáforas, por establecer, desde un enunciado, dos o tres o múltiples niveles de significación; en definitiva, una transposición clara de un pensamiento y una visión fragmentarios y compuestos.”<sup>387</sup>

---

383 En Nietzsche, Friedrich, *La Gaya ciencia*.

384 Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*

385 Pérez Rojas, Concepción, op. cit., págs. 11-12

386 Vid. Panero, Leopoldo María.

387 op. cit, pág. 16

Cuestión de visión, se podría decir, desde la lucidez poética, tantas veces y tan justificadamente atribuida a los profetas, los magos, los hechiceros de la tribu, los inspirados y a cuantos han dado el salto al otro lado del espejo.<sup>388</sup> Como quería Otto Rank, de la locura se debe hacer una obra de arte. Así lo atestigua Ambrose Bierce, a propósito del concepto de locura, en su *Diccionario del diablo*:

“Don y divina facultad’ cuya energía creadora y ordenadora inspira el espíritu del hombre, guía sus actos y adorna su vida.”<sup>389</sup>

Con todo, como Gilles Deleuze sabe:

“No se escribe con las propias neurosis. La neurosis, la psicosis no son fragmentos de vida, sino estados en los que se cae cuando el proceso está interrumpido, impedido, cerrado. La enfermedad no es proceso, sino detención del proceso, como en el «caso de Nietzsche». Igualmente, el escritor como tal no está enfermo, sino que más bien es médico, médico de sí mismo y del mundo. El mundo es el conjunto de síntomas con los que la enfermedad se confunde con el hombre. La literatura se presenta entonces como una iniciativa de salud.”<sup>390</sup>

El poeta es un delirante, y no puede ser otra cosa.

“El inspirado, el hombre que de verdad habla, no dice nada que sea suyo; por su boca habla el lenguaje”<sup>391</sup>.

Esto dice Carlos Fuentes en el prólogo a *Los signos en rotación* de Octavio Paz. Pero la raíz de esta idea es platónica. Ya en el libro X de la *República* de Platón se había dirimido la cuestión.

A diferencia del poeta platónico, el romántico no está enfermo. Dice Novalis en *Heinrich von Ofterdingen*:

---

<sup>388</sup> Dice Cortázar, recordando unas palabras de Felisberto Hernández sobre el escritor: “<No creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro>. (...) Comprendí que teníamos razón, que había que seguir adelantándose. Porque <lo otro>, ¿quién lo conoce? Ni el novelista ni el lector, con la diferencia de que el novelista adelantado es aquél que entrevé las puertas ante las cuales él mismo y el lector futuro se detendrán tanteando los cerrojos y buscando el paso. Su tarea es la de alcanzar el límite entre lo sabido y lo otro, porque en eso hay ya un comienzo de trascendencia. El misterio no se escribe con mayúscula como lo imaginan tantos narradores, sino que está siempre entre, intersticialmente.” *La casilla de los Morelli*, op. cit., pág. 122

<sup>389</sup> Bierce, Ambrose, *Diccionario del diablo*. Longseller, Buenos Aires, 2004.

<sup>390</sup> Deleuze, Gilles, *La literatura y la vida*. op. cit. supra.

<sup>391</sup> Paz, Octavio, *Los signos en rotación*. op. cit.

"El fresco y vivificante calor de un alma poética es lo contrario de la vehemente fiebre de un corazón enfermo. Esta fiebre es pobre, entorpece y sólo es momentánea. El otro calor, lúcido y puro, discierne con nitidez todas las formas y cada contorno, favorece la multiplicación de relaciones diferentes, es eterno en sí mismo".<sup>392</sup>

Es, además, una idea difundida por filósofos como Jacques Lacan. Y desde luego da la sensación de que el poeta no es más que un medium, un intercesor entre el propio lenguaje y el resto de la humanidad. La boca del volcán. El magma de que están hechos los sueños es un magma lingüístico.

## **I. 2. 2. 4. Contra los burócratas del espíritu**

La crítica a la cultura asume muy distintas proporciones y perspectivas en la obra literaria de Julio Cortázar. En general se puede decir que el de Cortázar es un atrevimiento total, un órdago contra "los burócratas del espíritu", los que

"deciden que su día se compone de un día fijo de elementos, de patitas quitinosas que agitan con gran vivacidad para progresar en eso que se llama la línea recta del espíritu."<sup>393</sup>

En principio es observable la idea perpetua cortazariana de "desacralizar la literatura", que es su vía de expresión. De ahí por ejemplo provienen sus personales asociaciones, sus improvisaciones, sus disrupciones, sus subversiones. Esa desacralización incluye, por todo lo alto, una crítica a lo sistemático, lo acostumbrado y lo establecido. Scholz ya señala que todas las obras de Cortázar

"nacieron de una vivencia que él llama *extrañamiento* o *descolocación*. Esto último es más bien un estado duradero, un parámetro de la vida del inconformista, quien no está contento con la realidad circundante, rechaza y denuncia las reglas sociales, busca un mundo más amplio e integral para salvar lo verdaderamente humano. Este hombre revolté -figura recurrente de cada vanguardia, de cada etapa de crisis- se llama hoy en día poeta, humorista, criminal, <cronopio>, loco, etc."<sup>394</sup>

<sup>392</sup> Todorov, Svetan, *Teorías del símbolo*. Monte Ávila Editores, Venezuela, 1993. págs. 267-268

<sup>393</sup> Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, op. cit., pág. 210

<sup>394</sup> Scholz, László, op. cit., pág. 32

Cortázar habla y escribe, desde esa descolocación, contra “las conciencias instaladas en verdades monocráticas y para los críticos que esperan o hasta pretenden <la panoplia ideológica y estética>”, como señala Batarce Barrios. En sus palabras existe un propósito claro:

“desacralizar y quitarle a la literatura ese carácter de cosas por todo lo alto porque ésta también tiene que ser por todo lo bajo, porque alto y bajo son referencias en una escala de valores de Occidente, pero que en este momento está cambiando y que puede ya haber cambiado para mucha gente”<sup>395</sup>.

Partiendo de ese fondo que es la desacralización de la literatura, y desde un punto de vista abierto, en la literatura de Cortázar nos encontramos simultáneamente las siguientes querellas:

- crítica al dualismo occidental;
- crítica a los sistemas de pensamiento aristotélico-tomistas y platónico-hegelianos;
- crítica de la razón pragmática y al utilitarismo;
- crítica al academicismo y las formas diversas de la formalidad;
- crítica a la tecnocracia;
- crítica al capitalismo y todo lo que signifique explotación del hombre por el hombre;
- crítica a los sistemas autoritarios y la violencia con que se expresan;
- crítica al marxismo ortodoxo y a sus “comisarios”;
- crítica al pensamiento positivo;
- crítica al racionalismo;
- crítica a lo ideológicamente correcto o normativo;
- crítica al esteticismo individualista;
- crítica al humanismo que se olvida de que dos tercios del planeta no sabe leer;
- crítica al localismo, etc.

Cortázar es, críticamente, “una mente con tantas facetas como un diamante”<sup>396</sup>. A propósito de su “aversión a los racionalismos” y todo tipo de estereotipos, “*Rayuela* es una obra terapéutica que nos ofrece un tratamiento completo contra la dialéctica vacía de la civilización occidental y la tradición racionalista. Es una obra ambiciosa e intrépida, a

---

<sup>395</sup> Picón Garfield, Evelyn, *Cortázar por Cortázar*. Op. cit., págs. 44-45.

<sup>396</sup> Harss, L., op. cit., pág. 255



la vez un manifiesto filosófico, una rebelión contra el lenguaje literario y la crónica de una extraordinaria aventura espiritual.”<sup>397</sup>

En esta actitud totalmente rebelde e intrépida de Cortázar no se salva ni el antropocentrismo. El enfrentamiento con lo antropocéntrico vendría dado por el excesivo individualismo y por la consideración parcial e interesada de la realidad. Esa razón clásica y renacentista de preocupación e interés por lo humano, fundamento de la ciencia moderna, del mundo que “conocíamos” (o creíamos conocer) no se escapa de sus invectivas:

“En el siglo XX nada puede curarnos mejor del antropocentrismo autor de todos nuestros males que asomarse a la física de lo infinitamente grande (o pequeño).”<sup>398</sup>

Carolina Ferrer, aprovechando el testimonio anterior, intenta explicar la vinculación de Cortázar con la física, en particular con la física cuántica.<sup>399</sup> Lo hace con inteligencia y sorprendiendo en su sensatez. Alude en primer lugar la importancia del contexto cultural en la gestación de ideas. De ahí que, para ella, los importantes descubrimientos de las primeras décadas del siglo XX –la Teoría de la Relatividad de Einstein o la Teoría de los Cuanta de Planck- se tradujeran en un proceso de “contaminación” en novedades imprescindibles en el ámbito de la cultura. Estos descubrimientos revisten tal trascendencia que sus resonancias alcanzan la totalidad del pensamiento humano.

“En la ciencia –explica Ferrer, con palabras de Heisenberg- el objeto de la investigación no es la Naturaleza en sí misma, sino la Naturaleza sometida a la interrogación de los hombres; con lo cual también en este dominio, el hombre se encuentra enfrentado a sí mismo.”<sup>400</sup>

En la poesía de Cortázar hay una pregunta perpetua sobre sí misma. El escritor será igualmente un concepto relativo y contradictorio, en tanto continuamente se transforma y se convierte y no cesa en su empeño y en su batalla de promover un cambio continuo y una reconversión continua.

---

<sup>397</sup> Ibidem, pág. 259

<sup>398</sup> *La vuelta al día en ochenta mundos*, “Julios en acción”, op. cit., págs. 25-31

<sup>399</sup> Ferrer, Carolina, *Cortázar cuántico*. Universidad de Chile. (febrero, 2008).

<http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/Cyber1/textos/CFerrer.htm>

<sup>400</sup> Ibidem, pág. 1

Muy al final de su vida, en *Alto el Perú*, Cortázar expondría su condición de poeta:

“El poeta, contradicción permanente, teje el poema con las arañas pero a la vez quisiera las cosas fuera de la tela, las cosas moscas en su libre vuelo.”<sup>401</sup>

El hombre se debe replantear su posición “relativa” en el mundo. Las aportaciones de la nueva física, sumadas a las teorías psicológicas desarrolladas por Freud y a las profundas crisis sociales, políticas y económicas de ese tiempo, habrían de manifestarse en los numerosos movimientos de vanguardias, “que rompieron con una noción del arte, para dar paso a nuevos conceptos artísticos acordes con la nueva imagen de la realidad”<sup>402</sup>. El mundo ha dejado de ser determinista. La realidad se ha develado como relativa, probabilística e incierta. El arte se erige en atractiva vía de exploración de la complejidad circundante.

“Las leyes y los principios que permanecen ocultos para los sentidos pueden ser ampliados en la ficción hasta el punto de regir la realidad y mostrar su funcionamiento a escala humana.”<sup>403</sup>

De lleno entrarían en este ámbito las “figuras” cortazarianas, surgidas de leyes distintas de las comúnmente aceptadas, lo que el vulgo llamaría “coincidencias” y que para Cortázar encarnan otra realidad invisible

“que hace tambalear lo aparentemente real y permite la manifestación de lo fantástico, tal como la existencia de los nexos formados entre las partículas subatómicas escapa a los sentidos aunque son la base de la materia”.<sup>404</sup>

En distintos fragmentos queda clara la atracción que los hallazgos de Planck y Heisenberg produjeron en el poeta argentino, morellianamente:

“creer que ese objeto es nada más que una tacita de café cuando el más idiota de los periodistas encargados de resumirnos

---

<sup>401</sup> Cortázar, Julio, *Alto el Perú*, op. cit., pág. 5

<sup>402</sup> Ferrer, Carolina, op. cit., pág. 2

<sup>403</sup> Ferrer, Carolina, op. cit., pág. 2

<sup>404</sup> ibidem, pág. 2. Interesantes son las referencias bibliográficas de Ferrer: Luis Harss, “Julio Cortázar o la cachetada metafísica” y Marcel Bélanger, “Julio Cortázar et la réalité en forme d'éponge”.

los quanta, Planck y Heisenberg, se mata explicándonos a tres columnas que todo vibra y tiembla".<sup>405</sup>

O este fragmento:

"Sensación de que Heisenberg y yo estamos del otro lado de un territorio".<sup>406</sup>

Esos subsuelos cuánticos y físicos están en la poesía de Cortázar. Insistiendo en los descubrimientos de esta ciencia, la idea que preside la teoría cuántica es el "carácter dual de la materia", es decir, que la materia sea corpúsculo y onda al mismo tiempo. Se ha roto el principio de causalidad de la física clásica: es imposible predecir un acontecimiento a partir de otro y es imposible observar/medir los procesos cuánticos sin perturbarlos. El observador desempeña el papel principal.

"El hombre ya no puede considerarse sólo como sujeto aislado de la naturaleza, sino que se encuentra inserto en el objeto mismo de su análisis."<sup>407</sup>

Por su parte -sigue explicando Carolina Ferrer-, Niels Bohr aborda el problema de la dualidad onda-corpúsculo estableciendo el principio de complementariedad. Esta idea entraña "la riqueza de la realidad, que no puede ser abarcada en su totalidad, debiéndose optar por algún punto de vista parcial"<sup>408</sup>. La realidad sobrepasa toda estructura lógica, acaban por decir los físicos de los quanta. En añadidura, Werner Heisenberg elabora el principio de incertidumbre, por el que sostiene la imposibilidad de establecer con exactitud y al mismo tiempo la posición y la velocidad de una partícula elemental. La medición de una de las variables introduce una perturbación que impide medir la otra.<sup>409</sup> Se deriva pues una necesidad de entender -imposible- al mismo tiempo "esto y lo otro". Los caminos de la literatura virarán sin remedio hacia la coexistencia de posibilidades aparentemente divergentes. Sympleké.

---

405 *Rayuela*, op. cit., pág. 298

406 *Ibidem*, pág. 347

407 Ferrer, Carolina, op. cit., pág. 3

408 *Ibidem*, pág. 3

409 *Ibidem*, pág. 4

En definitiva, la mecánica cuántica y los principios de complementariedad e incertidumbre derivados de las investigaciones subatómicas provocan la irrupción de una nueva definición de causalidad. Eso mismo se traduce en la literatura en aspectos que van desde la microestética a la demolición de la estructura tradicional, los fragmentarismos o la valoración del lector en la construcción y reconstrucción del producto estético, tan normales en Cortázar.

Otro vínculo develado por Carolina Ferrer es el siguiente. La luz no se desplaza en forma continua, sino agrupada en paquetes o cantidades de acción, como Planck, De Broglie, Bohr, Dirac, Schrödinger o Einstein explicaron. El significado inicial de este descubrimiento es que la realidad tampoco es continua. La literatura responde a esa discontinuidad.

Explica Carolina Ferrer que "debido a la multiplicidad de puntos de vista, es imposible mirar los hechos desde una perspectiva racional" y que "las coordenadas espacio/tiempo se encuentran frecuentemente en estado de crisis".<sup>410</sup> El lector tiene que adoptar una postura activa y construir la narración. O el poema. Esto se halla explícitamente en Cortázar:

"hacer del lector un cómplice, un camarada de camino [...] copartípe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista"<sup>411</sup>.

La impugnación cortazariana alcanza a la razón entendida aristotélicamente, es decir, "toda la herencia judeocristinana aristotélicotomista, que desemboca en el humanismo de nuestros tiempos". En ningún caso se trata "de prescindir de ella".<sup>412</sup> Hay -se podría concluir-

"esa tentativa de dinamitar la razón excesivamente intelectual o intelectualizada, pero hay además [...] la tentativa de hacer volar en pedazos el instrumento mismo de que se vale la razón, que es el lenguaje; de buscar un lenguaje nuevo".<sup>413</sup>

---

410 Ibidem, pág. 5

411 *Rayuela*, op. cit., pág. 315

412 González Bermejo, Ernesto, op. cit., pág. 63

413 Ibidem, pág. 63

Cuando Ernesto González Bermejo propone a Cortázar una definición de poesía, el argentino insiste en la indefinibilidad de lo poético:

“Con lo fantástico pasa como con la poesía que, según aquel humorista, era <lo que se queda afuera después de definir la poesía>”.<sup>414</sup>

Luego insiste en los vínculos fantasía-poesía:

“Simplemente para mí lo fantástico es la indicación súbita de que al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir.”<sup>415</sup>

Lo fantástico y lo poético se llegan a sentir como presentes “por la vía intuitiva y no por la racional”<sup>416</sup>.

Si sus ideas son heterodoxas y comportan una lectura desautomatizada y libertaria de la creación, lo que ha llevado a algunos críticos a hablar de una pretendida postura “terrorista” en Cortázar, el argentino se defiende:

“yo no estoy tratando de hacer tabla rasa de la civilización occidental. De lo que se trata, más bien, es de provocar una especie de autocrítica total de los mecanismos por los cuales hemos llegado a esa serie de encrucijadas, de callejones sin aparente salida, que es como ve Oliveira el mundo en el momento en que escribí *Rayuela*”.<sup>417</sup>

En el fondo subyace la “petición de autenticidad total del hombre”<sup>418</sup>. Los enfrentamientos con el dualismo y la linealidad son, igualmente, dilucidadores de la postura poética del argentino.<sup>419</sup> Yaiza

---

<sup>414</sup> Ibidem, pág. 41

<sup>415</sup> Ibidem, pág. 42

<sup>416</sup> Ibidem, pág. 43

<sup>417</sup> Más que de hacer tabla rasa de la civilización occidental, de lo que se trata es de salir de la encrucijada a la que el pensamiento convencional ha conducido al hombre contemporáneo. Después de dos grandes guerras mundiales, en una sociedad socialmente precaria, de desigualdades y atrasos que el pretendido progreso ilustrado no ha conseguido atajar, el intelectual audaz se plantea una revolución necesaria que se opera desde el lenguaje y que se atrevería a proponer el nacimiento del hombre nuevo, de un nuevo lenguaje y de un mundo más “alegre”, tal y como Cortázar proclama.

<sup>418</sup> González Bermejo, Ernesto, op. cit., pág. 64

<sup>419</sup> A González Bermejo (op. cit., págs. 55-56) confiesa Cortázar sus “paravisiones o, como quiera usted llamarlo”, “ese sentimiento de fractura del tiempo”. También dice haber experimentado en esa otra dimensión del tiempo “una apertura apasionante”. En “Encuentros a deshora” de *La vuelta al día*

Martínez, en *La creación poética dibuja un mapa alternativo del mundo*, se expresa en términos absolutamente cercanos a los que han de presidir la obra cortazariana. Comparte con el argentino la disensión. La poesía es en ese contexto un agente de redescubrimiento del mundo.

“La creación poética es la creación de un mapa del mundo que nada tiene que ver con la linealidad de nuestra antigua cultura occidental, que estuvo atrapada en el concepto de progreso.”<sup>420</sup>

Explica la ensayista que “hay una geometría en el lenguaje poético que refleja la estructura metafórica de la conciencia”. Para Cortázar, la tendencia a la imagen y, en definitiva, al pensamiento poético es algo que subyace a lo humano, algo que forma parte de su raíz y que surge a la vida “junto con nuestro color de ojos y nuestro grupo sanguíneo”<sup>421</sup>. La metáfora del lenguaje poético es –continúa– la figura literaria que nos permite un conocimiento mayor de las paradojas que otorgan sentido, ante nuestras propias conciencias, al mundo que nos rodea. La metáfora será fundación y estructura del mundo.

Las ideas de Yaiza Martínez sobre el poema son posmodernas:

“El poema no es una línea, sino que va más allá de la linealidad progresiva que, bien empleada, puede enriquecer su mensaje”<sup>422</sup>.

Es evidente para la autora que en la “Era del Arte”, superada la Antigua Era, hay una geometría secreta e implícita en el lenguaje poético, ajena a la posible organización lineal de su estructura. “Se trata, sin duda, de una geografía metafórica u holística”<sup>423</sup>. Son las afinidades cortazarianas, las implicaturas de lo que hay más allá, de lo que se debe hallar del otro lado.

---

*en ochenta mundos* dice Cortázar: “El tiempo de un escritor: diacronía que basta por sí misma para desajustar toda sumisión al tiempo de la ciudad. Tiempo de más adentro o de más abajo: encuentros en el pasado, citas del futuro con el presente, sondas verbales que penetran simultáneamente el antes y el ahora y los anulan.” (op. cit., pág. 120)

<sup>420</sup> Yaiza Martínez, *La creación poética dibuja un mapa alternativo del mundo*. (enero, 2008) <http://www.tendencias21.net/literaria/index.php?subaction=mois&annee=2006&mois=3>

<sup>421</sup> Cortázar, Julio, “Para una poética”, op. cit., págs. 268-269

<sup>422</sup> ibidem, pág. 2

<sup>423</sup> ibidem, pág. 3

Así, cuando el poeta se sumerge en el vocabulario con la intención de "decir" poéticamente, accede a la geometría (¿la verdadera geometría de la realidad?) del lenguaje, penetra en la multiplicidad de significados. Emerge en el poema la "estructura metafórica de la conciencia reflejada en el lenguaje". El hombre-poeta concibe analógicamente el mundo, una vez que la analogía ha ingresado en las formas del lenguaje. El lenguaje tiene y contiene memoria. Yaiza Martínez concluye afirmando que "la metáfora nos permite un conocimiento del mundo ajeno al tiempo lineal: el poeta, en su creación, tiene -como probabilidad- la capacidad de ver todo en todo, gracias a una comparación tácita que se deriva de su propia conciencia."<sup>424</sup>

Es obvio que ambos, Cortázar y Martínez, defienden la metáfora como una forma de conocimiento del mundo. Superada la noción de conocimiento de la Antigua Era, el siglo XX alumbra una nueva cosmovisión: la física subatómica cuestiona nuestra conciencia del mundo y el binomio lógico causa-efecto; el tiempo es relativo; la realidad, como la luz, discontinua; la idea de inconsciente colectivo de Jung deshace la presupuesta separación absoluta entre los individuos y convierte en estéril la idea de un antropocentrismo limitado; a una nueva conciencia responde una nueva geometría del lenguaje; finalmente, la sincronicidad, defendida por David Peat, demuestra que la realidad se organiza "haciendo emerger puras metáforas en medio del maremagno de lo contingente"<sup>425</sup>.

La recepción de estos mensajes, a través de la palabra, facilita la toma de conciencia del mundo. Como explica esta crítica, "la conciencia vertida sobre el mundo convierte a éste en un caos significativo"<sup>426</sup>, y el poema es la forma de expresar ese estado, de poner un *orden* en las cosas. En el decir poético operan la memoria y la conciencia humanas, inscritas en la palabra. La naturaleza del lenguaje y su alcance serán objeto de la atención espontánea y aguda de Cortázar. Su crítica reflexiva del lenguaje se dirigirá al restablecimiento de esa *originalidad*

---

424      ibidem, pág. 3

425      ibidem, pág. 4

426      ibidem, pág. 5

perdida, a la denuncia de los usos adocenados y adoctrinados y la simpleza y la perversión de la palabra.

La actitud filosófica, estética y vital de Cortázar, de la que tantos testimonios y documentos dan cuenta, está en consonancia con las ideas de grandes pensadores de la modernidad. Se podrían establecer vínculos sustanciales con Nietzsche, Bergson, Heidegger, Sartre, Blanchot, Lacan, Barthes, Derrida o Lyotard. Es paradigmático el caso de Herbert Marcuse, en cuya obra hallamos un contenido crítico muy de acuerdo con el devenir de los tiempos y que se habría de considerar precedente de revoluciones y movimientos tan importantes en la historia del siglo XX como el mayo del 68 y todas las expresiones de la contracultura. Es el cambio de agujas del siglo y el final de una concepción de la vida y la historia. Evidentemente, la literatura cortazariana tiene ese sesgo contracultural que la hace tan cercana, tan viva y tan revolucionaria. Los años 60 son para Cortázar años de una increíble actividad literaria y social. En *El hombre unidimensional* (1964) Marcuse expone algunas de sus conclusiones más decisivas. La sociedad capitalista es una sociedad en la que el hombre ha perdido su sentido crítico. Consumismo y liberación de costumbres transforman al hombre en un ser cada vez más adaptado al sistema, integrado en él. En esa sociedad se advierte “una confortable, tersa, razonable, democrática no libertad”<sup>427</sup>. El capitalismo avanzado “no sólo determina las ocupaciones, las habilidades y las actitudes socialmente requeridas, sino también las necesidades y las aspiraciones individuales”<sup>428</sup>. El positivismo de esta sociedad “unidimensional” sirve de base a la racionalidad tecnológica y a la lógica del dominio, donde no cabe la crítica.<sup>429</sup>

Este pensamiento marcusiano es también deudor de la tradición rebelde de Nietzsche y, contra la cerrazón paradigmática del intelectual occidental, anticipa el Zen y el Vedanta orientales.

---

<sup>427</sup> Vid. Marcuse, Herbert, *El hombre unidimensional*. Ariel, Barcelona, 1994

<sup>428</sup> Ibidem

<sup>429</sup> La Escuela de Frankfurt, a la que se adscribe la obra de Marcuse, Habermas y Abensour, hizo “de la negación su principio supremo de pensamiento. Negación en el sentido de oposición, rechazo, recusación y crítica”. Al mismo tiempo entró en controversia con las filosofías oficiales y con el marxismo ortodoxo. Cf. “La escuela de Frankfurt”, *Zona Erógena*, número 23, 1995. Las coincidencias que con este pensamiento puedan ser reconocidas en la obra de Cortázar son claras en el poema “Noticias del mes de mayo” (*Poesía y poética*, op. cit., págs. 485 y ss.)



“Sentí hasta qué punto el Occidente ve los sistemas filosóficos como cerrados y, en cambio, el Oriente es todo lo contrario, la apertura total y, en la medida de lo posible, la negación de los conceptos causales, en el caso del tiempo y del espacio.”<sup>430</sup>

Por la misma época de *El hombre unidimensional* aparecen dos volúmenes que trasladan al pensamiento la civilización que se está gestando. En *Lenguaje y silencio* (1967) Steiner analiza la pérdida de valor de la palabra, que a su juicio es inseparable de la barbarie en que se halló inmerso Occidente entre 1914 y 1945. En *El problema del lenguaje*, Jacques Derrida denuncia la devaluación de la palabra “lenguaje”, la cobardía del vocabulario, la tentación de seducir sin esfuerzo, el pasivo abandono a la moda y la ignorancia de la vanguardia.<sup>431</sup> Ante toda esa barbarie, Cortázar impone figuras “poéticas” como la de Johnny. González Bermejo se hace eco en su trabajo de las reflexiones cortazarianas sobre la ruptura de las limitaciones, los límites. Johnny será

“un hombre que por una serie de operaciones de tipo espiritual, de satoris, como dirían los maestros del Zen, haya roto una serie de limitaciones que lo convierten en una criatura desgraciada, desdichada”<sup>432</sup>.

Su búsqueda poética reclamará “una especie de inocencia”, que se puede traducir en negación de lo puramente intelectual. A Cortázar le asombraría siempre, en su frecuentación de la gente de la calle, “la capacidad de intuición y de apertura que tiene para ciertas cosas, que no siempre tienen los eruditos y los hiperintelectuales”.<sup>433</sup> En esa gente anónima aprecia esa aptitud “cronopial” para “ver las cosas como quien es visto por ellas”<sup>434</sup>. Cortázar, al fin, escribe desde una incertidumbre, una intersticialidad, una ingenuidad, que cobran un valor precioso en la manifestación de esa totalidad no prevista de lo humano. Esa incertidumbre de la que se parte obliga al encuentro y a la búsqueda de respuestas de parte del lector y el poeta.

---

<sup>430</sup> González Bermejo, Ernesto, op. cit., pág. 65

<sup>431</sup> Derrida, Jacques, *El problema del lenguaje*. Aura Digital. (junio, 2008)

<sup>432</sup> González Bermejo, E., op. cit., 61

<sup>433</sup> Ibidem, pág. 63

<sup>434</sup> Julio Cortázar. *Deshoras*. Nueva Imagen, 1983. pág. 22

En Cortázar, desde este presupuesto, se concreta lo que Juan Carlos Curutchet llama con amplitud *Crítica de la razón pragmática*. Este crítico publicó su análisis de la obra y el pensamiento cortazarianos en 1972, un año después de la publicación de *Pameos y meopas* y mucho antes de *Salvo el crepúsculo*. Podría este hecho justificar la práctica total ausencia de referencias a la obra poética del argentino. Con todo, es preciso subrayar algunas de sus aportaciones como apropiadas.

Analizando *Los reyes*, que Curutchet considera prehistoria literaria de Cortázar, quedan delimitados ya ciertos temas recurrentes en la obra de nuestro poeta:

- a) su preocupación por el mundo de “los sueños, también tarea real”, que indirectamente lo vincularía con los visionarios simbolistas, con el onirismo surreal y con ese inconsciente freudiano-lacaniano que tanto apreciaba Cortázar como venero creativo y vital;
- b) su intuición de una radical ajenidad (o incomunicación) entre los seres, la falta de lazos y la alienación a que la sociedad y la incultura nos obligan;
- c) su concepción de la realidad objetiva como máscara de otra realidad más verdadera y de las palabras como formas integradas a ese mundo de las apariencias, presupuestos básicos de la crítica que el argentino ha de efectuar en toda su obra a esas “instituciones”;
- d) su constatación de la existencia de un estado de afasia semántica, entendiendo por tal ese embotamiento de lo sensorial, el intelecto y la sensibilidad como resultado de una manipulación e instrumentación abusivas del lenguaje.<sup>435</sup>

Se adivina en estos planteamientos cortazarianos una crítica implícita a la sociedad y la cultura desde las condiciones de la acción, la participación en la realidad y la necesidad de que el texto literario conlleve una lectura social crítica. No en vano, Cortázar ha sido llamado utopista y humanista crítico. Esa invectiva cortazariana vendría fundamentada en “los

---

<sup>435</sup> Curutchet, Juan Carlos, *Julio Cortázar y la crítica de la razón pragmática*. Editora Nacional. Mundos abiertos, Madrid, 1972. Pág. 15

postulados esenciales de la revolución surrealista<sup>436</sup>, que implican una revolución del lenguaje y al mismo tiempo las transformaciones de la vida y la realidad que nos permitan acceder a esa otra realidad más real, la *superrealidad*, la *supervida*.

En ocasiones ese acceso se opera desde la perspectiva especial del absurdo y desde la investigación de la angustia. Simultáneamente Curutchet constata en su narrativa lo siguiente:

“Los hechos narrados no pertenecen al orden de la racionalidad, no son verificables en la realidad objetiva, pero tienen al mismo tiempo su propia verdad. En oposición a la realidad aparente, Cortázar ha creado, pues, su propia realidad, una nueva realidad cuya virtualidad se define en el dominio propio de lo estético”.<sup>437</sup>

Desde la ironía, Cortázar puede describir el orden perfectamente racional y coherente de una sociedad cosificada y alertar sobre los peligros de una singularidad irrevocable. *Bestiario*, preámbulo de la explosiva irrupción de los cronopios, ofrece ya “una metodología eficaz y coherente de la rebelión”<sup>438</sup>. Esa rebelión será necesaria, dadas “las paradojas de ese estado de libertad condicionada en que se encuentra el hombre en la moderna sociedad industrial”.<sup>439</sup> La aventura de los personajes cortazarianos es casi siempre una aventura poética solitaria en un mundo que comienza a perfilarse a partir de la intuición de ciertas carencias. La aventura será determinada por la capacidad del personaje de comprender la dimensión del conflicto. La única aventura posible será, pues, una exploración interior de carácter estrictamente poético.

“El personaje se ve a sí mismo como desterrado de la sociedad, exiliado del resto de los hombres, extrañado del mundo: naufrago en el islote de su propia individualidad.”<sup>440</sup>

A ese personal naufragio se responde el poeta en forma de interrogación, denostando las grandes cosas y prestando su atención a los

---

436 Ibidem, pág. 15

437 Ibidem, pág. 22

438 Ibidem, pág. 23

439 Ibidem, pág. 27

440 Ibidem, pág. 28

sucesos mínimos en que igualmente se contiene la verdad del universo. Podría servir de ejemplo "El interrogador"<sup>441</sup>:

No pregunto por las glorias ni las nieves,  
quiero saber dónde se van juntando  
las golondrinas muertas,  
adónde van las cajas de fósforos usadas.  
Por grande que sea el mundo  
hay los recortes de uñas, las pelusas,  
los sobres fatigados, las pestañas que caen.  
¿Adónde van las nieblas, la borra del café,  
los almanaques de otro tiempo?

Pregunto por la nada que nos mueve;  
en esos cementerios conjeturo que crece  
poco a poco el miedo,  
y que allí empolla el Roc.

De lo abstracto a lo concreto, de lo grandilocuente a lo insignificante. Las pequeñas miserias, los pequeños absurdos cotidianos también conforman nuestra "impura" condición humana. Más allá de esa alusión velada a dos escritores que Cortázar apreció sobremanera, Pablo Neruda y André Malraux, hay que constatar el alto concepto que sobre lo excepcional, lo raro, lo insólito o lo mínimo tenía nuestro poeta. "Poética de lo infinitamente grande o pequeño", yin-yan, como advierte sabiamente Yurkievich en *Julio Cortázar: mundos y modos*.

Desde esa postura desacralizadora de la poesía que alienta en su obra nos muestra Cortázar su afán por esas "pequeñas e inútiles" cositas sin importancia, sin trascendencia, carentes totalmente de trasfondo metafísico y en las que, sin embargo, "crece/ poco a poco el miedo". Cementerio de pequeñas suciedades, de pequeñas poluciones, cercanas al asco, a la vergüenza, marginales en un mundo más oficial, en una Historia mayúscula, y existentes sin embargo. Como en Baudelaire, estas pequeñas carroñas humanas dibujan el espejo de nuestra alma y son susceptibles de convertirse en temas poéticos. Estas pequeñas cosas nada poéticas, antiestéticas se erigen en centro de atención del poeta, para quien su destino es absolutamente importante. La pregunta es clara y nada pragmática: las cosas que mueren, las cosas gastadas, los

---

<sup>441</sup> *Poesía y poética*, "Salvo el crepúsculo", op. cit., pág. 263.

recortes de uñas, las pelusas, las pestañas, lo ajado, lo obsoleto, lo incorpóreo, ¿adónde van? Las odas elementales de Neruda y la poesía cotidiana de Miguel Hernández o Gabriel Celaya se trasuntan como afinidades poéticas en este Cortázar por supuesto excepcional, raro, atrevido, negador de lo utilitario y los efectismos estéticos.

Por otra parte, el conocimiento de una experiencia, el descubrimiento de las leyes que la condicionan, no es anterior al hecho mismo de la creación. Curutchet recuerda unas palabras de W. H. Auden:

“¿Cómo puedo conocer lo que pienso hasta que no veo lo que digo?”<sup>442</sup>

Es el “acontecimiento” al que nos referíamos al hablar de Lyotard y la no reductividad de lo literario. Se instituye, de esta forma, una certidumbre:

“La obra de arte es un proceso de conocimiento en desarrollo, un *knowledge in progress*, y sus leyes no son otras que las de la propia creación poética.”<sup>443</sup>

Podemos hablar entonces de leyes subterráneas, de realidades paralelas. Si se desmorona la racionalidad en que se apoyaba el pensamiento moderno, se desmoronarán también todos los viejos “mitos”, todos los clisés de la literatura. Cortázar no hace en su obra más que responder a esa intuición nueva en la que el absurdo, lo irracional, lo no pragmático son parte constitutiva. Ante esto, enarbola su teoría de la “coagulación”.

“La verificación de la irracionalidad en el seno de lo real provoca la quiebra de un racionalismo vulgar. El *hic et nunc* de la tradición realista tiene su contrapartida dialéctica en el *dejà vu* del psicoanálisis [...]. Pero el *dejà vu* funciona como intuición de otra dimensión temporal o espacial, y desencadena la nostalgia de la verdad. Esta verdad surge coagulada en un instante sin existencia en el seno de una realidad imaginaria, y que obra sin embargo como estímulo necesario para lanzar al personaje cortazariano hacia la aventura de la rebelión.”<sup>444</sup>

---

442 En Curutchet, J.C, op. cit., pág. 41

443 Curutchet, J. C., op. cit., pág. 40

444 Ibidem, págs. 42-43

El destino final de la aventura de la rebelión es la realidad desacondicionada, la distracción. Para expresar el "desacondicionamiento" Cortázar se propone la desacralización de lo literario, en abolición de posturas tópicas y típicas y en la observación de un movimiento perpetuo y una inestabilidad, únicas vías productivas de ingreso en una realidad que no puede conseguirse sólo desde lo pragmático, lo positivo o lo racionalista. La abolición de las limitaciones y la exploración de los límites serán metas poéticas en Cortázar. Mucho de esto hay en su mundo. En *El perseguidor*,

"Johnny es un artista en lucha contra las limitaciones que su arte le impone [...]; ha intuido la existencia de una nueva dimensión de lo temporal. El arte, en consecuencia, para él, no es más que un medio para la fundación de una nueva realidad donde ese tiempo suyo encuentre no explicación sino simplemente existencia."<sup>445</sup>

La verdadera explicación –dice Johnny– no se puede explicar. Al menos, no se puede explicar desde los modos convencionales, desde lo sistemático o lo metódico. Johnny, augur, poeta, sabe que las explicaciones no se dan; antes bien se encuentran. Las explicaciones tienen que ver más con lo vital que con lo analítico, más con esa verdad que anida tras lo racional que con lo racional mismo. La escritura se muestra "heterodoxa, porque el escritor procede por tanteo, tan pronto ensayando un método como cualquier otro, dejándose llevar por alguna oscura intuición."<sup>446</sup> Una oscura inseguridad, procedente del crepúsculo de los dioses sistemáticos, guía los pasos del poeta. En conversación con Luis Harss dice Cortázar:

"Pero cuando escribí *El perseguidor* había llegado un momento en que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo. En ese cuento dejé de sentirme seguro. [...] En *El perseguidor* quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo"<sup>447</sup>

---

445 Ibidem, págs. 44-45

446 Ibidem, pág. 46

447 Harss, L., op. cit., págs. 273-274

El absurdo y lo existencial aparecen aquí como una recurrencia. La falta de seguridad y de solvencia racional habilita el itinerario de los sueños, la fantasía, el desvarío personal, el poema. La realidad periférica, fronteriza, de más allá, oculta requiere una discreción lingüística sucesiva, aperturística. Así, explica cabalmente Curutchet, en el mundo fronterizo de los cronopios todo alude a ese concepto de la realidad concebida como incesante aprendizaje, a esa necesidad de “negarse a que el acto delicado de girar el picaporte, ese acto por el cual todo podría transformarse, se cumpla con la fría eficacia de un reflejo cotidiano.”<sup>448</sup>

Los cronopios se rebelan contra el lento proceso de autodestrucción implícito en la *seguridad*. Los cronopios considerarían natural la felicidad de ese hombre de “Acefalía” al que le han extirpado “el órgano pensante” y, con ello, lo han liberado del dogmatismo del pensamiento, de “esa perra sedienta” que es Inteligencia. Este dogmatismo, como observa Martha L. Canfield, se podría rastrear fácilmente en el lenguaje, signo inequívoco de “las estrechas fórmulas de una libertad estereotipada, convencional, de frases previsibles y gastadas por el exceso de uso, viciadas por lo tanto de inexpresividad.”<sup>449</sup> La literatura es lucha contra el pragmatismo y la horrible tendencia a la consecución de fines útiles, apuesta por que las leyes cedan terreno a las excepciones, los azares o las improbabilidades. Esto es lo que Jung llamó *coincidencias significativas*. En la ruptura del orden que suponen nos encontramos con la solicitud de la aventura. No se puede menos que inventar un “contra-lenguaje”, como en *Rayuela*, sentirse anti-poeta como Nicanor Parra o Vicente Huidobro. En la visceral rebelión de los cronopios se prevé la utopía de la desalienación, empezando por una rebelión frente a las limitaciones del lenguaje heredado, alzándose en armas contra la esterilidad de la conducta lingüística cotidiana<sup>450</sup>. Cortázar aludirá en ocasiones a las “perras palabras” para censurar los usos que sirven la realidad aparental, el dogmatismo y lo pragmático.

---

<sup>448</sup> Curutchet, J. C., op. cit., pág. 69

<sup>449</sup> Ibidem, pág. 72. Curutchet recoge esas palabras de un estudio sobre los cronopios de un texto de Martha L. Canfield, publicado en “Razón y Fábula”.

<sup>450</sup> Ibidem, págs. 75-76

La dispersión del individuo como crítica de la utopía y la des-escritura del lenguaje como crítica de lo literario y de la cultura están en la base de la crítica cortazariana al *logos*, efectuada desde el juego y la ironía.

"No, hijo -dice Etienne en *Rayuela*-, el arte empieza más acá o más allá, pero nunca es eso."<sup>451</sup>

La realidad "autosuficiente" se fundará, según Curutchet, en

"una lingüística disidente que sitúa la palabra en el umbral de la representación por sustitución. Las imágenes de Cortázar no aluden -como en Lezama Lima, por ejemplo- a la realidad [...]. Las imágenes de Cortázar *son* la realidad. [...] Como en la poesía de Apollinaire, Pound o Eliot, distintos tiempos y espacios encuentran su conjunción favorable en cualquier esquina de *Rayuela*. La imaginación construye así una realidad autónoma y paralela que es a un tiempo réplica, parodia y crítica de la realidad exterior."<sup>452</sup>

La imaginación construye los caminos de una realidad autónoma. Con André Breton, Cortázar puede decir: "Amada imaginación, lo que más amo en ti es que jamás perdonas."<sup>453</sup> Cortázar es, como Rimbaud, un hacedor de puentes, que franquean el paso a una vasta subversión. Oliveira, en busca de su epifanía, también sabe que "su salvación está (lo intuye) en el salto del uno hacia lo otro, o de lo otro hacia lo uno."<sup>454</sup> La suya es una salvación poética.

En cuanto a la moderna utopía, leemos:

"Así como la utopía clásica propugnaba un concepto de disciplina feroz, ésta postula una anarquía rayana no pocas veces en el delirio. En relación con la necesidad de un orden que se proponga en última instancia el enriquecimiento interior del individuo."<sup>455</sup>

Cortázar halla en T. S. Eliot, Gertrude Stein o Rilke un clamor contra la petrificación de la cultura, contra su inanidad y contra la falta de auténtica verdad creativa. Toda su obra poética será "una suerte de

---

451 *Rayuela*, op. cit., pág. 58

452 Curutchet, op. cit., págs. 86-87

453 González, Angel; Calvo Serraller, Francisco; Marchán Fiz, Simón, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Istmo, Madrid, 1999. Pág 393

454 Curutchet, op. cit., pág. 91

455 *Ibidem*, pág. 92



lamentación por la decrepitud del instinto y el estereotipamiento de la cultura<sup>456</sup>.

La transformación será posible, como hemos observado antes, en la complementariedad de las formas posibles de pensamiento, las que devuelven la imagen de un mundo total en la que el hombre ha recuperado por vía de la rebelión todas sus potencialidades y se descubre a sí mismo como hombre total.

“Cortázar impugna la racionalidad corriente precisamente en razón de su inanidad, y a la vez postula la complementariedad del pensamiento mágico y el pensamiento racional. La búsqueda de una síntesis similar está en la raíz de toda la gran literatura de ese siglo.”<sup>457</sup>

Volemos, pues, en busca del conocimiento analógico. Como Breton quiere en *La clé des temps*:

“La analogía poética tiene algo en común con la analogía mística: viola las leyes de la lógica procurando capacitar a la mente para sentir la interdependencia de dos objetos de pensamiento ubicados en diferentes categorías, objetos que no podrían ser relacionados de otro modo.”<sup>458</sup>

En la confluencias de las distintas posibilidades gnoseológicas, en la recuperación del pensamiento como totalidad y en el advenimiento del poema como lengua que regresa a la integridad de lo humano, puede el presente hallar el punto vélico, el aleph borgiano, el grano de arena de William Blake, el kibbutz del deseo.

El destino del poeta es participación en lo otro, por encima de las artificiales barreras y limitaciones del pensamiento convencional. Curutchet recuerda unas palabras de Segundo Serrano Poncela, a propósito de Antonio Machado.

---

456 Ibidem, págs. 93-94

457 Ibidem, pág. 104

458 Ibidem, pág. 110

“El eros martiniano [de Abel Martín] nace del ansia metafísica del uno hacia lo esencialmente otro: la fusión de la mónada humana en otra, como forma de llegar al gran Todo”<sup>459</sup>.

Nostalgia de la totalidad. Las galerías machadianas son “pasajes hacia ese recinto interior”, lo que corrobora la “incurable otredad del yo” o la “esencial heterogeneidad del ser”.<sup>460</sup>

“La realidad no puede ser esto”, decía Johnny en *El perseguidor*. La realidad: romperla a puñetazos y reificarla. Desde la ruptura y la reinención del lenguaje. Para el músico, la locura es quizá el precio del acceso a esa realidad-otra, el mundo incondicionado. Con claridad se aprecia “un insobornable intento de destrucción del concepto mismo de modelo”.<sup>461</sup> La modulación retórica o dogmática impide una realización total. Ludwig Wittgenstein, Franz Kafka o George Steiner advirtieron la resistencia del lenguaje frente a la verdad, sus límites, la disociación entre las palabras y su significado. En Cortázar es, pues, natural que la crítica del lenguaje enlace con la crítica de la sociedad y la cultura y que someta a revisión los valores sobre que se asienta la sumisa conciencia del habitante de la sociedad neocapitalista.<sup>462</sup>

### I. 2. 3. Mitopoyesis

“Yo no soy un poeta, ni un hombre, ni una hoja,  
pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado.”  
-Federico García Lorca, *Poema doble del lago Edem-*

En “Para una poética”, Cortázar recurre inevitablemente a estos versos del poeta granadino como consumación de lo que el poeta es más allá incluso de sí mismo. En ese *plus ultra* hemos de leer una insistencia en el estro mítico que habita la poesía, ya no entendida como producto

---

<sup>459</sup> Ibidem, pág. 114. En Segundo Serrano Poncela, *Antonio Machado: su mundo y su obra*. Losada, Buenos Aires, 1954.

<sup>460</sup> Curutchet J. C., op. cit., pág. 114-115

<sup>461</sup> Ibidem., pág. 126

<sup>462</sup> Ibidem, pág. 135

estético, sino como una música que traspasa los umbrales de lo racional para instalarse en las fuentes analógicas que revelan la presencia del otro lado de las cosas, la otra verdad. En la danza de las cosas, en su no preguntar nombres ni orígenes, en la contemplación sin fin de la naturaleza, halla Cortázar el reino en que se evidencia el tiempo como un don y el borde mítico de la estrella.

### Resumen

Miraré muchos días la celeste calandria y el río  
que felizmente fluyen sin preguntar su nombre ni su origen  
y contemplan sin prisa nacer lunas y puentes  
desde sus ojos que olvidan pronto las imágenes.  
Entonces volveré sumiso  
a interrogar los espejos que replican mi pausa,  
y estaré como nunca al borde de esa estrella  
que para todos tiene la sedosa escalera  
y resume en un punto final las cosas y su danza.<sup>463</sup>

Una resonancia natural vibra en este "Resumen" de versos "celestes". La vida que fluye en la calandria y en el río tiene las propiedades de un mundo genesiaco. Como veremos a lo largo de este capítulo, en las definiciones de poesía que Cortázar nos ofrece asistimos a dos grandes acontecimientos. El primero sería la presencia de ese autor mítico que atraviesa toda la creación. Como Roland Barthes apunta, hay

"una mitología del arte de escribir que no tendrá por objeto obras *determinadas* [...], sino unas obras *atravesadas* por el gran escritor mítico en el que la humanidad pone a prueba sus significaciones, esto es, sus deseos."<sup>464</sup>

Barthes habla en este fragmento de la desaparición del autor individual, de la prevalencia de la totalidad y del rastro deslindable de una continuidad mítica en el pensamiento y en la creación desde el inicio de la humanidad. El canto cortazariano será un regreso a esa originalidad inicial:

y poco a poco retrocedo al canto original, a la pureza extrema,  
al oprobio de la infancia, a la saliva dulce de la leche,  
al existir en aire y fábula, al modo en que se accede y se conoce,  
para conmigo hacerte pan, para en eterno desleírte.<sup>465</sup>

463

*Poesía y poética*, op. cit., pág. 457

464

Alazraki, Jaime y otros, *Julio Cortázar: La isla final*. op. cit., Pág. 202.

465

*Poesía y poética*, "Salvo el crepúsculo", op. cit., pág. 302

El segundo acontecimiento hemos de buscarlo en la consideración del poema como ceremonia oracular y mítica.

“Reconocimos en la actividad poética el producto de una urgencia que no es sólo <estética>, que no apunta sólo al resultado lírico, al poema. En verdad, para el poeta angustiado -y a ése nos referimos aquí- todo poema es *desencanto*, un producto desconsolador de ambiciones profundas más o menos definidas, de un balbuceo existencial que se agita y urge, y que sólo la poesía del poema (no el poema como producto estético) puede, analógicamente, evocar y reconstruir.”<sup>466</sup>

En esta toma de contacto con las cualidades de la actividad poética, con el *dichtung*, Cortázar reconoce la importancia del pensamiento analógico. El argentino sabe que esta modalidad de pensamiento es tan antigua como el propio lenguaje, es decir, se pierde en los orígenes de la especie, que son simultáneamente los orígenes de la conciencia, los del pensamiento y los de la comunicación. José María Oliva nos lo confirma.

“Como han señalado algunos autores (Curtis y Reigeluth, 1984), el origen del pensamiento analógico se remonta probablemente a la aparición del lenguaje y desde entonces juega un papel trascendente en el desarrollo del conocimiento.”<sup>467</sup>

Las consideraciones teóricas que hizo Julio Cortázar a lo largo de su obra crítica y poética sobre la raigambre mitopoyética propia de la creación artística nos obligan a prestar a este punto una atención exclusiva, siguiendo sus pasos y poniéndolos en contacto con los grandes paradigmas del pensamiento contemporáneo. En principio, dadas las ideas contenidas en textos como *Imagen de John Keats*, “Para una poética”, “Muerte de Antonin Artaud” y otros, podemos decir que en la poesía de Cortázar subyace una visión mítica de la realidad y un papel mítico en la construcción poética de la realidad. La analogía, la metáfora, la sinergia son modos poéticos de participación humana en el universo.

---

<sup>466</sup> *Obra crítica/2*, “Para una poética”, op. cit., págs. 278-279

<sup>467</sup> Oliva, José M., “El pensamiento analógico desde la investigación educativa y desde la perspectiva del profesor de ciencias”. *Revista Electrónica de Enseñanza de las Ciencias* Vol. 3 Nº 3 (2004)

Las relaciones entre mito, poesía y magia han sido expuestas y analizadas en diversas ocasiones, coincidiendo con frecuencia en la cercanía de los conceptos y en el estrecho umbral en que conviven. Para Cortázar, "el poeta es un *mago metafísico*".

"Ahora bien, poesía es también magia en sus orígenes. Y a la admiración desinteresada se incorpora un ansia de exploración de la realidad por vía analógica. Exploración de aquello-que-no-es-el-hombre, y que sin embargo se adivina oscuramente ligado por analogías a [sic] descubrir. Hallada la analogía (razonará el poeta-mago) *se posee la cosa*."<sup>468</sup>

Podríamos decir que es desde la metáfora desde donde se posee el universo. La adscripción simbólica de la realidad trasunta una inspección mágica de los acontecimientos.

"Cuando alguien afirmó bellamente que la metáfora es la *forma mágica* del principio de identidad, hizo evidente la concepción poética esencial de la realidad y la afirmación de un enfoque estructural y ontológico ajeno (pero sin antagonismo implícito, a lo sumo indiferencia) al entendimiento científico de aquella."<sup>469</sup>

La metáfora comporta magia<sup>470</sup>. La realidad debe ser concebida, en esencia, de forma poética. Espiritual y cronológicamente, entre los distintos estratos de evolución del pensamiento humano, el mito ocupa el primer escaño y el logos es su sucesión. El pensamiento prefilosófico es indudablemente una forma apreciable de conocimiento. La filosofía, como saber especulativo, está en deuda con él. Si los griegos lograron elevarse

---

468 "Para una poética", op. cit., pág. 279

469 Sosnowski, Samuel, *Julio Cortázar. Una búsqueda mítica*, op. cit., pág. 21

470 La presencia de lo mágico en la poesía y la poética cortazarianas nos permitiría trazar una correspondencia con los grimorios medievales. El grimorio es un libro de conocimiento mágico, esotérico, escrito en latín o francés entre la Alta Edad Media y el siglo XVIII. Se dice que estos grimorios sirven de base a la más moderna "magia del caos", surgida en los años 70 del siglo XX. Hija de su tiempo, la principal regla de esta magia es que no hay ninguna regla. El mago del caos tiene permitido el uso de cualquier ritual o ceremonia, de cualquier sistema mágico o religioso, para la consecución de un objetivo marcado por su voluntad, y evitar el uso de los mismos métodos. Para este mago, la realidad no es más que un flujo de información desestructurada que recibimos por los sentidos y ordenamos en conceptos. Según esta "filosofía", se puede modificar la realidad a voluntad. Los magos del caos critican las restricciones de la ortodoxia mágica, la innecesaria complejidad y el rechazo de esas poderosas técnicas usadas por chamanes y brujos. En cierto sentido, la magia del caos es considerada una especie de "metamagia", en tanto pretende utilizar las distintas técnicas (rituales, meditación, etcétera), desligándolas de las creencias y la vertiente moral a la que habitualmente se encuentran asociadas. El mago busca, por un lado, su desacondicionamiento respecto a los parámetros sociales y culturales en los que ha sido educado, hacia una libertad más amplia para actuar, y por otro la ejecución de su voluntad libre en este entorno en que se halla.

por encima de esas cosmovisiones míticas, la filosofía no se entiende sin ese estadio anterior<sup>471</sup>. De la prevalencia del logos nace la filosofía tal y como la conocemos y se exhibe esa pretensión totalitaria de carácter lógico-especulativo como única forma de acceso al conocimiento, a la sabiduría, y como única forma de estudiar y entender la realidad.

En Cortázar y multitud de creadores coetáneos apreciaremos el deseo irrevocable de volver a la integridad perdida y recuperar ese otro mundo y ese otro hombre que el pensamiento estrictamente racionalista ha escamoteado. Hay en Cortázar-Oliveira, en palabras de Yurkievich, una

“brega por desoccidentalizarse, vivir como espécimen que busca más allá o más acá del entendimiento, por debajo de lo ubicado, cubicado y etiquetado, sacar a la luz sentimental, visionaria, subliminalmente lo oculto, emplazar lo desplazado, reconstituir la parte mutilada para reencontrarse, para ganar el gozo de la completud perdida y desvirtuada”.<sup>472</sup>

La poesía cortazariana es el vehículo de una recuperación de la integridad escamoteada:

“Para Cortázar, esa integridad humana corresponde al poeta, el nostálgico de lo paradisíaco, el que balbucea con vehemencia, el pítico que dice estertórea y transidamente, por la voz que lo habla, recóndita, la máxima aspiración del hombre. El poeta implica para Cortázar, el manifestante por excelencia del deseo, de su fuerza incomprensible, aquella que se identifica con el ser, aquella que entabla el verdadero vínculo consigo, con el otro y con lo otro.”<sup>473</sup>

Su poesía es, en este sentido, una forma de restauración de la primera voz y una reconsideración de los principios de realidad e identidad del hombre, tal y como lo da a entender en *Imagen de John Keats*:

“Entiendo que el impulso inconsciente de escoger esos temas era el mismo que de generación en generación mantiene vivos ciertos símbolos, ciertos relatos <infantiles>; y que ese impulso

---

<sup>471</sup> La obra de Platón procede notablemente de fuentes y tradiciones místicas y órficas, en ocasiones alejadas en lo más remoto de la civilización.

<sup>472</sup> Yurkievich, Saúl, *Mundos y modos*, “La pujanza insumisa”, op. cit., pág. 199. Yurkievich recoge un esclarecedor fragmento de *Rayuela*: “eso era ser hombre, no ya un cuerpo y un alma sino esa totalidad inseparable, ese encuentro incesante con las carencias, con todo lo que le habían robado al poeta, la nostalgia vehemente de un territorio donde la vida pudiera balbucearse desde otras brújulas y otros nombres.” (op. cit., capítulo 36, pág. 165).

<sup>473</sup> Ibidem, págs. 199-200

subyace en la región donde la poesía es hechizo, incantación, sortilegio: el lugar donde el mago vencido cede su vara al poeta que continuará en otro plano su tarea de dominación."<sup>474</sup>

Con los propósitos adivinatorios y esclarecedores del rabadomante, "la poesía mágica no es sólo un medio de conocimiento como lo entendemos en el lenguaje cotidiano, es más, es un medio de enriquecimiento ontológico."<sup>475</sup> En Cortázar esa necesidad de enriquecer e integrar la realidad partirá de una concepción mítica del poema.

Para Juan Antonio Estrada un mito es "un relato cuyo lenguaje es predominantemente figurativo y en el que se da el reconocimiento emotivo de los valores que el entorno genera en el hombre"<sup>476</sup>. Inevitablemente hay, junto a lo emotivo, un fondo racional en el relato mítico. Aristóteles habla de *teólogos* para referirse a los recopiladores y transmisores de mitos (como Homero y Hesíodo) y de *filósofos* para nombrar a los intérpretes (desde Tales de Mileto). Cronológicamente, el mito se remonta en el tiempo hasta el año 10000 antes de Cristo, en el neolítico.

Abundando en la idea de que en el pensamiento mítico se pueden reconocer rasgos racionales y epistémicos, acudimos a la obra de dos grandes antropólogos. Para Ernst Cassirer, existe una relación insoluble entre mito y ciencia, como formas distintas y suplementarias de aproximación a la realidad. Por su parte, Claude Lévi-Strauss considera que ya en el mito hay cierta racionalidad, en tanto forma de conocimiento representativo y simbólico en la que hay una ordenación y sistematización

---

<sup>474</sup> *Poesía y poética*, "Imagen de John Keats", op. cit., pág. 1038. Los sucesos analógicos (no cronológicos) y las asociaciones del sueño pertenecen a una región hechizante y onírica. El tiempo puede avanzar y regresar en una continua danza analógica; parece obedecer a un "movimiento browniano", dice Picon Garfield (*¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, op. cit., pág. 40). No hay que olvidar el correlato que se establece con las repeticiones obsesivas, los leitmotivs y los símbolos. A esas correspondencias no lógicas sino analógicas "Cortázar las llama <figuras>; André Breton las llama <les champs magnetiques>" (Picon Garfield, op. cit., pág. 42). En cuanto al tratamiento elástico del tiempo la más álgida expresión de este fenómeno la encontramos en *La persistencia de la memoria* de Salvador Dalí. Añadamos que "importantes son para Cortázar <sus encuentros con los destiempos y los desespacios que son lo más real de la realidad en que se mueve>" (Picon Garfield, op. cit., pág. 43). Véase *El perseguidor*, donde al negro Johnny la música le comunica con otro tipo de tiempo que él compara con sueños.

<sup>475</sup> Scholz, L., op. cit., pág. 31

<sup>476</sup> Ibidem, pág. 32

del mundo<sup>477</sup>. Para un escritor contemporáneo como Cesare Pavese, "el mito es, en suma, una norma, el esquema de un hecho ocurrido de una vez por todas, y extrae su valor de esa unidad absoluta que lo alza por encima del tiempo y lo consagra como revelación."<sup>478</sup>

El pensamiento mítico muestra, simultáneamente, la fascinación, el asombro y el temor ante la magnitud y extrañeza de esa realidad y la conjugación de ciertos valores consagrados y aceptados como verdad. Esta experiencia es "superior" porque en ella se reconoce una fusión entre lo divino, lo humano y lo cósmico.

"El mito –continúa Estrada– se convierte así en una lucha contra la negatividad del caos."<sup>479</sup>

Será ésa una lucha imaginativa, fantástica que el poeta argentino suscribiría. En Cortázar ese asombro y esa magnitud del conocimiento, dimanados de la realidad, de la realidad constitutivos, se erigen en principios rectores del acto creativo.

Una coincidencia cardinal de la poética cortazariana con lo mítico sería el hecho de que, en su naturaleza, el mito lleve inscrita la necesidad de carecer de método, si éste es entendido como el conjunto de pasos para llegar a un conocimiento racional y verificable. En realidad, en el mito lo que sucede es por causa de los Dioses, en respuesta a las interrogantes que la Naturaleza plantea. En el hombre primitivo, el mundo está dotado de vida, es una naturaleza animada. Las fuerzas de la Naturaleza, como entre los románticos, se personalizan. Frente a este estado animista, para el hombre moderno el mundo es "algo impersonal, un ello", algo a lo que se debe acceder desde un conocimiento epistémico y causal<sup>480</sup>. En Cortázar, en Joyce, en Aragon, en Gombrowitz, hijos rebeldes del siglo XX, apreciaremos la existencia de una realidad profunda, escondida, del otro

---

<sup>477</sup> Estrada, Juan Antonio, *Dios en las tradiciones filosóficas 1. Aporías y problemas de la teología natural*, op. cit., pág. 33

<sup>478</sup> En Platas Tasende, Ana María, *Diccionario de términos literarios*. Espasa. Madrid. 2000. Págs. 489-490

<sup>479</sup> Estrada, J. A., op. cit., pág. 37

<sup>480</sup> Ibidem, pág. 42



lado, que se manifiesta o a la que se penetra desde una introspección esencialmente mítica, ajena a los saberes discursivos.

Por encima de lo discursivo, “la poesía es canto, alabanza”<sup>481</sup>. El verso celebra y el poema es celebración, admiración y entusiasmo.

“Renunciando sabiamente al sendero discursivo, el celebrante irrumpe en lo esencial, cediendo a su connaturalidad afectiva, estimulando la posibilidad analógica exaltada, musicalizada, para hacerla servir esencias e ir directa y profundamente al ser. La música verbal es acto catártico por el cual la metáfora, la imagen [...] se libera de toda referencia significativa para no aludir y no asumir sino la esencia de sus objetos. Y esto supone, en un tránsito inefable, ser sus objetos en el plano ontológico.”<sup>482</sup>

La piedra de toque de este tránsito ha de ser el hombre que el poema descubre y el hombre nuevo al que el poema se dirige. La palabra es en este instante la forma más lábil de intercesión en el tejido y la creación de un mundo de otro orden. En “Poema”,

Empapado de abejas,  
en el viento asediado de vacío  
vivo como una rama,  
y en medio de enemigos sonrientes  
mis manos tejen la leyenda,  
crean el mundo espléndido,  
esta vela tendida.<sup>483</sup>

De especialmente lúcido habríamos de calificar el estudio que Saúl Sosnowski hace en *Julio Cortázar. Una búsqueda mítica*. En la base de su ensayo está la idea de mito en relación con la creación artística y con el pensamiento poético, lo que el ensayista reconoce como uno de los intentos cortazarianos. Sosnowski defiende la idea de que a una visión positivista de la realidad se enfrenta la creación como búsqueda ontológica, como instrumento filosófico-poético de posesión de la realidad.

“El poeta no puede aceptar lo que el intelecto ofrece como realidad porque posee una visión –precisamente la que lo hace

---

481 *Obra crítica*/2, “Para una poética”, op. cit., pág. 280

482 *Ibidem*, pág. 281

483 *Poesía y poética*, “Salvo el crepúsculo”, op. cit., pág. 268

poeta- de algo que está más allá de sí mismo y que trata de poseer con la incantación mágica del poema."<sup>484</sup>

Eso que está más allá, del otro lado, en estado latente, se adquiere desde lo mítico-poético. Estamos ante una pulsión que late más allá de la causalidad. La superación de la ley causal ocurre desde la intuición y la analogía, lo que conduce a los terrenos de una "realidad trans-racional", una "supra-realidad"<sup>485</sup>. La intuición agrega al conocimiento científico (empírico, lógico-causal) la creencia en otra realidad trans-empírica, supra-real, de leyes desconocidas. Así, podríamos decir que "la supra-realidad penetra según sus propias leyes la residencia cotidiana del hombre", develando la otra verdad.

Para Sosnowski, la supra-realidad ingresa en el artista con la intuición de una visión más pura, con un "contacto inmediato y nunca analítico".

"La supra-realidad -dice- no está delimitada por un tiempo irreversible y un espacio unidimensional. Los múltiples segmentos que integran el pasado, el presente y el futuro están dados en un estrato único de fluidez constante. Esto permite que en toda manifestación supra-real, los pasajes de un segmento a otro sean posibles y que la dualidad vida-muerte deje serlo."<sup>486</sup>

Los artistas sustituyen la fórmula por el ensalmo, la descripción por la visión, la ciencia por la magia<sup>487</sup>.

"El poeta significa la prosecución de la magia *en otro plano* [y] aunque no lo parezca, sus aspiraciones son aún más ambiciosas y absolutas que las del mago".<sup>488</sup>

Esto así, el poeta se muestra como *médium* ambicioso, ser capaz de manifestar esa supra-realidad. La manifestación supra-real por excelencia es el poema, que para Cortázar será "tierra de nadie donde las categorías ceden y son reemplazadas por otras dimensiones"<sup>489</sup>.

---

484 Sosnowski, Saúl. op. cit., pág. 11

485 Oportunos aparecen los conceptos de "supernaturalismo" y "superrealismo".

486 Sosnowski, S., op. cit., pág. 41

487 op. cit., pág. 12

488 *Obra crítica/2*, "Para una poética", op. cit., pág. 278

489 Citado por Sosnowski, pág. 12. "La urna griega en la poesía de John Keats", *Revista de Estudios Clásicos*, II, 1946, pág. 75.

Pero el poeta es *médium* y mago precisamente por ser dueño y esclavo del lenguaje. La magia del verbo dará la pauta de la posesión.

“Todo verso es *incantación* por más libre e inocente que se ofrezca, es creación de un *tiempo* y un *estar* fuera de lo ordinario, una *imposición* de elementos”<sup>490</sup>.

El poeta sospecha que la palabra ostenta un valor sagrado capaz de abrirle las puertas a “eso” que ya necesita para ser. La gran literatura se distingue por abrir ventanas en la realidad. Por esos fanales es posible la llegada a eso que también es. En el deseo de fusión con el objeto cantado “nombrar es apresar”<sup>491</sup>; con cada poema el poeta “es cada vez más”<sup>492</sup>. El lenguaje poético es la clave que permite el paso a “la zona donde las cosas renuncian a su soledad y se dejan habitar”<sup>493</sup>. El lenguaje poético tiene entonces las cualidades de lo intersticial. Cortázar reconocerá la existencia de lo que los franceses llaman “*état second*”, una forma de trance, de extrañamiento y de desplazamiento que altera el régimen normal de la conciencia. Desde esa alteración, desde ese enajenamiento, desde esa intersticialidad escribe el poeta.

Así, el poeta es un médium, se arma de intuición y opera al modo mágico. Este hecho provoca que Sosnowski vincule la poesía con ciertos aspectos antropológicos. Del estudio de dos obras fundamentales de Lucien Lévy-Bruhl, *How natives think* y *Primitive mentality*, se extraen reveladoras conclusiones. La mentalidad primitiva es mística y cree en fuerzas ocultas. El movimiento místico, que igualmente participa de la analogía, será el único capaz de explicar la realidad. El hombre primitivo y el místico se valen de un lenguaje figurativo, universal, afectivo y de alta creatividad para expresar sus vivencias. Las relaciones entre místico y mito son obvias: el énfasis en la sensibilidad reemplaza a la intelectualidad del hombre “civilizado”.<sup>494</sup> Ante la convicción de que existe un “estrato

---

<sup>490</sup> *Obra crítica/2*, “Para una poética”, op. cit., pág. 277. Este texto cortazariano apareció por primera vez en “La Torre”, Revista general de la Universidad de Puerto Rico, II, julio-septiembre, 1954.

<sup>491</sup> Ibidem. “Situación de la novela”, op. cit., pág. 225

<sup>492</sup> Ibidem. “Para una poética”, págs. 277 y siguientes

<sup>493</sup> Ibidem, pág. 278

<sup>494</sup> Sosnowski, S., op. cit. págs. 15-16

existencial único” se procede por analogía. En otra ocasión, Sosnowski se refiere a Ernest Cassirer y *An Essay on Man*, donde el filósofo defiende que la mentalidad mítica concibe una sociedad vital que abarca todo lo que tiene vida.

“La concepción mítica también se basa en el principio de que cada parte es el todo y que, por lo tanto, equivale a la especie entera. Por eso, tomar posesión de parte de un todo, v. g. el nombre del objeto, equivale, en el nivel mágico, a poseer el objeto en su totalidad.”<sup>495</sup>

Desde ese estrato existencial único, la vida es un flujo continuo y total. Esa fluidez permite el tránsito de un modo existencial a otro por medio de la llamada “ley de la metamorfosis” de Cassirer, que Lévy-Bruhl llamará “ley de permutación”. Tal ley es comprensible si aceptamos que en el mundo mítico nada posee una forma estática e invariable<sup>496</sup>. Esto así, la mente mítica distingue un mundo único, sagrado y profano. No hay distinción entre lo real y lo imaginario, la vigilia y el sueño. Existe un principio de solidaridad vital, en virtud del cual es factible el alcance de la totalidad. A la recuperación de esa integridad perdida en la tradición occidental racionalista se entrega la poesía de Cortázar.

Para los románticos existía, igualmente, una unidad entre el yo y el universo, de valor puramente antropocéntrico. Los románticos se alzaron contra la imposición normativa que enajenaba al hombre, proponiendo una visión trascendente de la realidad según la cual los objetos empíricos de la realidad son también manifestaciones de otra realidad, de un nivel supra-real, maravilloso.

“El predominio de la visión científica de la realidad –dice Sosnowski en <Los perseguidores>- causó una escisión entre la realidad empírica y la conciencia humana. Al desintegrar la unicidad primaria formada por el hombre y su universo, la realidad fue reducida a un mecanismo donde el hombre no tenía sentido. Los románticos reaccionaron ante este planteo con la humanización de la naturaleza. Para ello opusieron al criterio científico racional una visión trascendental de la realidad. Según ella, los objetos que se dan en el estrato empírico también son manifestaciones de *otra*

---

<sup>495</sup> Ibidem, pág. 17

<sup>496</sup> Ibidem, pág. 17. Tomado de *An Essay on Man* de Ernst Cassirer.

realidad, de un nivel supra-real, maravilloso. El artista, poseedor de una exquisita sensibilidad y de poderes intuitivos, puede captar esa supra-realidad."<sup>497</sup>

Al reconciliar al hombre con el universo, al ponerlo en contacto con lo otro, se le otorga nuevamente la posibilidad de desplazarse a través de todos los estratos que lo integran, tanto el racional como el maravilloso. Dada esa libertad de tránsito esencial y primigenia, del posterior enfrenamiento civilizado entre individuo y sociedad ha de surgir lo que Freud llamó "frustración cultural". La educación pasa a ser entendida como una forma represiva. La vida en sociedad puede convertirse en alienante. Contra esa desnaturalización de lo humano el pensamiento y la poesía cortazarianos, herederos de la magia, la experiencia surreal y el existencialismo, ensalzarán un discurso libertario, que restaña heridas y persigue la transición original. Como en Baudelaire, Aragon o Camus, el poema es vehículo, canto y exaltación de esa libertad. El mar de la conciencia humana carece de fronteras, de orillas.

"Julio Cortázar -nos dice Sosnowski- postula que el hombre ha sido alienado de la realidad a causa de una civilización que lo ha disociado de las fuerzas cósmicas a las que se siente unido, pero que son negadas por no responder a un criterio positivista imperante en la cultura que vivimos. En varias ocasiones reiteró que su compromiso es sólo con el hombre y con su condición humana, que su búsqueda primordial es la ontológica. Esta búsqueda se transparenta a través de una visión mítica."<sup>498</sup>

El conocimiento poético le permite al hombre descubrir diáfananamente los secretos del universo vedados al conocimiento científico o desplazados fuera del dominio de lo cognoscible.<sup>499</sup> Ese descubrimiento es una "trasposición". En "Para una poética", Cortázar explica:

"El poeta se *traspone* poéticamente al plano esencial de la realidad; el poema y la imagen analógica que lo nutre son la zona donde las cosas renuncian a su soledad y se dejan habitar."<sup>500</sup>

---

<sup>497</sup> Ibidem, pág. 57. Sobre su "hipersensibilidad", Cortázar le recuerda a González Bermejo: "Eso que Coleridge llama la <suspensión de la incredulidad>, es decir, que en ciertos momentos la inteligencia se niega a ser incrédula y aceptar algo de lleno, era en mí de niño un fenómeno permanente." (vid. op. cit., pág. 33)

<sup>498</sup> Ibidem, pág. 162

<sup>499</sup> Ibidem, pág. 58. Tomado de Alquié, Ferdinand, *The Philosophy of Surrealism*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, 1965, pág. 120

<sup>500</sup> "Para una poética", op. cit., págs. 282

El poeta es búsqueda, penetración, persecución. El poema hurga las fisuras de lo aparental sospechando que quizá así se logre acceder, llegar a lo trascendental.<sup>501</sup> En este sentido, para Sosnowski, cuatro serán los grandes perseguidores cortazarianos: Johnny Carter, Persio, Medrano y Oliveira, todos ellos personajes poéticos.

“El perseguidor se veía ante dos modos de conocimiento: el racional y el poético. El primero estaba limitado a la aprehensión lógica. El poético transcendía esas limitaciones y aceptaba como válidos el sueño, la entrevisión, la sensación indefinible en el estómago [...]. Sólo así el hombre puede trascender los límites del mundo racional y escapar del lenguaje mediatizador con el ensalmo. Retornar a la unicidad primaria es plegarse al nivel mítico de la realidad, es *ser* dentro de la dinámica guiada por un tiempo reversible, por un espacio no-unívoco, por un contacto directo con *todo* lo que es.”<sup>502</sup>

La lectura mitopoyética de la obra cortazariana debe ser incuestionable. El de Cortázar es un esfuerzo por regresar a ese estadio naturalmente mítico del hombre y del arte. En “In memoriam Giesecking”, reconoce ese sonido primordial al que el canto nos entrega:

Entre la luz y el ojo hay el topacio,  
el sueño se interpone entre el deseo y las Figuras profundas.  
Música, flecha de aire; un pájaro ya herido  
canta, y es lo que oímos. El canto nos devuelve  
apenas al sonido primordial, a lo que atisba  
el cazador, arriba, en lo más alto,  
solo, víctima de su víctima, desterrado.<sup>503</sup>

### **I. 2. 5. 1. Una relación privilegiada**

En “Para una poética” hallamos un tesoro de ideas que ha de fundamentar la lectura que hagamos de su obra. Cortázar se interrogaba en este breve ensayo de 1954 sobre el sentido del “misterio poético”. Este texto se convierte en esbozo maduro de sus consideraciones estéticas y una declaración de los principios rectores de la creación.

---

501 Sosnowski, S., op. cit., pág. 58

502 Ibidem, pág. 164

503 *Poesía y poética*, op. cit., pág. 658

En este ensayo, el argentino se ampara en unas líneas de Gaetan Picon, "Sur Éluard", bajo el nombre de ANALOGÍA:

"Et que la poésie dut nécessairement s'exprimer par l'image et la métaphore ne se comprendrait pas si, en profondeur, l'expérience poétique pouvait être autre chose que le sentiment d'une relation privilégiée de l'homme et du monde."<sup>504</sup>

La experiencia poética se comunica mediante la imagen y la metáfora y esto sólo se comprende si la poesía no es otra cosa que el sentimiento de una relación privilegiada del hombre y el mundo. Esto así, el poema es "instrumento incantatorio" y la poesía "fundamentalmente imagen". Sabe Cortázar que "la tendencia metafórica es lugar común del hombre, y no actitud privativa de la poesía"<sup>505</sup>. El lenguaje humano no hace sino traducir "la tendencia humana a la concepción analógica del mundo"<sup>506</sup>. Frente a las posturas estrictamente racionalistas, Cortázar tiene una convicción:

"la convicción de que si el hombre *se ordena*, se conductiza racionalmente, aceptando el juicio lógico como eje de su estructura social, al mismo tiempo y con la misma fuerza (aunque esa fuerza no tenga *eficacia*), se entrega a la simpatía, a la comunicación analógica con su circunstancia."<sup>507</sup>

Estamos de nuevo ante la productiva posibilidad de la symploké, en donde la conducta racional y la comunicación analógica se fomentan y se refuerzan. Frente a los órdenes sociales estrictamente utilitaristas y conductuales,

"sólo el poeta es ese individuo que, movido por su condición de tal, ve en lo analógico una fuerza *activa*, una aptitud que se convierte, por su voluntad, en *instrumento*."<sup>508</sup>

Así, la dirección analógica puede ser un

"auxiliar instintivo, un lujo coexistiendo con la razón razonante y echándole cabos para ayudarla a conceptuar y a juzgar"<sup>509</sup>.

---

504 Cit por Cortázar, en *Obra crítica/2*, "Para una poética" op. cit., Pág. 267

505 Ibidem, pág. 267

506 Ibidem, pág. 267

507 Ibidem, pág. 268

508 Ibidem, pág. 269

Concibe Cortázar "un mundo irreductible en su esencia a toda razón"<sup>510</sup>. Para ello, se refiere a la proximidad entre hombre primitivo y poeta. Es ésa una cercanía irracional, pre-lógica, fundada en la sospecha

"de una omnipotencia del pensamiento intuitivo, la eficacia de la palabra, el <valor sagrado> de los productos metafóricos. Al pensar lógico, el pensar (mejor: el sentir) mágico-poético contesta con la posibilidad A=B."<sup>511</sup>.

Como advierte Lévy-Bruhl, desde el punto de vista de la mentalidad prelógica esas identidades se comprenden: son identidades de participación. "El ciervo es *hikuli...*"<sup>512</sup>

"Aquí dirá un desconfiado: <No va usted a comparar la creencia de un matabelé con la de un Ezra Pound. A los dos se les puede ocurrir que el ciervo es un viento oscuro, pero Pound no cree que el animal cervus elaphus sea la misma cosa que un viento>. A esto se debe contestar que tampoco el matabelé lo cree, por la simple razón de que su noción de <identidad> no es la nuestra. El ciervo y el viento no son para él *dos cosas que son una*, sino una <participación>."<sup>513</sup>

Luego sigue Cortázar explicándose recurriendo a Salinas:

"Una de las diferencias *exteriores* entre el matabelé y Pedro Salinas (...) es que Salinas *sabe* perfectamente que su certidumbre poética vale en cuanto poesía y no en la técnica de la vida, donde ciervos son ciervos"<sup>514</sup>.

Cortázar habla entonces de "episodios regresivos", "recurrencias del primitivo en el civilizado", que "tienen validez poética absoluta y una *intención* especial propia del poeta"<sup>515</sup>.

¿Qué es entonces lo que finalmente acerca al poeta y al primitivo?

"El establecimiento de relaciones válidas entre las cosas por analogía sentimental, porque ciertas cosas son a veces lo que son otras cosas."<sup>516</sup>

---

509 Ibidem, pág. 269

510 Ibidem, pág. 269

511 Ibidem, pág. 271

512 Cit. por Cortázar, op. cit., pág. 272. En Lévy-Bruhl, Lucien, *Las funciones mentales en las sociedades inferiores*. Lautaro. Buenos Aires.

513 Ibidem, pág. 272

514 Ibidem, pág. 273

515 Ibidem, pág. 273



Un teléfono que suena en un cuarto vacío es el rostro del invierno, cortazarianamente. Así, debemos manejar conceptos tales "participación sentimental", "analogía intuitiva", "simpatía". Por debajo de nuestra lógica "diurna", como decía Arthur Rimbaud, "la symphonie fait son remuement dans les profondeurs"<sup>517</sup>. Para Cortázar lo que ocurre en la cabeza del matabelé se puede aplicar perfectamente a Pablo Neruda, René Char o Antonin Artaud.

El poeta contemporáneo maneja el verso con la analógica habilidad de un chamán.

"Todo verso es incantación [...]. Bien lo vio Robert de Souza: <¿Cómo el sentido incantatorio, propiamente mágico, de las pinturas, esculturas, danzas, cantos de los modos primitivos, podrá desvanecerse enteramente en la espiritualización poética moderna?>."<sup>518</sup>

O recordando a Chesterton:

"El poeta tiene razón. El poeta tiene siempre razón. Oh, él ha estado aquí desde el comienzo del mundo, y ha visto maravillas y terrores que acechan en nuestro camino, escondidos detrás de un material o una piedra..."<sup>519</sup>

La razón del poeta procede de esa especial relación que mantiene con el mundo y que tan cercana es al pensamiento primitivo. No siendo un hombre primitivo se acoge al ensalmo, la analogía, la negación de la causalidad y otros procederes primordiales.

"El poeta no es un primitivo, pero sí ese hombre que reconoce y acata las formas primitivas; formas que, bien mirado, sería mejor llamar "primordiales", anteriores a la hegemonía racional y subyacentes luego a su cacareado imperio"<sup>520</sup>.

De acuerdo con Jacques Maritain, Cortázar sabe que toda poesía es conocimiento. Escribir poesía es encontrar, antes que buscar, procurar ser cada vez más. El conocimiento poético no tiene por qué ser

---

516 Ibidem, pág. 274

517 Ibidem, pág. 275

518 Ibidem, pág. 277

519 Ibidem, pág. 277

520 Ibidem, pág. 277

comprobado, lo que definitivamente lo aparta del "conocer filosófico-científico".

"El poeta es aquel que conoce para ser; todo el acento está en lo segundo, en la satisfacción existencial ante la cual toda complacencia circunstanciada de saber se anonada y diluye."<sup>521</sup>

A grandes rasgos, el substrato mitopoyético que preside la poesía de Cortázar podría condensarse en las siguientes premisas:

- \* En el seno del lenguaje persiste un trasfondo mítico, ancestral, que recoge las eternas y esenciales obsesiones humanas.

- \* La conciencia mítica subyace en el pensamiento humano y es fundamento de nuestra personalidad más recóndita.

- \* La palabra poética se define por su poder incantatorio.

- \* Las conexiones del poema con la magia proceden de su condición de ensalmo, conjuro u oráculo, capaz de transformar lo real, de transportarnos a otra realidad.

- \* En nuestra percepción del mundo conviven lo racional y lo mítico.

- \* Desde la perspectiva de los pueblos primitivos o el hombre moderno, parece clara la validez de la analogía en la participación del mundo

- \* Por boca del poeta asistimos a palabras divinas, de procedencia cósmica, de inspiración musical.

- \* El poema traduce los estadios "oscuros" de la existencia; es un baluceo existencial.

- \* Más allá del poema como producto estético, existe la música del poema, anterior a todo. La espiritualidad forma parte de la definición de lo humano. El ser humano se define como *homo sapiens* y como *homo religiosus*.

- \* Es imposible traducir la imagen y la metáfora a estructuras lógicas o racionales.

- \* Cortázar cree en esa convivencia *symplokíca* de razón razonante y razón intuitiva.

- \* En el poema cortazariano se presiente siempre esa pretensión de retorno a la integridad perdida.

- \* El poema, que es siempre captación, es al tiempo una inauguración mítico-poética de la realidad.

- \* El poema suscita un tiempo y un espacio nuevos, no observables a niveles científicos o lógicos.

#### **I. 2. 4. Cortázar y el orfismo**

"Orfeo -dice Cortázar- es la música, no el poema, pero los audífonos catalizan esas <similitudes amigas> de que hablaba

---

<sup>521</sup> Ibidem, pág. 284

Valéry. Su audífonos materiales hacen llegar la música desde adentro, el poema es en sí mismo un audífono del verbo; sus impulsos pasan de la palabra impresa a los ojos y desde ahí alzan el altísimo árbol en el oído interior.”<sup>522</sup>

El poema es la música que subyace al poema, que se percibe intersticialmente, que no se deja rescatar sino desde una hipersensibilidad estética y una concepción misteriosa de la creación. La música de Orfeo es una música concorde. En esa música hay una apertura que trasciende los esquemas retóricos, los elementos formales, las estructuras aparentes del poema. Se podría decir que late en el poema una necesidad de búsqueda ontológica, de posesión de la realidad y de descubrimiento de la verdadera naturaleza de lo humano. En cada poema se construye el mundo y se devuelve a la integridad perdida la noción de la existencia, apenas perceptible por ese altísimo árbol que es nuestro oído interior. La dimensión catárquica que implica esta idea viene expuesta por Cortázar en “Para una poética”. La participación órfica, mágica con el mundo que se efectúa en el poema se vale de imagen poética:

“La música verbal es acto catárquico por el cual la metáfora, la imagen [...] se liberan de toda referencia significativa para no aludir y no asumir sino la esencia de sus objetos.”<sup>523</sup>

Consideremos en primer lugar lo que sabemos del cantor de Tracia, aquel por quien se detenían las aves en el vuelo y aquel que hacía llorar a las piedras con los acordes de su lira. En primer lugar, no sabemos si es una figura real o la transustanciación mítica de una tradición. Varias son las etimologías propuestas para el nombre "Orfeo". La más probable es la que alude a un nombre de actor, derivado de la palabra arcaica *orphao*, que quiere decir "carente de, o añorante de", que en español se traduciría en la palabra "huérfano". Cognates propuso la etimología de la palabra griega *orphé*, que quiere decir "oscuridad". Además, la palabra "Orfeo" podría estar íntimamente imbuida del sentido de *goao*, "lamentar, cantar libremente, ejecutar un hechizo", uniendo en su figura los papeles en

---

<sup>522</sup> *Poesía y poética*, “Salvo el crepúsculo”, <Para escuchar con audífonos>,  
<sup>523</sup> “Para una poética”, op. cit., pág. 281

aparición diferentes de amante decepcionado, músico transgresor y sacerdote místico.<sup>524</sup>

Se supone que Orfeo, en su aspecto más conectado con la vida religiosa, fue un augur y un profeta. Se vincula con la práctica de las artes mágicas, en especial la astrología. Habría fundado o hecho accesibles muchos cultos importantes, como los de Apolo y Dionisos; igualmente habría instituido ritos místicos, tanto públicos como privados, y prescrito rituales iniciatorios y de purificación. Estas prácticas religiosas "heterodoxas" supondrían un enfrentamiento a las tradiciones religiosas de la polis griega y, en definitiva, una nueva concepción del ser humano y su destino.

En su dimensión poética, toda la literatura órfica parece elaborada, en lo esencial, contra la teología dominante de los griegos, es decir, la de Hesíodo y su *Teogonía*. Al ser el orfismo una literatura inseparable de un género de vida, la ruptura con el pensamiento oficial entraña diferencias no menos grandes en las prácticas y en los comportamientos. Aquel que opta por vivir a la manera órfica, el *bíos orphikós*, se presenta, en primer lugar, como un individuo y como un marginado, es un hombre errante, semejante a esos Orfeo-telestes que van de ciudad en ciudad, proponiendo a la gente sus recetas de salvación, paseándose por el mundo como los demiurgos del pasado. El poeta Homero podría ser un antecedente de este mundo, pero en él era el cuerpo el verdadero yo del hombre, mientras que para los órficos es el alma lo esencial. Lo que el iniciado tiene que cuidar siempre y mantener en estado de pureza es el alma.

Los órficos son miembros de una secta al margen de la política, gente de libros y textos sagrados, y al mismo tiempo practicantes de sus ritos místicos y de un peculiar ascetismo. Por ello a los órficos se les ha puesto en relación con los presocráticos, en particular con Parménides.

---

524

Para Zonana, V. G., además de chamán y *keleustés*, "las versiones de Virgilio y Ovidio destacan otros aspectos que orientan la asignación de un simbolismo característico a la figura del héroe en la lírica del cuarenta: su condición de *melankolikós* (ser apartado del resto de los hombres), *orfanós* (ser despojado de su bien amado), y *orfnós* (ser que ha penetrado el reino de las tinieblas). Cabe destacar que estas dos últimas cualidades del personaje se han esgrimido como sugerentes, aunque falsas, etimologías explicativas del nombre de Orfeo." Zonana, Victor Gustavo, *Orfeos argentinos. Lírica del '40*, op. cit., pág. 29.

“El filósofo pudo conocer textos órficos, ya que hay testimonios evidentes, contemporáneos o de una época ligeramente posterior a la del filósofo, de presencia de órficos en la Magna Grecia (laminillas de oro órficas en Turios, Hiponio y otros lugares, las más antiguas de las cuales remontan al s. V a. C.; piezas de la cerámica apulia, apenas un siglo más tarde).”<sup>525</sup>

Por otra parte, algunos textos órficos antiguos han podido influir en los filósofos presocráticos, que o bien admiten algunas de sus ideas o bien polemizan contra ellas. Con todo, el dato más relevante en torno a la literatura órfica es su tendencia a realimentarse a sí misma, de forma que en poemas tardíos podemos hallar pasajes coincidentes con testimonios antiguos. Hay, por otra parte, textos del corpus órfico que son obra de filósofos, especialmente pitagóricos. Se conocen, aunque poco más que el nombre, poemas órficos escritos por pitagóricos como la *Red*, el *Peplo*, el *Cráter*, la *Lira*. Existe, asimismo, una serie de textos exegéticos órficos, en los que lo religioso se combina con métodos propios de la filosofía, in primis, el *Papiro de Derveni*. Ciertos textos poéticos órficos, especialmente tardíos, se han visto influidos por la filosofía, como la *Teogonía* de Jerónimo y Helánico, o las *Rapsodias*.

Se ha estudiado también el componente órfico en la filosofía de Platón. En *Platón como lector de obras órficas*, Carlos Merino Rodríguez lo expone ávidamente:

“Es un hecho bien documentado la existencia de libros que contenían poemas atribuidos a Orfeo, el legendario poeta tracio, en la Atenas de los siglos V y IV a.C. [...] Y el mismo Platón, en la *República* (364e) habla de la “barahúnda de libros de Orfeo y Museo” de los que se sirven ciertos charlatanes y adivinos para embaucar a los ricos y convencerles de que nos pueden purificar de las injusticias cometidas para una mejor vida en el más allá.”<sup>526</sup>

Los libros órficos son utilizados en esa época para rituales y prácticas mágicas. La presencia de las obras de Orfeo junto a las de Hesíodo, Homero, Epicarmo o los trágicos es considerada irónicamente. Lo usual es que se silencia su existencia o que se advierte que esta literatura órfica “no gozaba de predicamento en los círculos oficiales, pues

---

<sup>525</sup> cf. <http://www.uc3m.es/uc3m/inst/LS/parmenides.html>

<sup>526</sup> Merino Rodríguez, Carlos, *Platón como lector de obras órficas*, Estudios Clásicos, 121, 2002. pág. 163

representaba una doctrina desacreditada y de carácter marginal<sup>527</sup>. Con todo, la presencia de lo órfico en la literatura platónica es evidente, como lo demuestran los escolios neoplatónicos.

Su persistencia en el tiempo queda acreditada en las teogonías.

“Sabemos que había una teogonía órfica en que la Noche precedía a la Tierra y el Cielo en la generación divina, lo cual nos permite suponer que la Noche era la divinidad primigenia omitida por Platón.”<sup>528</sup>

El surgimiento de los titanes remite de nuevo a Orfeo, al “antiguo mito de Dioniso y los titanes, que servía al orfismo para explicar la naturaleza y el origen del hombre”<sup>529</sup>. Platón utilizó el orfismo como fuente de algunas de sus ideas y doctrinas más importantes: el cuerpo como sepultura donde el alma expía sus culpas; la inmortalidad del alma; la reencarnación y la necesidad del ascetismo para evitar el castigo en el más allá; el juicio y los castigos de las almas en el más allá, etcétera.

Tamizadas por el neoplatonismo cristiano, muchas de estas ideas han perdurado a lo largo del tiempo, reapareciendo con fuerza en momentos histórico-culturales precisos (la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco, el Romanticismo...). En el siglo XX, la relectura de las incidencias órficas ha sido amplia y determinante. Tanto es así que se puede rastrear la huella de lo órfico en la poesía contemporánea, en la vanguardia, en los poetas “desarraigados” y “apocalípticos”, en el existencialismo y otros momentos. En Cortázar la huella órfica ha sido vislumbrada exhaustivamente por Mesa Gancedo. Pensadores como Marcuse, Detiene, Riffaterre o Zonana se dedican a la dilucidación de los alcances de lo órfico en la creación y el pensamiento contemporáneos.

En *Orfeos argentinos. Lírica del '40* Victor Gustavo Zonana desarrolla las condiciones de una poética órfica para los poetas emergentes del '40. Justifica el calificativo de órfico, en primer lugar, por

---

527 Ibidem, pág. 164

528 Ibidem, pág. 165

529 Ibidem, pág. 168

la recuperación del mito del cantor de Tracia en sus sucesivas recreaciones literarias. Para los poetas argentinos del '40, Orfeo es

“un arquetipo que opera como emblema del combate por la poesía. En la figura de Orfeo se muestra la condición particular del poeta-vate, nexa entre el mundo de los vivos y los muertos, entre los dioses y los hombres. Su leyenda proclama el poder arrebatador y ordenador del canto.”<sup>530</sup>

En las circunstancias de los poetas del '40 Orfeo “subraya el lazo entre eros y thánatos, la conciencia trágica del amor terrestre, signado por el tiempo, la declinación y la separación.”<sup>531</sup>

Zonana justifica, en segundo lugar, el orfismo por la reelaboración de los principios cosmovisionarios órficos tal y como los conocemos a través de Platón, el platonismo cristiano y el pensamiento gnóstico. “Entre ellos, la conciencia del hombre como ser dual, de naturaleza terrestre y celeste; la consideración de la existencia como caída del alma y como camino de retorno a la unidad primordial con lo absoluto; la descripción de ese destino en forma de ciclo.”<sup>532</sup>

La tradición órfica se prosigue en las tradiciones del romanticismo, en particular el alemán de Novalis y Hölderlin, la poesía francesa de finales del siglo XIX, el modernismo hispanoamericano de Pablo Neruda o Ricardo E. Molinari y el surrealismo. La marea órfica alcanza la idea poética cortazariana.

Otro trabajo concluyente al respecto del orfismo concebible en la poesía cortazariana es el de Daniel Mesa Gancedo. Además, Gisle Selnes, Saúl Sosnowski o Northrop Frye aportan datos para esta lectura órfica. Orfeo es el poeta primordial. Como mito fundacional de la modernidad y la postmodernidad, Orfeo se alza frente a Prometeo y la techné y Narciso y la búsqueda de la identidad. Como explica Herbert Marcuse, Orfeo es el arquetipo de poeta como creador y libertador y establece un orden más alto en el mundo, un orden sin represión. De igual forma, para el filósofo,

---

530 Zonana, Víctor Gustavo, op. cit., pág. 25

531 Ibidem, pág. 25

532 Ibidem, págs. 25-26

el Eros órfico transforma al ser, dominando la crueldad y la muerte mediante la liberación.<sup>533</sup> Orfeo se erige así en poeta primordial.

Daniel Mesa comienza, recordando ideas de Marcuse, con la presunción de cómo las figuras de Narciso y Orfeo “se oponen a la tradición occidental, básicamente “prometeica””, es decir basada en el trabajo y no en el juego y el canto<sup>534</sup>. El entendimiento de la figura de Narciso, según Mesa, se concreta en la exploración hermenéutica de la analogía mítica que representaba al poeta como alguien enfrentado a su propia imagen. Frente a la *techné* prometeica, lo misterioso del orfismo. Añade Mesa:

“El contexto de la reflexión “freudomarxista” resulta pertinente para entender la configuración global del discurso cortazariano: <Orfeo es el arquetipo del poeta como libertador y creador: establece un orden más alto en el mundo –un orden sin represión>. [...] El Eros órfico transforma al ser: domina la crueldad y la muerte mediante la liberación. Su lenguaje es la canción y su trabajo es el juego”.<sup>535</sup>

Lo erótico y lo lúdico, básicos en la escritura cortazariana, se funden en el arquetipo órfico.<sup>536</sup> Marcuse –recuerda Mesa– también expresa el potencial crítico de esta poesía con respecto al estado de cosas.

Otra de las orientaciones de lo órfico es expuesta por Hermine Riffaterre, para quien, frente a un “supernaturalismo”, el orfismo no designa sino la ruta, el modo de inspiración, el esfuerzo del espíritu en la conquista de una realidad *cachée*.<sup>537</sup> Si para Riffaterre la poesía romántica tiene en común la referencia a la tradición órfica, el tema principal órfico será la “búsqueda gnóstica”, esto es, la búsqueda del absoluto escondido. Es ésta también, por tanto, una búsqueda espiritual, un peregrinaje místico.

---

<sup>533</sup> Mesa Gancedo, Daniel, *La apertura órfica*, op. cit., pág. 81

<sup>534</sup> Marcuse, Herbert, *Eros y civilización*, “Las imágenes de Orfeo y Narciso”, Barcelona, Barral, 1968, pág.168.

<sup>535</sup> Citado por Mesa, *ibidem*, pág. 163

<sup>536</sup> *Ibidem*, pág. 81

<sup>537</sup> *Ibidem*, pág. 82



“D’abord, *orphisme* n’a pas l’ambiguïté de *surnaturalisme*: alors que ce dernier mot peut désigner contradictoirement la curiosité ou la recherche du surréel, et le surréel, bref la route et le but, *orphisme* ne désigne que la route, que le mode d’inspiration, l’effort de l’esprit à la conquête de la vérité cachée”<sup>538</sup>.

Daniel Mesa recuerda que ya en 1968 Gabriela de Sola, en *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, veía el “peregrinaje místico” de los personajes de Cortázar como una manifestación de lo órfico, como después dirían muchos críticos.<sup>539</sup>

Entre los temas órficos que Riffaterre presenta se hallan la consideración del poeta como “vidente” (el ojo, la mirada, la imagen, la visión y la lengua que es capaz de traducir lo visto, su problemática y su insuficiencia); el poeta como buscador insatisfecho y el poeta como mártir; la búsqueda pasiva y la correspondencia de los mundos interior y exterior; lo fantástico; la búsqueda activa o exploración: el viaje, las nostalgias del *ailleurs*, las representaciones imaginarias de la verticalidad (anábasis y catábasis). Mesa añade otros temas órficos. El primero, el amor: la constancia de la pasión por la amada, que va más allá de la muerte y deja su huella en el canto; y el eros destructor que lleva a las bacantes a acabar con la vida y el cuerpo del poeta, contra lo que la poesía nada puede hacer.<sup>540</sup>

Para Mesa, de nuevo, el poeta órfico es máscara de existencia exclusivamente textual. Orfeo es la música, había dicho Cortázar. Riffaterre, citado por Mesa, lo confirma:

“Le poète orphique [...] ne correspond pas à une réalité objective ou extérieure au poème. Même s’il abati cette réalité objective pour un lecteur qui aurait foi dans l’illuminisme, cette réalité serait une surréalité, donc un mystère peu susceptible d’être représenté. Le poète orphique n’a donc de réalité que dans le texte du poème, et il n’est pas exagéré de dire qu’il n’est qu’un procédé de style, une forme littéraire qui répond spécifiquement à une tendance de l’esprit humain.”<sup>541</sup>

---

<sup>538</sup> Riffaterre, H.L., *L’Orphisme dans la poésie romantique. Thèmes et style surnaturalistes*. Paris, Nizet, 1970 (Recogido por Mesa Gancedo, op. cit. supra, pág. 82)

<sup>539</sup> Ibidem, pág. 83

<sup>540</sup> Ibidem, pág. 85

<sup>541</sup> Citado por Mesa Gancedo, ibidem, pág. 83.

Detienne –dice Mesa- concede una importancia especial a la escritura en la configuración del orfismo, lo que se traduciría en la densidad del discurso metapoético, propio de la lírica moderna y la cortazariana en particular. La escritura surge después del canto, es su exégesis, es la especificidad del discurso órfico, propicio a la polifonía. Enseguida dice Daniel Mesa que “quizá el aspecto de la tradición órfica que más profunda huella deja en Cortázar es un gesto: el de la “reconsideración”, la “mirada atrás.”<sup>542</sup>

Un revelador signo órfico, según el erudito francés Detienne, es que la “escritura de Orfeo” sea una escritura signada por la “Noche” como “potencia oracular”. Por su parte, Hassam ha de encontrar en el “desmembramiento de Orfeo” y en la imagen de la “lira sin cuerdas” la analogía del surgimiento de la literatura del silencio característica de la postmodernidad,<sup>543</sup> algo que encontramos esbozado en la lírica órfica de los neorrománticos argentinos del ‘40.

Para Gisle Selnes, en *Cortázar’s Orphism? Poetic ontology through posthumous utopia*, cuatro son los principales aspectos parecen vincular la poesía cortazariana con el universo órfico: a) un aspecto ontológico, de acuerdo con el cual hay una resonancia entre la escritura literaria y algunos estratos profundos de la naturaleza humana; b) un aspecto “exílico”, epitomizado en la trascendente, fatídica mirada atrás; c) un aspecto “póstumo”, que proyecta el trabajo más allá de los límites de la muerte; d) un aspecto utópico, similar a la lectura marcusiana de la figura de Orfeo en términos de deseo improductivo, autotélico.

Si nos propusiéramos una sistematización temática del orfismo, podríamos establecer el siguiente esquema:

- a. el poeta es una máscara de existencia exclusivamente textual;

---

<sup>542</sup> Ibidem, págs. 85-86

<sup>543</sup> Ibidem, pág. 82. Mesa Gancedo cita Hassam, I., *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1982

b. la escritura de Orfeo es una escritura signada por la Noche como potencia oracular<sup>544</sup>; la oscuridad y el hermetismo;

c. el poeta es un vidente y el lenguaje que ha de traducir esa visión puede mostrarse insuficiente y “generar experimentos verbales alejados del discurso común”;

d. la mirada y la visión;

e. el poeta es un buscador; su búsqueda es “pasiva” (contemplación) o “activa” (exploración);

f. el amor acontece como una pasión por la amada que trasciende las fronteras de la muerte y que se traduce en canto;

g. el eros destructor que lleva a las bacantes a acabar con la vida y el cuerpo de su deseo, contra lo que nada puede la poesía;

h. después del canto ocurre la escritura (metapoética) y la polifonía<sup>545</sup>;

i. la predestinación al canto;

j. la inefabilidad y la imposibilidad de decir lo visto

k. la “reconsideración”, la “mirada atrás”, considerable en su relación con la vida y con Argentina;

l. la soledad y el extrañamiento con respecto a los semejantes;

ll. la oposición de las isotopías interior/exterior, abajo-dentro/ arriba-fuera;

m. la fusión anhelada de yo-universo, que implica una iluminación relacionable con el satori del zen, el mantenimiento en la tensión el viaje ritual, que es búsqueda y hallazgo y pérdida ulterior;

n. la nostalgia de Orfeo, que regresa al mundo abandonando lo que ha mirado, precisamente por haberlo mirado;

ñ. la otra orilla.

En Cortázar existe esa misma pretensión que vibra en la poética de Stéphane Mallarmé:

“L’explication orphique de la Terre, qui es le seul devoir du poëte et le jeu littéraire par excellence”.<sup>546</sup>

---

<sup>544</sup> Detienne, M., op. cit., pág. 96

<sup>545</sup> Detienne, M., op. cit., “Orfeo reescribe los dioses de la ciudad”, pág. 106

<sup>546</sup> Citado por Mesa Gancedo, ibidem, pág. 81. De la *Autobiografía* (1885) de Stéphane Mallarmé.

Añade Daniel Mesa que debería considerarse la aparición explícita de la figura de Orfeo en la escritura cortazariana, en textos poéticos y no poéticos, desde muy diversas modulaciones temáticas, pero con tres vectores básicos: Orfeo como paradigma del arte musical; Orfeo como figura de una poesía "que era gnosis, apertura órfica", la que más interesaba a los poetas argentinos de los años 40; y, finalmente, Orfeo como arquetipo del "sacrificado".<sup>547</sup> No falta tampoco la atención a la potencialidad erótica del mito, a través de representaciones pictóricas modernas.<sup>548</sup>

No hay duda, por tanto, del sesgo órfico de la poética cortazariana. Los estudios de Riffaterre, Detienne, Frye o Marcuse sobre el orfismo sientan bases imprescindibles en el conocimiento de las particularidades de esta tesis. Daniel Mesa Gancedo y Gisle Selnes se ocupan del estudio de lo órfico en la lírica cortazariana.

En reseña al ensayo de Víctor Gustavo Zonana sobre Eduardo Jonquières, Marta Elena Castellino establece la necesidad de estudio de "las relaciones entre el neorromanticismo argentino del '40 y no sólo la lírica de Neruda, sino también la de otros exponentes de época significativos como Humberto Díaz Casanueva, Rosamel del Valle, Lezama Lima o el primer Octavio Paz. Y recuerda la periodista unas palabras de Zonana:

"un común orfismo poético interrelaciona estas personalidades que, en el marco del decurso histórico de la lírica hispanoamericana, se encuentran en conocimiento de sus obras respectivas y entablan un diálogo efectivo en torno a los problemas de la creación literaria."<sup>549</sup>

---

<sup>547</sup> Vid. Cortázar, Julio, *Obra crítica/3*, "Neruda entre nosotros", Alfaguara, Madrid, 1994, pág. 66

<sup>548</sup> Mesa Gancedo, op.cit., pág. 86

<sup>549</sup> Castellino, Marta Elena, "Reseña: *Eduardo Jonquières; Creación y destino en las poéticas del '40*", op.cit., pág. 273

## I. 2. 5. La veta romántica

La presencia de lo romántico en la filosofía vital y poética de Julio Cortázar es continua. Podríamos encontrar todo un substrato romántico en su obra, en su forma de vivir, en su poesía, en la presentación de sus libros, en su idea del mundo. En *Imagen de John Keats* así nos invita a su estudio:

“Un libro romántico, aplicado a su impulso y a su tema con fidelidad de girasol. Es decir, un libro de sustancias confusas, nunca aliñadas para contento del señor profesor, nunca catalogadas en minuciosos columbarios alfabéticos.”<sup>550</sup>

Ese afán rebelde e insatisfecho lo acompaña siempre. El suyo será un libro de sustancias confusas, romántico, impulsivo y nunca relegado a una clasificación o un elenco. La aprehensión subjetiva de la realidad, el ansia inflamable de libertad personal y liberación creativa, un individualismo muy crítico y una valoración especial del mundo de las sensaciones, las emociones y los sueños hacen de la obra poética de Cortázar un continuo universo romántico.

Julio Cortázar dedica su ensayo “La urna griega en la poesía de John Keats” (1946) a Arturo Marasso, que había sido profesor suyo en los años de Bolívar. Sostiene en este artículo una lectura vivaz de la tradición griega y su asimilación a lo largo del tiempo. En particular referirá la especial disposición de Keats, poeta romántico, en su relación con la inspiración clásica. El argentino sigue al inglés en sus ideas, haciendo suyas las observaciones estéticas keatsianas, convirtiéndolas en impulso de su propia creación y en fundamentos de una poética que se ha de articular definitivamente en *Imagen de John Keats*. Por dos caminos, dice Cortázar, se accede “a los órdenes espirituales de la antigüedad grecolatina”<sup>551</sup>.

La primera vía es la representada por el clasicismo francés del siglo XVII y sus formas análogas. Los valores clásicos quedan establecidos de

---

<sup>550</sup> *Poesía y poética*, “Imagen de John Keats”, op. cit.,pág. 767

<sup>551</sup> *Obra crítica/2*, “La urna griega en la poesía de John Keats”, op. cit., págs. 25-72

acuerdo a unos módulos, se recogen en una especie de legislación estética, que podría concluir en una "regla áurea". Para Cortázar, este acercamiento es parcial e insuficiente:

"La inconsistencia del clasicismo (piénsese por ejemplo en la poesía inglesa bajo la dictadura de Alexander Pope) procede de que *imita* una supuesta *técnica artística* clásica fundada en módulos, paradigmas donantes de eternidad, *Ars poetica* general y constante."<sup>552</sup>

Las articulaciones retóricas de Boileau-Pope-Lessing le parecen a Cortázar apenas un "andamiaje", "un molde donde vaciar la materia amorfa"<sup>553</sup>. Aristóteles y luego Horacio, al legislar, preparan el camino a un Despréaux, en tanto Cortázar acaba reconociéndose en versos de *Sleep and Poetry* de Keats, cuando dice:

¡La Belleza estaba despierta!  
¿por qué no vosotros? Porque seguíais muertos  
Para las cosas que ignorabais... Estrechamente unidos  
a vetustas leyes trazadas con miserables reglas  
y viles dimensiones; y así enseñasteis a una escuela  
de zafios a suavizar, ensamblar, unir y ajustar  
hasta que –como los palillos del juego de Jacob-  
sus versos coincidían. Fácil era la tarea:  
mil artesanos se cubrían con la máscara  
de la Poesía. ¡Raza de fatal destino, impía!  
Raza que blasfemaba en el rostro del brillante Citarista  
y no lo sabía –No, continuaba manteniendo  
un pobre, decrépito canon  
marcado con los lemas más triviales, y en grande  
el nombre de un Boileau!<sup>554</sup>

Es ésta una vía formalista y artesana, que concibe la Belleza como un ensamblaje, que está anclada en las cuadraturas canónicas, que preserva las reglas como *conditio sine qua non* de lo estético. Es un esteticismo aparente que ignora lo más peligroso que puede ignorar un artista de verdad: la Belleza está despierta, la Belleza no va a ninguna escuela, la Belleza no se presenta nunca bajo máscaras.

"El espíritu racionalista estatuye un canon clásico, y desde esta legislación, atribuida necesariamente a toda obra satisfactoria,

---

552 Ibidem, pág. 28

553 Ibidem, pág. 29

554 Ibidem, pág. 30

se procede a la creación avalada dogmáticamente por dicho canon.”<sup>555</sup>

El interés del racionalismo-clasicismo está en lo instrumental y lo técnico. Habrá de ser el romanticismo quien aprehenda el genio helenístico en su *total presentación estética*. En el fondo, el clasicismo está imbuido de esa totalidad a la que el poeta argentino se dirige. En *Imagen de John Keats*, hablando de pintura italiana le oímos decir:

“Pero no se revela inteligente aquel que pretenda encontrar la emoción de Rouault en una Madonna de Botticelli. Los cuadros de Sandro son siempre un alquitaramiento de belleza, el perfecto fruto de cera. [...] La línea botticelliana pasa a ser un lujo, enrarecimiento estético, como el arte de Góngora frente al temblor vital de Garcilaso. Se olvida a veces que el secreto de todo clasicismo [...] está en sacrificar la totalidad confusa

(que el arte contemporáneo –y ésa es su grandeza– lucha por recrear sin pérdida)

a una belleza desgajada de lo precedido; así como de las mil expresiones del rostro de César el estatuario opta por una, dejando caer las demás [...]. En cambio Picasso junta en una cara el frente y el perfil. ¡Qué desesperación de *Gestalt*, de que el ojo no pierda en la tela lo que ha visto en el espacio-tiempo!”<sup>556</sup>

La totalidad es capaz de rendir la eternidad:

“En tanto que el romántico pone en verso un balbuceo confesional, siempre algo narcisista y a veces hasta masoquista, explotando su propia condición de poeta y la temática de la realidad entera; en tanto que somete su obra (gran obra a veces) a un antropocentrismo irreductible, el poeta clásico es el artífice puesto a *servir* la realidad para eternizarla estéticamente. Y por ese camino desasido y puro es como alcanza –él, hombre– su propia eternidad.”<sup>557</sup>

La segunda vía de acceso a la espiritualidad del clasicismo viene representada, según Cortázar, por aquellos poetas que confían más en su estímulo sentimental que en las reglas áureas, áulicas y dogmáticas. Racine, Hölderlin, Novalis, Keats ofrecen en sus obras el testimonio romántico de una identificación intuitiva, personal y analógica. Frente a la abstracción y la articulación pseudoclásicas, estos poetas románticos

---

555 Ibidem, pág. 30

556 *Poesía y poética*, “Imagen de John Keats”, op. cit., pág. 871

557 Ibidem, pág. 1242

conocen la asunción de "coexistencia espiritual", esa participación afectiva en el mundo de la que Cortázar habla en todo momento.

"El poeta- dice Cortázar- incorpora a su sensibilidad ese aparato científico y estético y extrae de él, junto con un sistema de valores ajenos, la primera conciencia de que tales valores sólo históricamente le son ajenos."<sup>558</sup>

"We are all Greeks", dirá Shelley. Para Cortázar, el siglo XX ha visto el espíritu científico en reconciliación con "los productos espirituales emanados de esa identificación anímica que él mismo había facilitado". Esa reconciliación y esa síntesis racional-intuitiva, lógico-afectiva son marcadores de la modernidad. El racionalista del siglo XVII y XVIII había renunciado a la totalidad de los valores jerarquizándolos.

Así, en el corazón del romanticismo se establece un nuevo movimiento "clásico". La libertad y la belleza son aún motores de esa adhesión vital.

"La rebelión prometeica, la caída de Hiperión, ¿dónde hubieran hallado Shelley y Keats mejores símbolos para traducir su libertad moral y su rechazo de todo dogmatismo?"<sup>559</sup>

He aquí anticipadas dos de las grandes preocupaciones cortazarianas, dos ámbitos para la lucha.

"Al símbolo preceptivo sucede el símbolo vital."<sup>560</sup>

En John Keats, a diferencia de Shelley, tal y como lo presenta Mary Wollstonecraft, la "cultura" griega no procede de lecturas sistemáticas, sino más bien de cierta *simpatía*: hacia lo plástico, el sensualismo bucólico y naturalista, lo dionisiaco, lo pánico, lo eglógico. "Un libro –dirá Cortázar- o es plástico o no es nada." La adhesión de Keats al "arte por el arte", al egoísmo de la pura obra antes que al "propósito", etc. es invariable. Cortázar aduce, a este propósito, una carta de agosto de 1820 a Percy Bysshe Shelley:

---

558 *Obra crítica*/2, "La urna griega en la poesía de John Keats", op. cit., pág. 33

559 *Ibidem*, pág. 35

560 *Ibidem*, pág. 36



"An artist must serve Mammon; he must have self-concentration – selfishness, perhaps."<sup>561</sup>

"I think poetry should surprise by a fine excess", dice continuamente el inglés, sabedor de que en esa sobreabundancia radica el poder incantatorio y altamente sugestivo de la palabra poética. La sugestión irá acompañada siempre de un gozo que, más allá de lo sensual, se instala en dimensiones conceptuales: "A thing of beauty is a joy for ever".<sup>562</sup>

"Keats parece decirnos que todo logro poético es *en sí* una catarsis suficiente donde el lujo sensual y el hiloísmo romántico pueden alcanzar la suma belleza sin despojarse de sus más acendrados atributos."<sup>563</sup>

Para la proyección sentimental que distingue al poeta, es fundamental la característica de "ser otro", la ausencia de identidad o personalidad, su capacidad de mutación, su "empatía". En la famosa carta de Keats a su amigo Benjamin Bayley, que Cortázar llama "carta del camaleón", expone ese punto:

"En cuanto al carácter poético en sí (aludo a ese carácter del cual, si algo significo, soy miembro; esa especie distinguible de la wordsworthiana o sublimidad egotista, que es algo per se, algo aparte), no es él mismo; no tiene ser; es todo y nada, carece de carácter, goza con la luz y la sombra, vive en el mero gusto, sea falso o recto, alto o bajo, rico o pobre, mezquino o elevado... y tiene tanta delicia en imaginar a un Yago como a una Imogena. Aquello que choca al filósofo virtuoso, deleita al poeta camaleónico. [...] Un poeta es lo menos poético de cuanto existe, porque carece de identidad; continuamente está yendo hacia –y llenando- algún otro cuerpo. [...] Tal vez ni siquiera ahora estoy hablando por mí mismo, sino desde alguna individualidad en cuya alma vivo en este instante."<sup>564</sup>

Añadiríamos un fragmento de una carta de 1817:

"I am certain of nothing but of the holiness of the Heart's affections and the truth of Imagination - What the imagination seizes as Beauty must be truth - whether it existed before or not -

---

561 Citado por Cortázar, *ibidem*, pág. 41.

562 *Ibidem*, págs. 44-45

563 *Ibidem*, pág. 46

564 *Ibidem*, págs. 47-48. (Carta de 22 de noviembre de 1817)

for I have the same idea of all our passions as of love: they are all, in their sublime, creative of essential beauty."<sup>565</sup>

Debemos traer a este lugar un poema que Cortázar dedica al inglés. En "Muerte en Roma" asistimos a un homenaje de 1945, preliminar de lo que habría de ser, años más tarde, su gran estudio de la obra del romántico. En cierto sentido, Keats es un *topos* en el imaginario creativo cortazariano.

## Muerte en Roma

A pena si puo dir: Questa fu rosa.  
Pastor Fido.

No viste el Capitolio, no fue tuyo  
su mármol ni tuviste su sombra  
posada en la mejilla a mediodía.  
Tan cerca de su muerte sostenida  
te derramabas más y más sobre la noche.

Las regiones del sueño limitaban tu nombre,  
columnas de laurel, de hiedra y yerbamora.  
(Tus sueños: un adiós cortando crinolinas,  
tal vez el vals, con rizos y aleteos de cobre  
como un pequeño guante tirado sobre el piano palpitando.  
Tus sueños, un espejo  
donde profundamente mueren unos ojos  
mientras sobre un bargueño alguien apoya  
la paloma callada de un puñado de cartas.)

- ¡Oh ciudad de los muertos, Roma de negras fauces,  
oh alcantarilla inmensa donde vuelven las aguas  
con nubes y alaridos y muchachos desnudos!  
Sobrepasado, ardiendo, con la tos de las albas  
y el pañuelo amapola que recorta la fiebre,  
pequeño más que nunca, ¡oh John Keats moribundo  
entre turistas, cónsules, torbellino de hoteles  
invadiendo tu casa pequeña y tu agonía,  
amarillo huracán de vino y de caballos!

No viste el Capitolio, no viste el Quirinal.  
Sombría ocupación de tus ojos volcados  
sobre el mapa distante, los alciones y el té,  
vacante entrega horrible de tus ojos al viento.  
No viste el Capitolio, ocupado de muerte.

Y estabas sin embargo coronado a su sombra

---

565

Ibidem, pág. 448

mientras te ibas muriendo menudo e ignorante.”<sup>566</sup>

Nos limitaremos a comentar que en este poema Cortázar es poeta de la generación argentina de los 40. La adscripción neorromántica del grupo es clara en los contenidos y en la forma de este texto. La presencia capital de Keats –junto a la de Rilke, Neruda o los simbolistas franceses– se convierte en fanal de las aspiraciones poéticas de los jóvenes argentinos del momento. El tono elegíaco, el clasicismo y su comedimiento, el deje decadentista, la delicada estridencia existencial, la expresividad atemperada, el lugar maldito y semidivino del artista, el plasticismo y el tono confidencial con que el sujeto lírico se pronuncia caben igualmente entre los rasgos que Víctor Gustavo Zonana sugiere para aquellos Orfeos argentinos.

Hölderlin será otro de los poetas preferidos de Cortázar. Este poeta representa los extremos románticos en que la locura, el delirio y la poesía se dan la mano. En este poeta reconoce Cortázar las circunstancias de una excepcionalidad inigualable, la profunda herida de la reflexión metafísica y el desajuste sostenido por el artista con las contingencias mundanales. Sea éste uno de los más logrados e inquietantes poemas del argentino.

### **Hölderlin**

Criaturas de agua y césped son las nubes  
Que ascienden sin violencia por las gradas  
Del monte prodigioso, y salvan leves  
El exceso temible del espacio,  
Su dura resistencia imprevisible.  
La liviana leticia las impulsa  
Como faldas o anémonas o géiseres,  
y se ciernen más altas que el topacio  
Durísimo del tiempo.  
Los sauces desde el suelo las repiten;  
Cabalgadas de pájaros discurren  
Como profundas solitarias cosas.<sup>567</sup>

---

<sup>566</sup> *Poesía y poética*, op. cit., pág. 627

<sup>567</sup> *Poesía y poética*, “Salvo el crepúsculo”, op. cit., pág. 266. Antecede a este poema un escolio de amplio significado. Hölderlin pertenece a la mitología de aquellos que escriben en “un antiguo Buenos Aires” desde la incertidumbre. Hölderlin es uno de esos poetas “que invadían como dioses o unicornios nuestras vidas porosas, para bien o para mal”. Ibidem, pág. 265

Las nubes salvan leves el espacio, se ciernen más altas que el topacio durísimo del tiempo, son el espíritu del sauce, la libertad volátil de las cosas a que el poeta aspira.

### **I. 2. 6. Tardes en que el horizonte tiene un color mallarmé**

“[...] invento una lengua que debe brotar necesariamente de una poética muy nueva.”  
–Stéphane Mallarmé–

Es una tendencia asumida por la crítica literaria contemporánea que el origen de la poesía moderna hayamos de buscarlo en la publicación de *Les Fleurs du Mal* (1857) de Charles Baudelaire. De él parten dos itinerarios plenamente reconocibles en la poesía posterior. La primera ruta, caracterizada como vital y humanizada, nos conduce, a través de Rimbaud, hasta las experiencias surrealistas, irracionalistas y existenciales. La segunda ruta tiene a Stéphane Mallarmé como insignia y su prosecución en las materializaciones de la poesía pura, intelectual y artística, de la que Pierre Reverdy o Paul Valéry son la culminación. Antes, en la poesía de Baudelaire existe –iniciáticamente– la “glorificación” de la modernidad.

“El modernismo estético, que comienza con Baudelaire, es la exposición desencantada de los mitos progresistas de la modernidad. Estos mitos, por ejemplo, consideraban el progreso como un hecho natural de las sociedades modernas y la riqueza y la competencia como las formas naturales de las relaciones individuales. El desencantamiento de la naturaleza en la estética de la segunda mitad del siglo XIX de Hegel en adelante se expresa en la poesía de Baudelaire como glorificación de la muerte y lo artificial. Para llevar a cabo esto, Baudelaire recurrió a la alegoría para personificar a la Muerte, al Tiempo, a la Belleza con el fin de tratar todos estos principios metafísicos de una manera arbitraria.”<sup>568</sup>

Baudelaire no es un poeta ideológico que exalta su sociedad, sino un poeta que, mediante su estilo, expone el desgarramiento de la vida cotidiana en la opulenta sociedad de París en los tiempos de Napoleón III.

---

<sup>568</sup> Yurkievich, Saúl, *Suma crítica*, “Celebración del modernismo”, op. cit., pág.12

Lo hace desde el suelo y no adoptando una perspectiva áulica, aérea, impostada. En Baudelaire resucita lo más auténtico de la poesía francesa.

“Baudelaire parece recoger el perdido signo que desde lo profundo le hace François Villon, y su conducta poética se ordena bajo el signo contrario; todo, temática, lenguaje, posición se instala resueltamente al nivel de suelo, que es el del hombre, y desde allí alza la flecha del poema. También el olimpo puede ser un nivel humano, y Baudelaire lo sabía.”<sup>569</sup>

En *La Semaine Théâtrale*, Baudelaire afirmará de forma categórica la independencia de un arte que no debe pertenecer a ninguna escuela, ni ideología, ya que la una predica la moral burguesa y la otra una moral socialista. El arte, por ese hecho, se convertiría en una cuestión de propaganda.

En Baudelaire reconoce Cortázar la “declinación del romanticismo”, “un lúcido rechazo de autoridades y su aceptación valerosa de una manera personal de ser”<sup>570</sup>. Además, observa en sus obras la transición definitiva hacia la poesía moderna y su carácter anticipatorio de las grandes verdades de la vanguardia.

“El perceptible platonismo de Baudelaire en sus páginas críticas no lo aleja un solo instante del <laboratorio central>. Su clara intuición de la trascendencia por la analogía, la teoría del símbolo tan inolvidablemente propuesta luego de su contacto con la obra de Poe, en nada lo inducen a recetarnos la permanencia áulica en el orden de las Ideas. Y si por la poesía tiene él la revelación de la inmortalidad del hombre, su decepcionada inteligencia lo lleva a adelantar, tantos años atrás, lo que es hoy razón de ser del surrealismo: el prestigio poético está en el deseo de apoderarse, sur cette terre même, de un paraíso revelado.”<sup>571</sup>

A la poética de Baudelaire hay que sumar la transformación que implica la pintura Impresionista y la exaltación de la música de Richard Wagner, que serán el prelude de la poesía simbolista de Paul Verlaine y los demás discípulos de la “escuela de 1885”. La herencia simbolista será acogida por los escritores posteriores con entusiasmo. A Laforgue, Lautréamont, Rimbaud, Gustave Kahn, Oscar Wilde les debemos el hecho

---

<sup>569</sup> *Obra crítica*/2, “François Porché: <Baudelaire. Historia de un alma> (1949)”, op. cit., pág. 185

<sup>570</sup> *Ibidem*, págs. 183-184

<sup>571</sup> *Ibidem*, pág. 186

de haberse convertido en puentes entre el fin de siglo XIX y los primeros años del XX. T. S. Eliot, Paul Valéry y Fernando Pessoa evidencian en sus obras el origen simbolista. Heredan el hermetismo mallarmeano, la alusión simbólica de la realidad y la idea de la Misión del poeta y su relación con el lector. En ellos se pasa del divorcio con el lector del estilo torremarfilista a la elección de un tipo de lector muy específico en el siglo XX, ese hombre cómplice que Cortázar busca en su obra. El lector se convierte en una especie de "alter-ego". En *La tierra baldía* (1922) asistimos por parte de Eliot a una voluntad de que el lector entre en el código cultural y en el collage del poema. De otro lado, la idea de la poesía como supremo acto intelectual le viene a Eliot desde Mallarmé y Valéry. Poema de deuda simbolista es la "Oda marítima" de Fernando Pessoa-Álvaro de Campos. En la literatura española los poetas más afectos al simbolismo, de corte intimista, son Antonio Machado (*Soledades*) y Juan Ramón Jiménez (*Ninfeas, La soledad sonora*). En esa ascendencia baudeleriana encontramos a los grandes poetas que influirán en el destino poético cortazariano y que marcan su desarrollo con una impronta absolutamente distinguida. Daniel Mesa habla de "conexión transtemporal con el cenáculo simbolista"<sup>572</sup> en la poesía del argentino, aunque es posible ampliar las conexiones a otros escritores y otras estéticas, de Edgar Allan Poe a Roberto Arlt.

Cortázar concedía una importancia capital en la fundación de la poética de la modernidad a la carta que Stéphane Mallarmé envió a su amigo Henri Cazalis desde Besanzon el 14 de mayo de 1867<sup>573</sup>. Es éste un texto estremecedor y de una lucidez rayana en lo místico. La poesía y las ideas de Mallarmé no son, como en Rimbaud, la historia de una sangre, pero son igualmente una entrega sin miramientos a la poesía, a los designios en que la inteligencia se cumple totalmente y es capaz de revelar una Belleza esencial.

El poeta francés es el padre de la poesía pura, lo que debe entenderse como una revolución estética de alcance inédito. Como

---

<sup>572</sup> Mesa Gancedo, Daniel, "Pli selon Pli: Cortázar siguiendo a Mallarmé". Arrabal, n° 2/3, 2000, pág. 101  
<sup>573</sup> Simons, Edison, *Poética de Mallarmé*, Editora Nacional, Madrid, 1977. Págs. 56-57

Giuseppe Ungaretti, Paul Valéry o Jorge Guillén, también Cortázar encuentra en Mallarmé a un maestro de sus primeros años. La depuración estilística y ese universo conceptual absolutamente desentendido de lo material, abstracto hasta sus últimas consecuencias, son para el argentino una senda hacia lo más alto de la literatura. En "Rimbaud" (1941) asistimos a un homenaje al autor de *La siesta de un fauno*. Esa consideración se mantendrá a lo largo de toda su vida y estará presente en textos de toda índole: *Imagen de John Keats*, "Tombeau de Mallarmé", "Éventail pour Stéphane", "Homenaje a Mallarmé" y otros.

Como en el caso de Borges, para Cortázar la gran lección de Mallarmé es una lección de escritura.

"Originalmente, la actitud de Borges frente a la página es la actitud de Mallarmé: de una severidad extrema frente a la escritura y de no dejar más que lo medular"<sup>574</sup>.

Como en John Keats, la lección de Mallarmé es también una cuestión de actitud ante la literatura.

"<El poeta debe hacer el bien; sí, pero lo hace siendo poeta. Debe tener el propósito de hacer el bien con la poesía; sí, pero no forzar su poesía para mostrar que tal es su intención hacia nosotros... Debe ser altruista, sin duda, pero tal vez lo logre siendo egoísta, rehusándose a apartarse de su manera poética de hacer el bien...>. En un tiempo que ha visto a Mallarmé, a Rilke, a Juan Ramón y a Ungaretti, esto suena como obvia condición de una poesía pura; no era así en 1820."<sup>575</sup>

Son muchas las referencias al francés en *Imagen de John Keats*. En alguna ocasión, Cortázar recuerda este primer punto culminante de la carta a Cazalis:

"Mi pensamiento se pensó y llegó a una Concepción Pura".<sup>576</sup>

Dos aspectos parecen reseñables en esta cita: la afluencia del "metapensamiento" y la categorización de "Concepción Pura". El metapensamiento anticipa esa propensión metapoética y de

---

<sup>574</sup> González Bermejo, E., op. cit., pág. 21

<sup>575</sup> *Poesía y poética*, "Imagen de John Keats", op. cit., pág. 840

<sup>576</sup> Simons, Edison, op. cit. 57

autorreferencialidad de los procesos creativos que caracteriza la literatura moderna. Por otra parte, el afán de pureza y la aprehensión cognitiva de los procesos de concepción nos invitan a pensar en una composición intelectual, alejada de los aspectos "realistas", concretos, utilitarios del arte. Frente a los positivismos de la época en que se escribió esta carta, Mallarmé abogará por un intelectualismo en buena medida esteticista y que comparte intenciones con algunas ramas del idealismo y del irracionalismo que culminarán en el *fin de siècle*. El *spleen* mallarmeano, su indiferencia exterior, es la respuesta a la vulgaridad ambiente y una pretensión estética en los aledaños de la mística o de la literatura de vanguardia. Tan sugestiva es su poética. En el seno de las palabras que vamos a leer ahora están implicadas las revolucionarias posturas estéticas de Paul Valéry o, mar adentro, Paul Celan.

"Acabo de superar un año pavoroso: mi Pensamiento se pensó a sí mismo y arribó a una Concepción Pura. Lo que, por repercusión, mi ser ha sufrido, durante esta larga agonía, es inenarrable, aunque, afortunadamente, estoy perfectamente muerto, y la región más impura a donde mi Espíritu podría aventurarse es la Eternidad; mi Espíritu, ese solitario asiduo de su propia Pureza, a la que ni siquiera el reflejo del Tiempo oscurece. Desgraciadamente, llegué ahí a través de una horrible sensibilidad, y ya es tiempo de que la envuelva en una indiferencia exterior, que suplirá en mí la fuerza gastada."<sup>577</sup>

Hay una batalla que se libra en el interior del artista, quien, apenas armado de su "horrible sensibilidad", apura el sufrimiento y la agonía del encuentro con la Eternidad. Es imprescindible, por su *rareza*, su declaración de estar perfectamente muerto y su confianza en que la región más impura a la que su Espíritu pueda aventurarse sea la Eternidad. La soledad es el nacimiento de esa Pureza, que ha de propiciar el encuentro con lo Absoluto. La negación de lo exterior que se efectúa en estas líneas es una rebeldía que marcará, sin duda, la voluntad artística de Julio Cortázar. La negación del pensamiento común, la vulgaridad o la superficialidad circunstanciales han de cuajar en el discurso inconfomista e inconforme del poeta argentino. Los caminos, salvando *Presencia*, serán

---

<sup>577</sup> Ibidem, pág. 56



distintos, pero el límite al que aspiran y el aleph del que surgen son paralelos.

El proceso personal de *descensus ad inferos*, el viaje de *katábasis* a la busca de la Nada, de "la concepción espiritual de la Nada", conllevará el triunfo de la "impersonalidad" y el triunfo del reconocimiento de la Belleza como lo único existente. La Poesía es su expresión perfecta. En sus palabras, desde el resabio ascético de la agonía espiritual:

"Así te hago saber que soy actualmente impersonal, ya no más el Stéphane que tú conociste -sino una aptitud que posee el Universo Espiritual de contemplarse y desarrollarse, a través del que yo fui."<sup>578</sup>

Un poco después, leemos:

"He realizado un descenso a la Nada lo suficientemente largo para poder hablar con certeza. No existe nada más que la Belleza; - que tiene sólo una expresión perfecta, la Poesía."<sup>579</sup>

En esta carta y en su hermética obra poética, encuentra la crítica los fundamentos del esteticismo y el purismo, y un anticipo de "la deshumanización de las artes" de la primera vanguardia. Como en la poética del parnasiano Théophile Gautier.

"No es verdaderamente bello más que aquello que no sirve para nada. Todo lo que es útil es feo, porque la expresión de alguna necesidad y las de los hombres son innobles y asquerosas, como lo es su pobre y enferma naturaleza."<sup>580</sup>

Como años después Rubén Darío escribiría el "Responso a Verlaine" en homenaje al maestro, Stéphane Mallarmé escribe "Toast Funèbre, à Théophile Gautier", un brindis al más puro estilo parnasiano<sup>581</sup>. Gautier es, además, uno de esos artistas que frecuentan su tertulia o que van al Café Francisco I a beber el ajenjo de Verlaine. Ese mundo simbolista y maldito

---

578 Ibidem, pág. 57

579 Ibidem, pág. 57

580 Gautier, Théophile, *¿Hombre o hembra? Mademoiselle de Maupin*. Valparaíso: Imprenta i Librería americana, 1885, p.20. (Traducción de Amancio Peratoner), pág. 24. Tomado de *Gautier y la autonomía del arte. Crítica contra el periodismo moderno*, por Francisco Robles.

581 Mallarmé, Stéphane, *Oeuvres complètes*. Gallimard, París, 1945, págs. 54-55

aparece en "Bruma", uno de los primeros y más hermosos poemas de Cortázar.

La estética mallarmeana es, en principio, afín a las pretensiones de los poetas parnasianos. De hecho, Stéphane Mallarmé publica sus primeros poemas en "Le Parnasse contemporain" hacia 1866. Sus amistades literarias se han de agrupar en las dos tendencias más relevantes de la época: parnasianos y simbolistas. Así, la poética mallarmeana encuentra respaldo en las vidas y las obras de aquellos que frecuentaron los "martes" de la Rue de Rome: Paul Verlaine, Villiers de l'Isle Adam, Stefan George, Rainer Maria Rilke, Paul Verlaine, William Butler Yeats y otros muchos, que harán de aquella casa el centro cultural parisino durante años. La influencia de Mallarmé en los jóvenes de su época será decisiva. Las obras de Paul Valéry, Paul Claudel o André Gide muestran el apego profundo que estos escritores sienten hacia su Obra y marcarán los rumbos por los que ha de discurrir entrado el siglo XX la nueva poesía. La estela de Mallarmé es alargada y se reconoce, alambicada de nuevos hallazgos y direcciones, en la literatura de Jean Cocteau, Raymond Radiguet, Blaise Cendrars, Paul Celan, Jorge Guillén o José Ángel Valente.

Entonces, es un tópico sensato que dos de los pilares fundamentales de la poética contemporánea sean los poetas Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé. En ellos se halla el origen de los grandes caminos de la creación del siglo XX. Si para los surrealistas y el existencialismo Rimbaud es un "abridor de vías", un profeta, para la poesía pura y las poéticas del silencio Mallarmé se considera el verdadero iniciador. Entre la entrega vital al poema como órgano de transformación de la vida y la realidad y la inteligencia poética puesta al servicio de la indagación de lo humano, estos poetas adelantan mundos. Ellos mismos son *adelantados*. De ello se da cuenta Cortázar desde un primer momento. En "Rimbaud", artículo iniciático que Jaime Alazraki considera manifiesto de la generación poética argentina del 40, texto capital de la poética cortazariana y ejemplo de su sagacidad intelectual, nuestro poeta se pronuncia:

“En Rimbaud y Mallarmé existió un <icarismo>: ambos creyeron poder romper los cuadros lógicos de nuestra inaceptable realidad, recrear el mundo para descubrirse íntegramente en él [...]. Pero sus caminos se apartan, se hacen hostiles, divergen hasta perderse en fines que son antípodas [...]. Mallarmé concentra su ser en el logro de la Poesía con el anhelo catártico de ver surgir, alguna vez, la pura flor del poema [...]. Nada lo satisface [...]. Desangrado en el esfuerzo, deshumanizado al fin -cuando cayó en el total hermetismo del que lo libró la muerte-, su obra es una traición a lo vital, un intento de salirse de sí mismo en lo que tenía de hombre complejo y arraigado en lo telúrico [...]. Sus poemas miran hacia lo absoluto y dan resueltamente la espalda a este aquí y abajo que fue su amargo cáliz.”<sup>582</sup>

Sin duda, los poetas *snob* de los 40, tan apegados a la poesía francesa, anglosajona, alemana y norteamericana, tuvieron en los simbolistas franceses un innegable estímulo intelectual. Es obvia también la presencia de Poe, Baudelaire, Lautréamont, Hölderlin, T. S. Eliot, Keats o Rilke entre estos jóvenes.

Se podría pensar que Cortázar abjura de la poética mallarmeana desde los años 40. Al recordarle que es casi extraño que un escritor como él se iniciara con un libro de sonetos, Cortázar parece echar tierra encima y esconderlos, con la observación de que son “sonetos muy mallarmeanos”. Queremos leer aquí, de forma positiva, la deuda inmensa del argentino con el francés. Esta deuda no es sólo la inicial de *Presencia* y otros textos, sino también otra más indeleble, que se prefigura a lo largo de toda su obra poética, en una suerte de amor correspondido siempre por el argentino.

Sobre *Presencia*, es cierto que esos sonetos son mallarmeanos, pero no lo es menos que en Cortázar se aprecia una deuda considerable con la poesía clásica española, en dos manifestaciones diferentes: Garcilaso y Góngora. Además es reconocible la impronta modernista de Rubén Darío y Leopoldo Lugones y el intimismo simbolista de Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado. En la época en que Cortázar edita este primer libro los poetas argentinos conocen la obra poética de los poetas del 27 español, García Lorca, Cernuda, Alberti y Salinas preferentemente. A ambos lados

---

<sup>582</sup> *Obra crítica/2*, “Rimbaud”, op. cit., pág. 18

del océano, salvadas las distancias, el recorrido ha de ser en buena medida paralelo.

La admiración de Cortázar por el francés es muy natural, dado el contexto literario y cultural de la época en que se forja como poeta. Su predilección es compartida con escritores como José Lezama Lima, quien reconoce su trascendencia. El cubano dirá que Mallarmé

“es, con Rimbaud, uno de los grandes centros de polarización poéticos, situado en el inicio de la poesía contemporánea y una de las aptitudes más enigmáticas y poderosas que existen en la historia de las imágenes. Sus páginas y el murmullo de sus timbres serán algún día alzados, para ser leídos por los dioses”<sup>583</sup>.

Jacques Maritain, por su parte, ha de reconocer en Mallarmé

“el goce de la elaboración de una obra pura y perfecta que, sin embargo, no refleja sino el vacío y que, en virtud del mágico poder de las palabras, llega a la transmutación de la realidad.”<sup>584</sup>

Otro pensador que se dedica a su estudio, en esta ocasión desde los ámbitos de la deconstrucción, es Jacques Derrida.<sup>585</sup> Lo hace centrándose en lo críptico, lo inmanente y lo hermético de su elocución poética:

“La pureza del signo sólo se advierte en el punto en el que el texto, remitiendo sólo a sí mismo, señalando su inscripción y su funcionamiento al tiempo que simulando referirse sin retorno a algo distinto de sí, «se queda sin siquiera un sentido», como lo «numérico».”<sup>586</sup>

El signo puro, el que sólo remite a sí mismo, el que se queda sin siquiera un sentido es un signo algebraico, un azar intelectual. Un texto está hecho para prescindir de referencias. De referencias a la cosa misma, como veremos; de referencias al autor, que sólo consigna en él su desaparición. Esta desaparición está activamente inscrita en el texto, no constituye un accidente del mismo sino, más bien, su naturaleza; marca la firma con una incesante omisión. El libro puede ser descrito, entonces,

---

583 Lezama Lima, José (enero, 2008). <http://www.mantiseditores.com/sinnombre.html>

584 Maritain, Jacques, op. cit. pág. 99

585 Derrida, Jacques, “Mallarmé”, *Anthropos, Suplementos*, 13, Barcelona, 1989, págs.

59-69

586 *Ibidem*, pág. 62

como una tumba. La abolición de la exterioridad supone la desaparición de las referencias sígnicas, lo que coloca al artista frente a ese azar inexpresable de lo Absoluto: "Todo pensamiento emite un tirar de dados".

Entre el sentido inexistente, la desaparición de las referencias y la abstracción hasta lo inefable, para Derrida la poética Mallarmé es un ejemplo puro de deconstrucción, de estética de lo que desaparece, de pasmo ante la blancura de la página.

"Cualquier texto de Mallarmé está organizado de modo que en sus puntos más fuertes el sentido permanezca *indecidible*; a partir de ahí, el significante no se deja penetrar, perdura, resiste, existe y se hace notar."<sup>587</sup>

Los espacios en blanco de las páginas del Libro Total de Mallarmé son espacios de silencio, son voz no dicha. Entre lo immaculado, lo hierático y lo misterioso se escucha el deseo permanente de alcanzar la Belleza Pura. Simultáneamente, se aprecia un esfuerzo consciente por hacer del lenguaje poético un lenguaje esotérico. Como en Fernando Pessoa.

"¿No ha convertido Mallarmé en tema propio este poder idealizador de la palabra que hace desaparecer la existencia de la Cosa por la simple declaración de su nombre? Releamos una vez más:

*Digo: ¡una flor! y, salvado el olvido al que mi voz relega algún contorno, en cuanto que algo distinto de los cálices conocidos, se alza musical, idea misma y suave, la ausente de todos los floreros.*

Es la doctrina mallarmeana de la sugestión, de la ilusión indecisa. Esta indecisión, que les permite [a las palabras] moverse solas, indefinidamente, las corta, salvo simulacro, de todo sentido (tema significado) y de todo referente (la cosa misma o la intención, consciente o inconsciente, del autor)."<sup>588</sup>

Para Alazraki, en el artículo de "Huella", Cortázar puede identificarse con Mallarmé, en varios sentidos. El tránsito de los años 30 a los 40 encuentra al joven poeta embebido de ideal, de abstracción, de

---

<sup>587</sup> Ibidem, pág. 63

<sup>588</sup> Ibidem, pág. 67

intelectualismo. En verdad, podríamos decir que el viaje que Cortázar recorre en su poesía es un ir de lo abstracto a lo concreto, de un intelectualismo aséptico a un vitalismo crítico y totalizador.

“Cortázar habla de Mallarmé, pero también del joven autor de *Presencia*. La deshumanización del poema, su hermetismo y la traición a lo vital, su búsqueda del texto absoluto y su dar la espalda a lo real eran rasgos aplicables por igual al poeta francés y a su émulo argentino. Basta leer los sonetos de *Presencia* para reconocer de inmediato el modelo francamente mallarmeano: su rigor formal, su arquitecturada perfección, su condición de juego de espejos u su esteticismo hermético.”<sup>589</sup>

Superada la preferencia de Mallarmé en ese primer libro, Cortázar se arrojará a los brazos de Rimbaud, que le parecen brazos más vitales, contrapartida privilegiada a la búsqueda especular de lo absoluto. Por Rimbaud se va al surrealismo y al existencialismo. Para el esteticismo trascendental de Mallarmé la palabra es mágica. Para Rimbaud es mágica la vida. Si las palabras son sagradas, la vida, también.

Las aproximaciones teóricas más recientes a la correspondencia Cortázar-Mallarmé se las debemos a Daniel Mesa Gancedo. En *Pli selon Pli: Cortázar siguiendo a Mallarmé*, Mesa establece los aspectos más destacados de esa relación, deteniéndose en el análisis de los poemas que Cortázar le dedica al maestro.

“Es insoslayable el cotejo de estos dos poetas, pues si uno negó la abolición del azar el otro sostuvo que azar y poesía eran lo mismo.”<sup>590</sup>

Mesa refiere el fervor que Cortázar sentía hacia el francés, constatable en las anotaciones y los marginalia visibles en los ejemplares que el argentino manejó, y en los testimonios que diseminó en su obra. En *Territorios* habla de

“sonidos que eran luces, colores vibrando en el oído: Pitágoras, Atanasio Kirchner y Mallarmé en ese pequeño salvaje de

---

<sup>589</sup> Alazraki, Jaime, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, op. cit., pág. 22

<sup>590</sup> Mesa Gancedo, Daniel, op. cit., pág. 99

rodillas siempre sangrantes contra un mundo de cosas unívocas, de finalidades siempre precisas.”<sup>591</sup>

En “Neruda entre nosotros” lo dice de forma igualmente expresa:

“La poesía nos había llegado bajo el signo imperial del simbolismo y del modernismo, Mallarmé y Rubén Darío, Rimbaud y Rainer María Rilke.”<sup>592</sup>

Recoge Mesa la alusión sintomática que se hace al francés en “La urna griega en la poesía de John Keats”: “el progresivo ingreso en la poesía moderna de los <órdenes negativos>”, el proceso de despojamiento de la materia para lograr un arte libre de la contingencia”. Y recuerda el verso de “Sainte”: “Musicienne du silence”.<sup>593</sup>

La evolución personal de Cortázar encontrará razones para una oposición “ética” a Mallarmé. Es manifiesto en el famoso fragmento de “Carta a Roberto Fernández Retamar”, de 1968. Con todo, el argentino se sentirá fascinado por el ímprobo esfuerzo mallarmeano por llegar a las últimas posibilidades del lenguaje, por vivir la insatisfacción perpetua de la búsqueda de la Belleza y el Absoluto desde el poema, por entender el Poema como un fin en sí mismo. De hecho, Cortázar lo imitará y lo considerará un modelo válido en toda su obra. Para Mesa Gancedo, a propósito de “Éventail pour Stéphane”,

“el lenguaje, en un ámbito de conjunción, algo siniestra, entre belleza y desastre (“la sombra del ave/ que picotea la fruta”) sólo puede darse como pura contención, como retirada consciente, no como discurso progresivo, sino como puerta del silencio en donde sólo debe oírse la armonía (música) que procede de la presencia (en este caso, la de la mujer, convertida en “musicienne du silence”).”<sup>594</sup>

Esta entrega entre el amor y el odio, la condensa Daniel Mesa en una frase muy elocuente.

“Después de *Presencia* Cortázar sabe que no puede ser Mallarmé.”<sup>595</sup>

---

591 Cortázar, Julio, *Territorios*, “Las grandes transparencias”. Madrid, Siglo XXI, 1984. Pág. 110

592 Cortázar, Julio, *Obra crítica/3*, Madrid, Alfaguara, 1994, pág. 66.

593 Mesa Gancedo, Daniel, op. cit., pág. 99

594 Ibidem, pág. 102

595 Ibidem, pág. 100

## I. 2. .7. Las iluminaciones

“Una vez senté a la Belleza en mis rodillas  
y la encontré amarga, y la injurié.”  
- Arthur Rimbaud-

### I. 2. 7. 1. <Rimbaud>

“Ahora sabemos que Arthur Rimbaud es un punto de partida”. Con estas iluminadas palabras da comienzo la obra crítica cortazariana. “Rimbaud”<sup>596</sup> es un artículo de 1941, publicado en la revista “Huella”. Como con acierto observa Jaime Alazraki se trata de un tempranísimo manifiesto de las intenciones poéticas y vitales del joven Cortázar, que podría hacerse extensible a la generación del '40. Su amplitud y su latitud son tales que habremos de reconocer este temprano impulso, transversalmente, en toda su obra, narrativa, ensayística y poética. Rimbaud, desde luego, es un punto de partida.

Considerando la importancia que revierte la literatura francesa y anglosajona en los momentos iniciales de Cortázar, este artículo no viene sino a confirmar el talento cortazariano incluso en las referencias y las fuentes que elige como veneros creativos, con la trascendencia y la contundencia que la obra rimbaudiana ha de tener. La poesía de Charles Baudelaire había visto su culminación en la obra subsiguiente de dos grandes poetas: Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud. En ellos el “malditismo” y la modernidad baudelerianas tienen su cumplimiento. Mallarmé inaugurará -de nuevo- los caminos de la poesía pura, que después han de desembocar en Paul Valéry o Juan Ramón Jiménez. Rimbaud, por su parte, alimenta todo el estro surreal y sus más feraces derivaciones: de André Breton a Federico García Lorca, de Thomas Stearn Eliot a Paul Éluard. Ambas posturas poéticas han de fundar la poética contemporánea, al tiempo que significan la consideración de la mejor poesía de la historia, de Heráclito a Luis de Góngora, de Dante Alighieri a Wallace Stevens, Ezra Pound, Konstantinos Kavafis, Claudio Rodríguez o Bob Dylan.

---

<sup>596</sup> *Obra crítica/2*, “Rimbaud”, op. cit., págs. 17-23



La personalidad vital y creativa de Rimbaud es, para Cortázar, un "milagro", en tanto nos ofrece "una obra que se une por la raíz a toda la experiencia poética del hombre"<sup>597</sup>. En términos más próximos, el "corazón sangrante" de Rimbaud es guardado por los poetas surrealistas, Pablo Neruda, el grupo del 27 español o el grupo de los novísimos. La importancia de Rimbaud, como la de Lautréamont o Mallarmé, es indiscutida y sienta las bases de lo que ha de ser poesía de alta calidad, el "gran estilo" cortazariano. Rimbaud será, para el argentino, "ante todo un hombre", para quien el Poema es la clave de una "ambiciosa realización humana".

"Eso -continúa Cortázar- lo acerca más que todo a los que vemos en la Poesía como un desatarse total del ser, como su presentación absoluta, su entelequia."<sup>598</sup>

A diferencia de Mallarmé, para quien "todo culmina en un libro", en Rimbaud existe la creencia de que "órdenes inconscientes, categorías abisales del ser, rigen y condicionan la Poesía"<sup>599</sup>, lo que no significa que la obra de Rimbaud sea una obra inconsciente, irreflexiva o supeditada artificialmente a órdenes irracionales. Antes bien, la meditación, el trabajo arquitectónico, toda reflexión de orden estético se transmutan directamente en Obra. Cortázar explica que la búsqueda rimbaudiana de "un absoluto de Poesía" y su *descensus ad inferos* no son otra cosa que "una tentativa para encontrar la Vida que su naturaleza le reclamaba"<sup>600</sup>.

La persecución del poeta de Charleville es una forma de rebeldía. Escribe Cortázar:

"Aun aceptando que hubo en él la esperanza de llegar a lo absoluto de la Poesía, de lograr un conocimiento de lo incognoscible mediante la aprehensión poética, todo ello no era un fin en sí, como pudo serlo para Mallarmé, sino el peldaño supremo desde el cual le sería dada la contemplación de sí mismo, desnudo de escoria, diamante ya, enfrentándose con lo divino de igual a igual."<sup>601</sup>

---

597 Ibidem, pág. 17

598 Ibidem, pág. 18

599 Ibidem, pág. 19

600 Ibidem, pág. 20

601 Ibidem, pág. 20

Para Rimbaud, como para Cortázar, existe la voluntad de posesión. La labor del poeta consiste en posesión de la realidad, posesión de la verdad. Ambos lo dicen explícitamente. Rimbaud: "et il me sera loisible de posséder la verité dans une âme et un corps".<sup>602</sup> Cortázar, en "Para una poética", lo expone con rotundidad.

"La poesía prolonga y ejercita en nuestros tiempos la oscura e imperiosa angustia de *posesión de la realidad*, esa licantropía ínsita en el corazón del hombre que no se conformará jamás -si es poeta- con ser solamente un hombre. Por eso el poeta se siente crecer en su obra. Cada poema lo enriquece en ser. Cada poema es una trampa donde cae un nuevo fragmento de la realidad. Mallarmé postuló lo poético como una *divine trasposition du fait à l'idéal*."<sup>603</sup>

La Poesía se ofrece como la apuesta más alta en su "lucha contra la realidad odiosa"<sup>604</sup>, lo que refiere una lectura existencial que ha de servir de ejemplo a los escritores del siglo XX. Cortázar se reconoce como perteneciente a ese grupo de "hombres angustiados que hemos perdido la fe en las retóricas"<sup>605</sup>. El mensaje y la admonición rimbaudianos se erigen en encuentro de carácter vital.

"La obra de este muchacho magnífico e infortunado no es un grimorio, sino un pedazo de su piel cuyo tatuaje puede ser descifrado sin más que leerlo con la inocencia necesaria."<sup>606</sup>

Cortázar aprende en Rimbaud que la poesía es, en su inocencia necesaria, la "historia de una sangre" (frente a la herencia intelectual de Mallarmé). El humanismo crítico cortazariano, que lo aleja de entelequias e inventos formalistas, parte de la siguiente premisa:

"Se podrá decir que la poesía es una aventura hacia el infinito; pero sale del hombre y a él debe volver."

La poesía permite al hombre "franquear las dimensiones", hálito que perseguirá la creación cortazariana de todo tipo hasta el final.

---

<sup>602</sup> Citado por Cortázar, *ibidem*, pág. 21

<sup>603</sup> *Obra crítica/2*, "Para una poética", *op. cit.*, pág. 285

<sup>604</sup> En "Bottom" de *Iluminaciones* le oímos decir a Rimbaud: "Siendo la realidad demasiado espinosa para mi gran carácter...".

<sup>605</sup> "Rimbaud", *op. cit.*, pág. 21

<sup>606</sup> *Ibidem*, pág. 21

## I. 2. 7. 2. Las cartas del vidente

"Si el cobre se despierta convertido en corneta,  
la culpa no es en modo alguno suya."  
-Arthur Rimbaud-

Cortázar, como queda claro por los testimonios que siembra en toda su obra, por los ejemplares que se conservan en la Biblioteca de la Fundación Juan March, es desde muy pronto lector de la obra de Arthur Rimbaud. Las *Iluminaciones*, *Una temporada en el infierno*, *El barco ebrio* jalonan la transformación poética de la modernidad. La admiración que le merece el díscolo poeta de Charleville sólo es comparable a la que siente por personajes de la talla del Che Guevara. Para Cortázar, Rimbaud representa esa humanidad vital y real a la que tiende desde su literatura.

El poeta no necesita héroes  
El poeta no necesita poetas  
Como siempre, querellas de palabras:  
Héroe y poeta son lo mismo, el Che o Rimbaud,  
Su tarea es la ola de la vida en el instante  
En que rompe contra el dique del tiempo  
Y lo destroza.<sup>607</sup>

En este punto, consideramos ineludible una lectura detenida de las cartas videnciales del poeta francés, la carta que envía a Georges Izambard desde Charleville, el 13 de mayo de 1871 y la enviada a Paul Démeny, dos días después de la anterior. En ellas se adivina en profundidad el credo fundador de la modernidad literaria occidental. Cortázar tuvo estas cartas en la más alta estima, al lado de las de Mallarmé a Cazalis, John Keats a Benjamin Bayley y la carta de Lord Chandos de Hugo von Hofmannsthal.

En la carta a Izambard, Rimbaud asume el revulsivo que la personalidad poética de Baudelaire supone en ese momento y lo lleva a los extremos. La poesía será en adelante otra cosa, desligada definitivamente

---

<sup>607</sup>

*Poesía y poética*, op. cit., pág. 694

de los lastres convencionales y teóricos en que estaba anclada desde siglos.

“Trabajar ahora, eso nunca jamás; estoy en huelga. Por el momento, lo que hago es encanallarme todo lo posible. ¿Por qué? Quiero ser poeta y me estoy esforzando en hacerme Vidente: ni va usted a comprender nada, ni apenas SÉ si yo sabré expresárselo. Ello consiste en alcanzar lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos. Los padecimientos son enormes, pero hay que ser fuerte, haber nacido poeta, y yo me he dado cuenta de que soy poeta. No es en modo alguno culpa mía. Nos equivocamos al decir: yo pienso: deberíamos decir me piensan. — Perdón por el juego de palabras.

YO es otro. Tanto peor para la madera que se descubre violín, iy mofa contra los inconscientes, que pontifican sobre lo que ignoran por completo!”<sup>608</sup>

Para ser poeta, hay que esforzarse en hacerse Vidente, término que permite al hombre “alcanzar lo desconocido”. La posición de la que se parte es la del desarreglo de todos los sentidos, lo que puede entenderse como una negación de los condicionamientos sociales, morales, culturales en que el hombre ha sido educado. Para Rimbaud, lo que entendamos por Yo es otra cosa, algo que está por descubrir y a cuyo alcance el hombre debe entregarse por completo. Esta idea de la original “otredad” del ser podría ser vista desde las luces cortazarianas de recuperación de lo intuitivo, lo metafórico, que forma parte de nuestra condición humana y que posibilita el restablecimiento de la integridad perdida. El prisma inicial de esa recuperación es considerarnos desde la otredad, desconocernos, de ningún modo conformarnos con esa “ignorancia” a la que llamamos sabiduría.

Para burlar la vigilancia que razón, costumbre, sociedad, carnalidad imponen, hemos de atender a la llamada visionaria. Por eso “YO es otro” y el poeta tiene las cualidades del mago, del chamán, del vidente. Ante la ceguera a que el hombre se halla atado, Rimbaud proclama que al verdadero yo se llega desde el desconocimiento, desde la conversión del yo. El desdoblamiento y la oblicuidad son recurrencias libertarias en la

---

<sup>608</sup> En su biografía del poeta de Charleville, Enid Starkie se ocupa exhaustivamente de dilucidar las manifestaciones mágicas, esotéricas, alquímicas que operan en la poética rimbaudiana expuesta en sus cartas videnciales.

labor poética, son formas de emancipación de las ataduras que nos impiden ver la integridad del verdadero bosque. "Il faut changer la vie." Para cambiar la vida es preciso cambiar la mirada. Y la mirada nace en el lenguaje. Podríamos traer aquí un fragmento de uno de los poemas decisivos de Cortázar, "Aumenta la criminalidad infantil en Estados Unidos", en cierto sentido de resonancias lorquianas.

Mientras se viva así, en la Gran Costumbre,  
mientras la historia siga su cópula gomosa con la Historia,  
mientras el tiempo sea hijo del Tiempo  
y preservemos las podridas efemérides  
y los podridos héroes del desfile,  
las caras serán sombra,  
las cruces serán Cristo,  
y la luz el amargo kilowatio y el amor  
revancha y no leopardo.<sup>609</sup>

En este sentido serían interpretables las palabras de Paul Ricoeur:

"La función principal de la obra poética, al modificar nuestra visión habitual de las cosas y enseñarnos a ver el mundo de otro modo, consiste también en modificar nuestro modo usual de conocernos a nosotros mismos, en transformarnos a imagen y semejanza del mundo abierto por la palabra poética."<sup>610</sup>

En la segunda de las consideradas "cartas del vidente", la que el poeta de Charleville envía a Paul Démeny, se insiste en esta misma idea, decisión, vida, en que se conjuga el porvenir de la poesía. Rimbaud es el futuro. Consideremos la extensión de la cita, escudándonos en su importancia y en el valor de las alusiones cotextuales.

"—Ahí va una prosa sobre el porvenir de la poesía. Toda poesía antigua desemboca en la poesía griega, Vida armoniosa. — Desde Grecia hasta el movimiento romántico, — edad media, — hay letrados, versificadores. De Ennio a Turolodus, de Turolodus a Casimir Delavigne, todo es prosa rimada, apoltronamiento y gloria de innumerables generaciones idiotas [...]. Nunca se ha entendido bien el romanticismo. ¿Quién iba a entenderlo? ¡Los críticos! ¿A los románticos, que tan bien demuestran que la canción es muy pocas veces la obra, es decir: el pensamiento contado y comprendido por quien lo canta? Porque Yo es otro. Si el cobre se despierta convertido en corneta, la culpa no es en modo alguno suya. Algo me resulta evidente: estoy asistiendo al parto de mi propio

---

<sup>609</sup> *Poesía y poética*, op. cit., pág. 470. Este poema apareció originalmente incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos*, op. cit., págs. 89-93

<sup>610</sup> Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación*, Siglo XXI, México, 1999.

pensamiento: lo miro, lo escucho: aventuro un roce con el arco: la sinfonía se remueve en las profundidades, o aparece de un salto en escena. [...]

En Grecia, he dicho, versos y lirás ponen ritmo a la acción. A partir de ahí, música y rima se tornan juegos, entretenimientos. [...]

El primer objeto de estudio del hombre que quiere ser poeta es su propio conocimiento, completo; se busca el alma, la inspecciona, la prueba, la aprende. Cuando ya se la sabe, tiene que cultivarla [...].

Digo que hay que ser vidente, hacerse vidente. El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, agota en sí todos los venenos, para no quedarse sino con sus quintaesencias. Inefable tortura en la que necesita de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, por la que se convierte entre todos en el enfermo grave, el gran criminal, el gran maldito, — ¡y el supremo Sabio! — ¡Porque alcanza lo desconocido! ¡Porque se ha cultivado el alma, ya rica, más que ningún otro! Alcanza lo desconocido y, aunque, enloquecido, acabara perdiendo la inteligencia de sus visiones, ¡no dejaría de haberlas visto! [...]

El poeta es, pues, robador de fuego. Lleva el peso de la humanidad, incluso de los animales; tendrá que conseguir que sus invenciones se sientan, se palpen, se escuchen; si lo que trae de allá abajo tiene forma, él da forma; si es informe, lo que da es informe. Hallar una lengua;

— Por lo demás, como toda palabra es idea, ¡vendrá el momento del lenguaje universal! [...]

Este lenguaje será del alma para el alma, resumiéndolo todo, perfumes, sonidos, colores, pensamiento que se aferra al pensamiento y tira de él. [...]

La poesía dejará de poner ritmo a la acción; irá por delante de ella. ¡Existirán tales poetas! Cuando se rompa la infinita servidumbre de la mujer, cuando viva por ella y para ella, cuando el hombre, — hasta ahora abominable, — le haya dado la remisión, ¡también ella será poeta! ¡La mujer hará sus hallazgos en lo desconocido! [...]

Los primeros románticos fueron videntes sin percatarse bien de ello: el cultivo de sus almas se inició en los accidentes: locomotoras abandonadas, pero ardorosas, que durante algún tiempo se acoplan a los carriles. — Lamartine es a veces vidente, pero lo estrangula la forma vieja. — Hugo, demasiado cabezota, sí que tiene mucha visión en los últimos volúmenes: Los Miserables son un verdadero poema. [...]

Musset no supo hacer nada: había visiones tras la gasa de las cortinas: él cerró los ojos. [...]

Los segundos románticos son muy videntes. Th. Gautier, Leconte de Lisle, Th. de Banville. Pero cómo inspeccionar lo invisible y oír lo inaudito que recupera el espíritu de las cosas muertas. Baudelaire es el primer vidente, rey de los poetas, un auténtico Dios. Vivió, sin embargo, en un medio demasiado artista; y la forma, que tanto le alaban, es mezquina: las invenciones de lo desconocido requieren de formas nuevas. [...]

La nueva escuela, llamada parnasiana, tiene dos videntes: Albert Mérat y Paul Verlaine, un verdadero poeta.<sup>611</sup>

Los pronunciamientos rimbaudianos representan un embate substancial a las disposiciones estéticas tradicionales. Para Rimbaud, la poesía moderna empieza a apreciarse desde los románticos, momento estético en el que él cifra el fin de la "Edad Media" y el nacimiento del poeta como vidente. Su rebelión implica distintos matices:

- el poeta está en contra del apoltronamiento de tantas generaciones idiotas; desde Grecia hasta el Romanticismo, no hay poetas, sólo versificadores y letrados;
- se muestra contrario a la prosa rimada; desde Grecia, música y rima son entretenimientos, absolutamente ajenos a la sinfonía de las profundidades;
- los románticos demuestran que la canción es muy pocas veces la obra, es decir, el pensamiento contado y comprendido por quien lo canta;
- el primer objeto de estudio del hombre que quiere ser poeta es su propio conocimiento;
- a ese conocimiento se llega por la videncia, desde el desarreglo de todos los sentidos, desde el agotamiento de todos los venenos, que rinde la quintaesencia;
- de esa inefable tortura surge el enfermo grave, el gran maldito, el supremo Sabio;
- el poeta es robador de fuego y tiene como cometido hallar una lengua;
- como toda palabra es idea, llegará el momento de un lenguaje universal, del alma para el alma, incluyéndolo todo;
- la poesía dejará de poner ritmo a la acción; irá por delante de ella;
- los primeros románticos son videntes (Lamartine, Hugo, Musset); los segundos románticos son muy videntes (Th. Gautier, Leconte de Lisle, Th. de Banville); Baudelaire es el primer vidente, el rey de los poetas, un auténtico Dios; de la nueva escuela, Verlaine y Meurat son videntes y verdaderos poetas;
- las invenciones de lo desconocido requieren formas nuevas.

---

<sup>611</sup> Rimbaud, Arthur, *Cartas del vidente*. Versión de Ramón Buenaventura. (marzo, 2007). [www.lamaquinadeltiempo.com/Rimbaud/cartasvid.htm](http://www.lamaquinadeltiempo.com/Rimbaud/cartasvid.htm)

La herencia rimbaudiana será acogida con vehemencia por multitud de poetas, con devoción desde el surrealismo. Para René Char, Rimbaud es "el primer poeta de una civilización todavía por nacer". Patti Smith lo considera "el primer poeta punk". Pablo Picasso, Salvador Dalí, Jim Morrison o Andy Warhol lo tienen en su Olimpo personal. La conciencia radical predicada por Rimbaud y la revolucionaria ebriedad de su palabra subyugan, por lo tanto, a los simbolistas de finales del siglo XIX, a la vanguardia, a la generación *beat*, a los estudiantes del mayo del 68, al movimiento rockero<sup>612</sup>. En España, desde los hermanos Machado y Juan Ramón Jiménez a los novísimos, pasando por las experiencias vanguardistas del 27, la experiencia poética rimbaudiana es tenida en lo más alto. Por Rimbaud –dice Cortázar– "sabemos que sólo desde el fondo de un pozo se ven las estrellas en pleno día".<sup>613</sup>

La transformación total, el desarreglo total, que se han de operar en el poeta, comportan terrores, padecimientos. Este es el pago de la "reconciliación" con lo absoluto que hay en las palabras del francés. Cortázar, insistiendo en ello, dirá que

"allí y en tantos otros vestigios de encuentro están las pruebas de la reconciliación, allí la mano de Novalis corta la flor azul. No hablo de estudios, de ascesis metódicas, hablo de esa intencionalidad tácita que informa el movimiento total de un poeta, que lo vuelve ala de sí mismo, remo de su barca, veleta de su viento, y que revalida el mundo al precio del descenso a los infiernos de la noche y el alma."<sup>614</sup>

Esto presupone que el poeta procura la elaboración de un conocimiento, de un saber, por naturaleza antidogmático, de los problemas humanos. Gilles Deleuze, en su artículo "La literatura y la vida", dirimía la cuestión en términos muy cercanos a los de Rimbaud y los de Cortázar:

---

<sup>612</sup> Más apuntes a estas devociones podemos encontrarlos en *El surrealismo en la ficción hispanoamericana* de Gerald J. Langowski (Gredos, Madrid, 1982) o en "La herencia de Rimbaud" de Daniel Amiano, en [www.jardindegente.com.ar/index.php?nota=paralelos\\_518](http://www.jardindegente.com.ar/index.php?nota=paralelos_518)

<sup>613</sup> *La casilla de los Morelli*, op. cit., 91

<sup>614</sup> *Ibidem*, op. cit., pág. 92



“Así, la literatura presenta ya dos aspectos, en la medida en que lleva a cabo una descomposición o una destrucción de la lengua materna, pero también la invención de una nueva lengua dentro de la lengua mediante la creación de sintaxis. «La única manera de defender la lengua es atacarla... Cada escritor está obligado a hacerse su propia lengua...». Diríase que la lengua es presa de un delirio que la obliga precisamente a salir de sus propios surcos. En cuanto al tercer aspecto, deriva de que una lengua extranjera no puede labrarse en la lengua misma sin que todo el lenguaje a su vez bascule, se encuentre llevado al límite, a un afuera o a un envés consistente en Visiones y Audiciones que ya no pertenecen a ninguna lengua. Estas visiones no son fantasías, sino auténticas Ideas que el escritor ve y oye en los intersticios del lenguaje, en las desviaciones de lenguaje. No son interrupciones del proceso, sino su lado externo. El escritor como vidente y oyente, meta de la literatura: el paso de la vida al lenguaje es lo que constituye las Ideas.”<sup>615</sup>

El viaje de la poesía no es nunca un viaje en vano:

“Hay en todo poeta una fatalidad que lo arrastra, una <manía>. Y si la tentativa en este orden está destinada a fracasar, si lo absoluto no puede serle dado, si el conocimiento poético, como el místico, es inexpresable, su pasaje no será nunca vano.”<sup>616</sup>

Vinculado con la poética del delirio, con las transubstanciaciones místicas, con la alquimia del verbo y con el surrealismo, en el fondo radica el deseo cortazariano de explorar la realidad y el lenguaje con el objeto de transformarlos, redescubrirlos, a la espera del hombre total.

### I. 2.8. Cortázar surreal

“Surrealista es ese hombre para quien *cierta* realidad existe, y su misión está en encontrarla; sobre las huellas de Rimbaud, no ve otro medio de alcanzar la suprarrealidad que la *restitución*, el reencuentro con la *inocencia*. [...] Inocencia en cuanto todo es y debe ser aceptado, todo es y puede ser llave de acceso a la realidad.”<sup>617</sup>

Así defiende Cortázar ese nuevo estadio de la literatura y la vida en su *Teoría del túnel*. El primer contacto documentado del poeta con la

---

<sup>615</sup> Deleuze, Gilles, *La literatura y la vida*. <http://www.uam.es/ra/sin/pensamiento/deleuze/vida.htm> (noviembre, 2007)

<sup>616</sup> “Rimbaud”, op.cit., pág. 22

<sup>617</sup> Cortázar, Julio, *Obra crítica/1*, “Teoría del túnel”, op. cit., pág. 103

vanguardia, que a la postre habría de ser un referente ineludible en las transformaciones que se iban a operar en su poética, fue el hallazgo de *Opio* de Jean Cocteau en los años 30 bonaerenses<sup>618</sup>. Con todo, como advierte Gerald J. Langowski, al tiempo que Asturias, Carpentier o Sábato presenciaban directamente el fenómeno surrealista, Cortázar era “un maestro volantón en la Argentina de 1939”<sup>619</sup>. El encuentro con el libro de Cocteau, tal y como manifiesta, habría de suponer un removimiento desde las profundidades en su concepción de lo literario. El nuevo mundo se abría ante él. La asimilación de las novedades de *avant-garde* se producirá en compulsión durante la década de los 40, con el acicate anterior de las estéticas visionarias de Rimbaud o Lautréamont, el vagabundo y el Conde. En el invierno y la primavera bonaerenses de 1947 escribe *Teoría del túnel*, un texto de una madurez y una sagacidad sorprendentes, en el que están contenidos los logros existenciales-surreales en los que se cifra su particular “poética”. En 1949, en “Realidad”, aparecerá el artículo “Un cadáver viviente”, en defensa del surrealismo, en las mismas fechas en las que Jean Paul Sartre y Albert Camus comienzan sus arremetidas contra la vanguardia. Se produce, así, en el argentino una convivencia de estéticas –imbricadas, pero dispares– que lo ha de consagrar a un pluriperspectivismo integrado, ecléctico, conciliador y crítico durante toda su vida.

En “Un cadáver viviente” ya advierte Cortázar de los alcances implicados en la propuesta surreal:

“Pero conviene acordarse de que del primer juego surrealista con papelititos nació este verso: <El cadáver exquisito beberá el vino nuevo>. Cuidado con este vivísimo muerto que viste hoy el más peligroso de los trajes, el de la falsa ausencia, y que presente como nunca allí donde no se lo sospecha, apoya sus manos enormes en el tiempo para no dejarlo irse sin él, que le da sentido. Cuidado,

---

618

Luis Harss (op. cit., pág. 282) explica que a Cortázar “lo afectaron radicalmente ciertas lecturas francesas, el *Opio* de Cocteau que leyó a los dieciocho años y que le abrió un nuevo mundo. Después de leer a Cocteau, tiró la mitad de su biblioteca y se lanzó de cabeza al vanguardismo. Cocteau lo llevó a Picasso, a Radiguet, a la música del grupo de los Seis, y así llegó al surrealismo de Breton, Éluard y Crevel.” Intuiciones e imágenes como las de este poema, “Pieza de circunstancia” animan a Cortázar a sumarse a esa nueva tendencia: “Graba tu nombre en un árbol/ que se extienda hasta el nadir./ El árbol es mejor que el mármol./ pues en él los nombres crecen.”

619

Langowski, Gerald J., *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. op. cit., pág. 133.

señores, al inclinaros sobre la fosa para decirle hipócritamente adiós; él está detrás vuestro, y su alegre, necesario empujón inesperado puede lanzaros dentro, a conocer de veras esa tierra que odiáis a fuerza de ser finos, a fuerza de estar muertos en un mundo que ya no cuenta con vosotros.”<sup>620</sup>

Cortázar se apunta sin concesiones a este nuevo mundo, olvidando los pasados y comprendiendo que un cielo futuro ha emergido. Desde mediados de los años 30, ha ido leyendo literatura surrealista: de Cocteau a Breton, de Éluard a Crevel<sup>621</sup>. El contacto será decisivo en la formación de un horizonte poético propio, del que surgirán muchos de los rasgos que lo han hecho especial: el juego, la insatisfacción, la indistinción fantasía-realidad, la revolución lingüística, la inconsciencia, el automatismo imaginario y otros.

“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 más fantástico que un unicornio.”<sup>622</sup>

La lección surrealista podría condensarse en la destrucción y la burla del mundo racional, en una invectiva dirigida a los fondos, en donde los surrealistas creían hallar un nuevo rumbo hacia el absoluto. Muy dueño ya de su estética, en diciembre de 1960 escribe un “Homenaje a e. e. cummings”, poema en el que da rienda suelta a algunos de los rasgos emancipatorios del surrealismo, al fin de un surrealismo del que se ha apropiado de forma sui generis y nunca conclusiva: ruptura del orden lógico de los elementos, negación de lo discursivo, innovaciones tipográficas, estructuración dispersa del poema, torbellino de imágenes, resonancias crítico-culturales, etc.

### **Homenaje a e. e. cummings**

alado) creciendo sobre el fuego  
pero no de ceniza: piedra dura

---

<sup>620</sup> Obra crítica/2, “Un cadáver viviente (1949)”, op. cit., pág. 180

<sup>621</sup> En *Rayuela* –recuerda Langowski (op. cit., pág. 135)- la nómina surrealista es abrumadora: Paul Klee, Alfred Jarry, Lautréamont, Raymond Queneau, Picasso, René Crevel, Antonin Artaud, Wilfredo Lam, Max Ernst, Luis Buñuel, Jacques Vaché y Apollinaire.

<sup>622</sup> Simo, Ana María y otros, *Cinco miradas sobre Cortázar*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1968, págs. 84-85

donde el tiempo se ensaña y rompe el pico,  
piedra de gas (pasar a través el nadador, no sabe)  
piedra palabra: SOY.  
En Estados Unidos crece el hongo  
en el sitial. Man bites a dog. Los signos  
de la confianza nacen en la niebla,  
hay un poeta, hay duración ganada a la babosa.  
A la vez todo suave (casi

El surrealismo es –y ha sido- la vanguardia total.<sup>623</sup> Aunque su germen inmediato es el dadaísmo, es éste un movimiento camaleónico, de componentes cubistas, futuristas y dadaístas, reacción ante la crisis de valores del mundo occidental tras la Primera Guerra Mundial.<sup>624</sup> El nombre, “surréalisme”, tomado de la obra de Guillaume Apollinaire *Les mamelles de Tirésias. Drame surréaliste* (1917-1918), traducido como sobrerrealismo, superrealismo, suprarrealismo o hiperrealismo, invoca una reacción contra el arte anterior y es antiburgués y revolucionario. Breton definió el término en 1924, en el *Primer Manifiesto*:

“Surrealismo: sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro, por medio del cual se desea expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, fuera de cualquier preocupación estética o moral.

Enciclopedia. Filosofía. El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación, descuidadas hasta entonces, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento.”<sup>625</sup>

El primer libro surrealista, aparecido en “Littérature” en 1919, es *Les champs magnétiques* de André Breton y Philippe Soupault. A esta aventura se adhirieron escritores que resuenan en cada rincón de la obra de Cortázar: Louis Aragon, Paul Éluard, Tristan Tzara, Benjamín Péret, Robert Desnos, Roger Vitrac o Antonin Artaud. De 1924 datan el primer

---

<sup>623</sup> Octavio Paz: “Mi primera reacción ante esta pregunta es responder: el surrealismo es la vanguardia.” En André Breton, “Mundo Nuevo”, número 6, diciembre de 1966, pág. 60

<sup>624</sup> Langowski, G., op. cit., pág. 16: “La guerra convenció a muchos de que las instituciones democráticas no eran viables, que el sistema capitalista no cumplía con sus promesas utópicas, y que la ciencia y la tecnología no liberaban al hombre ni le facilitaban una vida digna. Al contrario el progreso científico y tecnológico parecía haberle hecho víctima de su propio adelanto. [...] para los que creían en la bancarrota del mundo racional, el dadaísmo les proporcionaba el medio de expresar reacciones engendradas por su desilusión.”

<sup>625</sup> González García, Angel y otros, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, op. cit., pág. 399

*Manifiesto del Surrealismo* de André Breton, "Papa negro" del surrealismo, y la revista "La Révolution Surrealiste". En 1930 y 1942 se publican, respectivamente, el segundo y el tercer manifiestos. Con posturas comprometidas con el comunismo, la progresión del surrealismo se observa en proclamas como "El surrealismo al servicio de la revolución".

Las infinitas metas surrealistas atienden a la redención social del hombre, su completa liberación moral y su rejuvenecimiento intelectual<sup>626</sup>, propósitos con los que coincide substancialmente Julio Cortázar. La pretensión última de esta marea es una evolución total de la sociedad, para lo que se apoya en las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud o las intenciones sociales de Karl Marx. Cortázar llamará a este movimiento "humanismo mágico y heroico" con gran acierto. Los fundadores habían admirado el "heroísmo" de William Blake, por ser un visionario, y por su esoterismo a Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Lautréamont, Arthur Rimbaud y Alfred Jarry.

Los surrealistas creen en una nueva vida que supone la liberación de los impulsos reprimidos en el subconsciente y la rebelión contra las normas sociales. El escritor debe crear en absoluta libertad, lo que supone en la práctica un automatismo psíquico que expresa el pensamiento desligado del control de la razón o de cualquier tipo de preocupación estética o moral. En el deseo surrealista de expresar "el funcionamiento real del pensamiento" late, para Jacques Maritain, una aspiración amplísima: "especie de revelación profética de las potencias mágicas contenidas en el pensamiento humano y ligadas al todo cósmico"<sup>627</sup>. Esa amplitud cósmica que Maritain pone en juego debería leerse a la luz de la transformación radical del hombre y de la vida que se pretende desde el movimiento surrealista. El emblema parece decir "Sueño sin miedo, amigo".

En cuanto a los elementos que determinan la cualidad surrealista de una obra, Paul Ilie ha aventurado estas observaciones:

---

<sup>626</sup> Langowski, Gerald, op. cit., pág. 19

<sup>627</sup> Maritain, Jacques, op. cit., pág. 136

“Hay muchos criterios para determinar si una obra es surrealista. Probablemente el más infalible es el efecto subjetivo que tiene sobre el observador, la sensación de que está en presencia de un mundo extraño e inquietante. Este es invariablemente el impacto dejado por las pinturas de Chirico, Ernst, Dalí, Tanguy y Magritte. [...] Un criterio más objetivo, sin embargo, es la técnica de irracionalidad que comprende una nueva lógica basada en la libre asociación. [...] Estas relaciones fortuitas producen una realidad ya no confinada por las leyes de la lógica, la causalidad y la sintaxis. El resultado es una obra de arte llena de encuentros extraordinarios, disímiles planos de realidad y disociaciones psicológicas de toda clase. [...] Es decir, el surrealismo proyecta las formas de deformación y las emociones de enajenamiento.<sup>628</sup>”

Cortázar se pronuncia poéticamente en “Entre esto y aquello” de *Le ragioni della collera*:

Y en lo infinitamente más pequeño  
en el hierro en la piedra que aprieta su puño  
en el amontonamiento de la masa sobre la masa  
de todo lo que pesa en el rascacielos  
sobre la base del rascacielos  
en la raíz de la montaña que se soporta para crecer  
como la uña del elefante  
como el talón bajo la inmensidad de Aquiles en la historia

aun ahí  
en esa concreción de la molécula aplastada  
del espíritu apretado por el tiempo  
en lo más pequeño lo último lo más compacto  
de lo último

está  
está el cuchillo de aire  
echando a rodar en libertad  
protones y ciclones y borbollones y neutrones  
y ratones y nucleones y palindromos  
está porque es lo último  
él es lo último  
es la nada  
es nosotros  
lo que podemos ser  
que es ser nosotros  
eso

espacio  
cáncer de lo uno

---

<sup>628</sup> Ilie, Paul, *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969, pág 3. Recogido y traducido por G. Langowski, op. cit., pág. 10

cuña que escinde  
la cara de Dios.

En lo infinitamente más pequeño existe ese cuchillo de aire que escinde la cara de Dios y proclama nuestra irreductible necesidad de ser más, lo que podría considerarse una de las constantes de la obra del argentino.

La atención de Cortázar al surrealismo, de hondo calado en toda su obra "madura", es -como hemos dicho- especialmente intensa en los años 1947, 1948 y 1949. De estas fechas datan la *Teoría del túnel*, "Muerte de Antonin Artaud" y "Un cadáver viviente", textos fundamentales en el entendimiento del ideario surreal cortazariano. La primera valoración magistral del surrealismo la encontramos en *Teoría del túnel*, donde insiste en la raigambre cosmovisionaria del acontecimiento, más que en su condición de escuela o movimiento.

"Higiene previa a toda reducción clasificatoria: el surrealismo no es un nuevo movimiento que sigue a tantos otros. Asimilarlo a una actitud y filiación literarias (mejor aún, poéticas) sería caer en la trampa que malogra buena parte de la crítica contemporánea del surrealismo".<sup>629</sup>

Su alcance se evidencia en la capacidad sugestiva y en la impronta que deja en la literatura tradicionalista o convencional. Su valor viene determinado por una actitud vivificante de los procesos creativos y por un reverso revolucionario, más allá de la literatura, que alcanza todos los perfiles de la existencia.

"La irrupción del lenguaje poético sin fin ornamental, los temas fronterizos, la aceptación sumisa de un desborde de realidad en el sueño, el "azar", la magia, la premonición, la presencia de lo no-euclidiano que procura manifestarse apenas aprendemos a abrirle las puertas, son contaminaciones surrealistas dentro de la mayor o menor continuidad tradicional de la literatura."<sup>630</sup>

Los vínculos del "credo" surreal alcanzan, en coexistencia necesaria, el existencialismo, desde la inauguración de lo que el argentino llama

---

<sup>629</sup> "Teoría del túnel", op. cit., pág. 102. Vid. "Muerte de Antonin Artaud" en *Obra crítica/2*, op. cit., pág. 153.

<sup>630</sup> Ibidem, pág. 107

“poetismo” y en la confirmación de que la deriva artística tiene ya más que ver con lo poético que con lo estético:

“Se diría que el poetismo aspira a la superrealidad en el hombre. Mientras el existencialismo prefiere al hombre en la superrealidad.”<sup>631</sup>

Como para “surrealismo”, propone Cortázar una liberalización del uso del término “existencialismo”, fuera de toda implicación tópica y sistematización filosófica.

“El intuir existencialista de la soledad resulta producto –más o menos aceptado, más o menos entendido- de esa inmersión en el hombre mismo: rechazo de sostenes tradicionales, teologías auxiliares y esperanzas teleológicas. [...] Una tendencia existencialista se expresa en la intuición rilkeana de que Dios no está al principio sino al fin de las cosas. Porque el hombre es soledad, no debe concluirse que sea finitud.”<sup>632</sup>

Las similitudes, cercanías e intervenciones entre ambos “movimientos” son múltiples. En otra cosa concuerdan surrealistas y existencialistas: “casi todos coinciden en el común anhelo de pasar de la contemplación a la acción.”<sup>633</sup> Esa acción desde lo poético convoca simultáneamente

“autorrealización y búsqueda de contacto para instituir la comunidad. [...] La acción existencialista determinaría sentimiento de comunidad en el acto mismo de autorrevelar al individuo en la experiencia. Como lo enseña Gabriel Marcel, imposible ser un individuo sin ser al mismo tiempo la comunidad.”<sup>634</sup>

Esa lectura comunitaria –sin servidumbres ni imposiciones gregarias- de la realidad en contacto con la expresión artística será fundamental en los alcances del siglo XX, desde un comunitarismo que se convierte en “universalidad”. Ante todo, surrealismo “es concepción del universo”, asomo a las zonas abisales del hombre, restitución de las dimensiones poéticas de lo humano, creencia en el paraíso, inocencia, intuición edénica del reino del hombre, descubrimiento en el otro. Por eso,

---

631 Ibidem, pág. 117

632 Ibidem, págs. 117-118

633 Ibidem, pág. 119

634 Ibidem, pág. 120



imbricándose sutilmente en la tesis sartreana, Cortázar lo define como "humanismo mágico".

"Humanismo mágico, el surrealismo niega todo límite <razonable> en la seguridad de que sólo las formas, la dogmática lógica y las mezquinas condiciones deterministas de la comunidad gregaria han vedado al hombre el acceso a lo que él, provisoriamente, denomina superrealidad. Su intuición del reino del hombre es puerilmente edénica. Pueril en cuanto el surrealista busca la *visión* antes que la verificación (visión del adulto); edénica en cuanto edén significa literalmente paraíso en la tierra. El surrealista parte de que la visión pura revela este paraíso; ergo el paraíso existe y sólo falta habitarlo sin resistencia."<sup>635</sup>

Detengámonos ahora en un estudio exhaustivo sobre las implicaciones surrealistas en la literatura cortazariana: *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* de Evelyn Picon Garfield<sup>636</sup>. Cortázar confiesa a la estudiosa tener en su casa los libros de los surrealistas René Crevel, Jacques Vaché, Arthur Cravan, pero no considerarse surrealista, al menos en su sentido "académico". Para Cortázar el surrealismo literario había fracasado como intento de reanimar el lenguaje, entre otras cosas por emplear trucos como la escritura automática y por sistematizar sus pretensiones literarias. El surrealismo que persiste y al que él se vincula es un surrealismo vital, un ensayo instintivo de invasión de la realidad. En *Muerte de Antonin Artaud* lo consignaba con claridad:

"surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón-piedra y por siempre ámbar; una reconquista de lo mal conquistado."<sup>637</sup>

Esa realidad "cósmica" se expresa por imágenes, irrumpe a través de los sueños y las alucinaciones obsesivas, lo que Evelyn Picon llama "la realidad intuida, la realidad de la imaginación en el ámbito del deseo y de la subconsciencia"<sup>638</sup>. La realidad surreal es aquella en que se descubre al verdadero hombre, escondido bajo los tabúes de la sociedad: "Oblígame a gritar mi verdadero nombre", oímos en "Encargo". La otra será la realidad

---

635

Ibidem, pág. 136

636

Picon Garfield, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Gredos. Madrid. 1975

637

*Obra crítica*/2, "Muerte de Antonin Artaud", op. cit., págs. 151-155

638

Picon Garfield, Evelyn, op. cit., pág. 13

que verifican los sentidos y la inteligencia lógica. André Breton postulaba el vínculo entre estas dos realidades: "le rêve et la réalité", en una suerte de realidad absoluta, una sobrerrealidad. Esta dualidad existe en la obra cortazariana. Su visión de la vida participa de la óptica visionaria, desde el dualismo vigilia/sueño, que se cifra en los siguientes términos.

#### VIGILIA

- \* Inteligencia lúcida y lógica
- \* Acción práctica
- \* Vida cotidiana y tradición
- \* Lenguaje congelado por el uso
- \* Inautenticidad del arte
- \* Leyes naturales y científicas

#### SUEÑO

- \* Sinrazón y locura
- \* Lo inexplicable y lo maravilloso
- \* Redescubrimiento de la palabra en su autenticidad y su naturalidad
- \* Inconformismo y revolución
- \* El azar y el juego

La trascendencia del sueño como "segunda vida" había sido puesta de manifiesto ya en la obra de Gérard de Nerval, en quien se halla también el primer intento de "chercher le sens de mes rêves"<sup>639</sup>. Otro precursor de este interés es Achim von Arnim. Será Sigmund Freud quien en libros como *La interpretación de los sueños* o *Tótem y tabú* crea, a su vez, en la intercesión del límite entre el sueño y la vigilia, considerando el sueño como desintegración de la personalidad que fomenta una reunión humana a otros niveles. El influjo del padre del psicoanálisis en Breton determinará el lugar principal que lo onírico ocupe en la estética surrealista. Para Breton y los suyos el hombre necesita la experiencia del sueño no tanto para la interpretación de la realidad, como para la revisión de la noción de real.<sup>640</sup> De lo que se trata en última instancia es de expandir la realidad, conquistarla desde la brecha que la literatura investiga y cumple.

---

<sup>639</sup> Ibidem, pág. 17

<sup>640</sup> Ibidem, pág. 19

Tal es el apego a los productos oníricos que Anna Balakian<sup>641</sup> ha de hablar de "colonización" del sueño por parte de los surrealistas. Del sueño tomarán la escritura automática, el fragmentarismo y la intermitencia, el "relato de sueños", pero sobre todo una ambientación onírica, irreal, visionaria. René Magritte es ejemplo de ese onirismo en *Le mouvement perpetuel* o *La condition humaine*. Son los goyescos "sueños de la razón" del siglo XX. En Cortázar el poema se adueña de un escenario visionario, que integra una realidad más profunda, que permite el despliegue de los ámbitos oscuros y la batalla por el reino en la que se acaba escupiendo a los valores sacros. En "A un dios desconocido" es posible reconocer estos caracteres.

Quienquiera seas  
no vengas ya.

Los dientes del tigre se han mezclado con la semilla,  
llueve un fuego continuo sobre los cascos protectores,  
ya no se sabe cuándo acabarán las muecas,  
el desgaste de un tiempo hecho pedazos.

Obedeciéndote hemos caído.

- La torre subía enhiesta, las mujeres  
llevaban cascabeles en las piernas, se gustaba  
un vino fuerte, perfumado. Nuevas rutas  
se abrían como muslos a la alegre codicia,  
a las arenas insaciables. ¡Gloria!  
La torre desafiaba las medidas prudentes,  
tal una fiesta de estrategos  
era su propia guirnalda.  
El oro, el tiempo, los destinos,  
el pensar, la violenta caricia, los tratados,  
las agonías, las carreras, los tributos,  
rodaban como dados, con sus puntos de fuego.

Quienquiera que seas, no vengas ya.  
La crónica es la fábula para esos ojos tímidos  
de cristales focales y bifocales, polaroid, antihalo,  
para esas manos con escamas de cold-cream.  
Obedeciéndote hemos caído.

---

<sup>641</sup>

Balakian, Ana, *Surrealism, the Road to Absolute*, U.S.A., Dutton, págs. 132-133.  
Recogido por E. Picon Garfiel, op. cit., pág. 19

- Los profesores obstinados hacen gestos de rata,  
vomitan Gorgias, patesis, anfictionas y Duns Scoto,  
concilios, cánones, jeringas, skaldas, trébedes,  
qué descansada vida, los derechos del hombre, Ossian,  
Raimundo Lulio, Pico, Farinata, Mio Cid, el peine  
para que Melisendra peine sus cabellos.  
Es así: preservar los legados, adorarte en tus obras,  
eternizarte, a ti el relámpago.  
Hacer de tu viviente rabia un apogtema,  
codificar tu libre carcajada.

Quienquiera seas  
no vengas ya.

- La ficción, cara de harina, cómo se cuelga de su mono,  
el reloj qué puntual nos saca de la cama.  
Venga usted a las dos, venga a las cuatro,  
desgraciadamente tenemos compromisos.  
¿Quién mató a Cock Robin? Por favor no usar  
los antisudorales, sí señora.

Por lo demás la bomba H, el peine con música,  
los detergentes, el violín eléctrico,  
alivian el pasaje de la hora. No es tan mala  
la sala de la espera: tapizada.

- ¿Consuelos, joven antropólogo? Surtidos:  
usted los ve, los prueba y se los lleva.  
La torre subía enhiesta,  
pero aquí hay Dramamina.

Quienquiera seas  
no vengas ya.

Te escupiríamos, basura, fabricado  
a nuestra imagen  
de nilón y de orlón, Yahvé, dios mío.<sup>642</sup>

Entre la rabia y el nihilismo, Cortázar se vale de un huracán de imágenes, una *amplificatio* descoyuntada, para dibujar el rostro distorsionado, descreído, expresionista de la realidad. A ese dios desconocido se le puede dedicar un poema para que no vuelva. En este momento. El surrealismo es una plataforma de defensa contra la agresividad de un mundo que muestra sus dientes de rata, su anonadamiento y su bomba H, su violín eléctrico y su basura, sus ojos

---

642

*Poesía y poética*, “Salvo el crepúsculo”, op. cit., págs. 107-108

tímidos y sus jeringas. La imagen continua y fragmentada sienta las condiciones de una investigación no realista de la realidad. Un paso más allá de las objetividades y los positivismos ilustrados, Cortázar se entrega a los delirios de lo surreal. Despojados de la salvación divina, los hombres buscan su propia libertad, su propio reino, a regañadientes, enfrentándose a la fealdad y a la caída de la existencia.

Imprescindible –podríamos decir– es el sueño en el imaginario surreal. En Cortázar el sueño no será sólo “una forma de escape hacia lo fantástico”<sup>643</sup>. Más bien nos encontramos ante una parte auténtica de la realidad que se inmiscuye en lo cotidiano y lo reinventa persistiendo<sup>644</sup>. De alguna forma se han invertido los términos y ya no es “la vida es sueño” sino “el sueño es la vida”.

“Hay que aprender a despertar dentro del sueño, imponer la voluntad a esa realidad onírica de la que hasta ahora sólo se es pasivamente autor, actor y espectador.”<sup>645</sup>

Si aprender a despertar dentro del sueño se convierte en necesario, también es preciso hallar el puente entre vigilia y sueño, el hilo conductor, el tránsito indispensable, porque en el sueño se confirma la continuidad frecuencial de la existencia. La “poética del sueño” en la obra cortazariana se evidencia reiteradamente.

## El sueño

El sueño, esa nieve dulce  
que besa el rostro, lo roe hasta encontrar  
debajo, sostenido por hilos musicales,  
el otro que despierta.<sup>646</sup>

---

<sup>643</sup> Picon Garfield, E., op. cit., pág. 21

<sup>644</sup> Vid. Cervera Salinas, Vicente, “Julio Cortázar y el perfil de Beethoven. Poética de lo fantástico”, en *Conversaciones de famas y cronopios. Encuentros con Julio Cortázar*. Op. cit., págs. 185-192

<sup>645</sup> *Último round*, op. cit., pág. 23

<sup>646</sup> *Ibidem*, págs. 25-26. El “otro que despierta” es el alter ego, el doppelgänger, el paredro, la entidad asociada. La dualidad se ofrece en forma de unidad, de asociación dual. El doble es una obsesión en Cortázar. En Salvo el crepúsculo incluye “El otro”. En sus conversaciones con González Bermejo (op. cit., pág. 34) se refiere a este aspecto, presente en toda su literatura: “Jung podría hablar de una especie de arquetipo porque no se olvide que los dobles -no sé si explícitamente en el sistema de Jung pero, en todo caso en las cosmogonías, en las mitologías del mundo- el doble, los personajes dobles, los mellizos ilustres: Rómulo y Remo, Cástor y Pólux, los dioses dobles, son una de las constantes del espíritu humano como proyección del inconsciente convertida en mito, en leyenda.

Llegado desde las profundidades “El otro” despierta, con su misterio, con su temblor, con su enajenación, interrogantes que rinden la identidad fuera de fingimientos:

¿De dónde viene esa mirada  
que a veces sube hasta mis ojos  
cuando los dejo sobre un rostro  
descansar de tantas distancias?

Es como agua de cisterna  
que brota desde su misterio,  
profundidad fuera del tiempo  
donde el recuerdo oscuro tiembla.

Metamorfosis, doble rapto  
que me descubre el ser distinto  
tras esa identidad que finjo  
con el mirar enajenado.<sup>647</sup>

El verdadero nombre, la verdadera cara, la propia revelación, la automanifestación habitan ese otro lado de las cosas en que el sueño nos espera.

“Cortázar y los surrealistas hacen hincapié en el sueño como la realidad ansiada que debe dominar a la vigilia aceptada erróneamente como el reino auténtico del hombre”<sup>648</sup>.

El sueño es revelará la verdadera faz de la existencia, por más que despertar nos dé la sensación de “pérdida del mundo soñado”. La utilidad y el hábito corrompen la autenticidad y la originalidad de todo.

“Sólo en sueños, en la poesía, en el juego [...] nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos.”<sup>649</sup>

De otro lado, comparte Cortázar con los surrealistas la relación que alienta entre sueño y locura. Encontramos en *Rayuela* este fragmento revelador:

---

Parecía que el hombre no se acepta como unidad sino que, de alguna manera, tiene el sentimiento de que simultáneamente podría estar proyectado en otra entidad que él conoce o no conoce pero existe.”

<sup>647</sup> *Poesía y poética*, “Salvo el crepúsculo”, op. cit., pág. 242

<sup>648</sup> Picon Garfield, E., op. cit., pág. 200

<sup>649</sup> *Rayuela*, op. cit., pág. 363

“Soñando nos es dado ejercitar gratis nuestra aptitud para la locura. Sospechamos al mismo tiempo que toda locura es un sueño que se fija”<sup>650</sup>.

Así pues, para Picon Garfield, “el sueño en la obra de Cortázar cumple las funciones del sueño surrealista”: pronostica o mistifica; se concretiza y se hace realidad usurpando a la realidad cotidiana de la vigilia. El sueño es capaz de crear “un ambiente en que se disuelven el tiempo y el espacio delimitados por la lógica y la vigilia”<sup>651</sup>. Las disposiciones del que sueña y del poeta asumen recorridos coincidentes. Escribir un poema es saltar fuera del tiempo, establecer un tiempo propio, un tiempo delirado en que se baraja la cronología onírica del sueño.

La misma experiencia refiere Robert Desnos, lo que da pie a Cortázar para seguir la senda de “los hilos conductores entre almas semejantes a través del tiempo y el espacio”<sup>652</sup>. Hermoso y revelador de los “vasos comunicantes” es este poema, “Sobremesa”:

Cómo te va, Robert Desnos,  
cómo te va, Javier Héraud.  
Rara baraja de memoria  
los dos tan juntos esta noche,  
los dos tan lejos en la vida,  
Robert Desnos, Javier Héraud,  
en esta mesa a media noche  
mirándose desde mis ojos,  
fumando el mismo cigarrillo  
que compartimos como el trago  
y este silencio de París,  
un cuarto piso donde estamos  
tan solos en la medianoche,  
arriba hay gente y la TV,  
abajo hay la TV y hay gente,  
el mundo de hoy, no el de mañana,  
Javier Héraud, Robert Desnos,  
la mesa llena de papeles,  
los restos de la cena fría,  
un disco de Edith Piaf, la mugre  
del hombre solo en casa sola,  
el libro abierto en cualquier página.<sup>653</sup>

---

650 Ibidem, pág. 316

651 Picon Garfield, E., op. cit., págs. 29-30

652 Ibidem, pág. 37

653 *Poesía y poética*, op. cit., pág. 506

La rara baraja de la memoria se ordena bajo el signo de la surrealidad y facilita la correlación de objetos o figuras distantes: el Che y Rimbaud, Robert Desnos y Javier Héraud, en simbiosis de lo poético y lo social, en conquista y construcción del reino que espera, en un tiempo que exaspera las coordenadas tributarias de la razón.

Desde la escritura surrealista ocurre, igualmente, el exorcismo de las obsesiones personales y de nuestras zonas *en abîme*. Cortázar confirma que sus criaturas vienen siempre de la noche y que es capaz de exorcizar a sus íncubos mediante la literatura. La teoría surrealista que mejor explica el fenómeno de la obsesión proyectada en la realidad es la de Salvador Dalí, su método crítico-paranoico: "Método espontáneo de conocimiento irracional basado en la objetivación crítica y sistemática de asociaciones e interpretaciones delirantes".<sup>654</sup> El argentino escribe en *Salvo el crepúsculo*:

"El Roc, por ejemplo, que ya empollaba en otro meopa, el Roc de los terrores de infancia, ¿cómo aceptar que desapareciera con la última palabra de Simbad el Marino? Su vasta sombra volvería alguna noche evocada por un odio filial, un monstruo hablando de otro:

### **La hija del Roc**

Atado por una condición de cielo  
quiero volar, quiero perder estas sandalias;  
hasta mi voz es burla de ala,  
hasta mi amor es un volcán de plumas.

Hija del Roc, magnífica farsa  
que en un lecho de tierra gime y sueña  
mientras las nubes trepan  
y los vientos corroen los metales.

- Padre, pájaro nubio, enorme crueldad,  
¡oh tu sombra infinita que copian mis cabellos  
esta carrera inmóvil de mi cuerpo temblando!

En un palacio de cortinas negras,  
en una barca de remeros sordos,  
buscando desatarme  
me enlazo a mis esclavos, a las vírgenes,

---

<sup>654</sup>

443-448.

González García, Angel, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, op. cit., págs.



desangro adolescentes y corderos.

Mas tú vuelves posándote en las nubes,  
centro perpetuo del espacio-  
ah, encontrar a mi madre  
y arrancarle los ojos.<sup>655</sup>

Como Dalí y como Cortázar, Henri Michaux escribirá “para liberarse de tensiones intolerables”<sup>656</sup>. Se sublima –recuerda Picon Garfield- la violencia de instintos escondidos mediante la creación, como mediante el sueño, y se efectúa una especie de catarsis parecida a la purificación de que habla Antonin Artaud<sup>657</sup>. Cortázar da continuos ejemplos de esa liberación que la poesía entraña:

“Un verso admirable de Pablo Neruda: <Mis criaturas nacen de un largo rechazo>, me parece la mejor definición de un proceso en el que escribir es de alguna manera exorcizar”<sup>658</sup>.

Desde la creatividad artística se escapa al destino de la neurosis y se halla un retorno a la *realidad*. En el *Segundo manifiesto del surrealismo*<sup>659</sup>, Breton había escrito que el terror, la obsesión o la fascinación se depuran mediante la escritura, algo que sucede tanto en Edgar Poe como en Cortázar. Como dice Antonin Artaud,

“propongo que el teatro retome esa idea elemental y mágica que se ha apropiado el psicoanálisis moderno y que consiste en la curación del enfermo haciéndole asumir las actitudes aparentes y externas de la condición deseada”<sup>660</sup>.

Buena parte de la poesía de Cortázar conlleva un descenso dentro del ser humano que tiene como finalidad el deseo de recobrar lo

---

655 *Poesía y poética*, “Salvo el crepúsculo”, op. cit., págs. 264-265. A propósito de monstruos, Néstor García Canclini, en *Cortázar, una antropología poética* (Buenos Aires, Ed. Nova, 1968, pág. 21) nos dice: “No podemos aprehenderlo todo, porque la realidad no es totalmente reductible al conocimiento ni comprensible por la razón. Cuando la violentamos para que quepa en categorías racionales, destruimos los monstruos, y sin ellos quedamos solos, tristes.”

656 Picon Garfield, E., op. cit., pág. 43

657 Ibidem, pág. 46

658 Ibidem, pág. 47

659 Ibidem, pág. 47

660 Ibidem, pág. 52. “Las babas del diablo”, “La isla a mediodía”, “Siestas” o “El ídolo de las Cícladas” son cuentos en los que los monstruos pueblan una imaginación que aspira a una lucidez humana de dimensión superior. “La pintura surrealista –dice Picon Garfield- está poblada de monstruos desconocidos y de monstruos fantásticos y juguetones, de Max Ernst a Joan Miró. Nacen de los recintos oscuros del hombre, de sus instintos, de su subconsciencia, de sus deseos y de su imaginación.” (op. cit., pág. 48)

escondido. Para los surrealistas, igualmente, la recuperación total de nuestra fuerza psíquica se operaba por el descenso vertiginoso en nosotros, la iluminación sistemática de zonas ocultas y el oscurecimiento progresivo de otros lugares, en un perpetuo pasear por las zonas prohibidas.<sup>661</sup>

La vida será aporía, contradicción, silogismo. Hay en lo surrealistas, como en Cortázar, una predisposición "afectiva" hacia las contradicciones y las paradojas, originada en el deslizamiento de las categorías convencionales hacia un mundo distinto, confluyente y abierto. A esta productiva confabulación de la realidad y las contradicciones, que rinde espacios de apertura y consumación, se la llama "Absoluto".

La conciliación y la coexistencia, la fusión de las dualidades y de las distintas formas en que se manifiesta la expresión poética cortazariana serán una muestra más de esa aspiración a lo absoluto, a una escritura absoluta, a una discursividad superior. "La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosant-fixe, magique-circonstancielle, ou ne sera pas", confirma Breton<sup>662</sup>. La importancia que se concede a la convivencia de los contrarios (finito-infinito, temporal-eterno, dentro-fuera, etc) será marca de la casa. En la profundidad anida la busca del Absoluto:

"Se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña."<sup>663</sup>

Mucho hay de provocación irracional, de "iluminación", de vivir al límite de la realidad, de aventura única e insólita, de porosidad virtual, de espera del número, de intersticio en la "respiración" de nuestro poeta,

"la respiración de la esponja (inmergida en pleno cielo, según Aragon) en la que continuamente entran y salen peces de recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos, estados y materias que la

---

<sup>661</sup> Ibidem, pág. 54

<sup>662</sup> Breton, André, *L'Amour fou*, recogido por Picon Garfield, op. cit., pág. 74

<sup>663</sup> Ese reino absoluto recibe los nombres de "unidad" o "centro"; también "la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso" (*Rayuela*, op. cit., pág. 256).

seriedad, esa señora demasiado escuchada, consideraría inconciliables”.<sup>664</sup>

Para Johnny Carter, en *El perseguidor*, para llegar allí, a ese Cielo de los surrealistas,

“no tiene ningún mérito pasar al otro lado porque él te abra la puerta. Desfondarla a patadas, eso sí. Romperla a puñetazos, eyacular contra la puerta, mear un día entero contra la puerta. Aquella vez en Nueva York yo creo que abrí la puerta con mi música”<sup>665</sup>.

Como hemos dicho, el ámbito desde el que Cortázar se posiciona es “existencial”, como resulta patente en las condiciones en que viven y piensan los personajes de sus novelas y el sujeto de sus poemas. Los surrealistas han de tratar la roca sísifa de la “alienación” existencial destruyéndola y encantándola a fuerza de imaginación y deseo. En su afán último, pretenden transformar la realidad. Lo fortuito en el mundo y lo desconocido en la subconsciencia del hombre son indicios esperanzados del poder del hombre para destapar lo maravilloso de la realidad. El compromiso surreal enseña a transformar la visión del hombre en el mundo, proceso que sólo es posible previa transformación de sus instrumentos de conocimiento. Cortázar y Oliveira “detestan las búsquedas solemnes”<sup>666</sup>.

Dice Evelyn Picon Garfield que “el libre ejercicio de la imaginación motivada por el deseo sin trabas sociales ni éticas conduce al Absoluto”<sup>667</sup>. Ese deseo incontrolable preside las obras de Sade, Lautréamont, Robert Desnos, Joyce Mansour o Louis Aragon.

“Los surrealistas se confiaban en el poder del hombre para recobrar el paraíso perdido del deseo en este mundo”<sup>668</sup>.

El deseo y la imaginación del Cielo son la verdadera revolución. Y el deseo emulsiona la realidad. Así, más que una evasión de la realidad, la imaginación es una expansión de la existencia humana. Esto es así,

---

<sup>664</sup> “Del sentimiento de no estar del todo”, op. cit., pág. 7

<sup>665</sup> “El perseguidor”, en Picon Garfield, op.cit., pág. 80

<sup>666</sup> Ibidem, pág. 86

<sup>667</sup> Ibidem, pág. 87

<sup>668</sup> Ibidem, pág. 88

indubitablemente, en Borges y en Cortázar. Frente a la razón, que esclaviza, la imaginación es liberadora<sup>669</sup>. En Aragon,

“ce sont les ennemis de l'ordre qui mettent en circulation ce philtre d'absolu”.<sup>670</sup>

Para Breton y para Cortázar, la imaginación y el amor abren la brecha al Absoluto; en el amor se fusionan la esencia y la existencia del ser humano, la realidad y lo maravilloso. El amor desbarata los órdenes y los tiempos.

### **La edad del amor**

Si los leones fueran rojos  
si en mital del pecho se les viera latiendo un corazón de ágata  
sería un poco lo que entre mis brazos  
nace de tu violenta pesadilla,  
de tu luna empapada de saliva y pasado.  
No es hermoso el amor, es antes.

La mujer surrealista desempeña el papel de intercesora entre la realidad interna y la externa. La Maga, mujer surrealista, comunica intuitivamente y sin esfuerzo, con ese Absoluto. Oliveira encuentra en la mujer intercesora “la raíz desde donde se podría empezar a tejer una lengua”<sup>671</sup>. En André Breton y Julio Cortázar, *Nadja* y *La Maga* no se preocupan por la hora ni por las ideas lógicas, sino que se rigen por el azar y la intuición.

“El desorden de *Nadja* se convierte en locura, el estado surrealista de llegar al otro lado de la puerta definitivamente.”<sup>672</sup>

La Maga se refugia en su realidad privada e intuida. Llega a inventarse un lenguaje, el “glígligo”. *Nadja* y *La Maga* son “genios libres” y sus palabras se tiñen de magia y de significados misteriosos: “auras y tensiones que crisan el aire entre dos cuerpos o llenan de polvo de oro una habitación o un verso”, dice Cortázar<sup>673</sup>. Finalmente, se puede decir

---

669 Ibidem, pág. 91

670 Ibidem, pág. 95

671 *Rayuela*, op. cit., pág. 337

672 Ibidem, pág. 113

673 *Rayuela*, op. cit., pág. 79

que la Maga es símbolo de la magia que atrae al hombre a la realidad desconocida.<sup>674</sup>

Eres la bienvenida,  
la piedra original de la alegría,  
la danza ensimismada de la estatua  
que los pájaros oyen y dispersan.[...]  
Tu corazón inventa los mapas en colores,  
en tus ojos se hamacan los globos del domingo,  
y cuando estás en mí  
la noche se abre el pecho,  
sangre de estrellas baja hasta tu pelo,  
tu nombre, tu violencia.[...]  
Esta piel de los párpados me separa del mundo  
pero tú estás en él, y más adentro vives.<sup>675</sup>

La realidad interior, que es una realidad mágica, conlleva un rechazo del "sentimiento de bienestar en el mundo". Es necesario quitarse la máscara de la comodidad, de la felicidad, del falso conocimiento, dice Evelyn Picon<sup>676</sup>. Dejando atrás la realidad, hay que intuir y comunicarse con la otra cara de la realidad cotidiana. Contra la costumbre, contra la inercia, hacia la transformación del mundo, hacia lo otro, hacia lo cotidiano maravilloso. Los surrealistas rechazan lo que Julien Gracq llama "un mundo sólido y coagulado"<sup>677</sup>. Para Cortázar, despertar será asistir a la tarea de ablandar el ladrillo todos los días.

Guillaume Apollinaire prometía, en *L'Enchanteur pourrisant* (1909), la resurrección del Mago, que se muere porque el mundo rechaza la magia y el encantamiento. El Mago conoce los símbolos, domina la alquimia. El Mago opera desde un "sistema de desorientación" y un "desarreglo" muy rimbaudianos<sup>678</sup>. Según Picon Garfield, se trata de un "enfocamiento intenso mediante el cual la realidad se metamorfosea"<sup>679</sup>. Se puede decir que, patafísicamente, "lo cotidiano se vuelve fascinante visto desde otra

---

674 Ibidem, pág. 118

675 *Poesía y poética*, "Le ragioni della collera", op.cit., pág. 399

676 Ibidem, pág. 119

677 Ibidem, pág.120

678 Rimbaud y el desarreglo de los sentidos; Aragon y la transfiguración deseada; Max Ernst y su *frottage*, Cortázar y la intersticialidad.

679 Ibidem, pág.125

perspectiva<sup>680</sup>. Esto ocurre en las "instrucciones" de los *cronopios* o en las de André Breton en el *Primer manifiesto del Surrealismo*.

(Esto es un hombre: las fogatas que alzamos  
triangulando la noche,  
haciéndola de nuevo, aunque no dure.)<sup>681</sup>

A la busca de la libertad en todos los órdenes, las nubes de Cortázar representan la construcción de una metamorfosis etérea y dúctil, inesperada y proteica. Son nubes que a veces asumen el perfil de Beethoven y otras veces una apariencia magrittiana.

"Lo que queda por decir es siempre una nube, dos nubes. Largas horas de cielo perfectamente limpio, rectángulo purísimo clavado con alfileres en la pared de mi cuarto."<sup>682</sup>

En cuanto al azar, Cortázar reconoce tanto en la literatura surrealista como en la vida su intervención rectora. El azar guía las vidas de sus personajes, incursa las evoluciones de la memoria humana e incluso afecta la "técnica" literaria que emplea el poeta. La escritura automática, la escritura no vigilada y el "cadavre exquis" de los juegos surreales tienen su origen en la estocástica<sup>683</sup>. En Cortázar, ese destino azaroso de lo literario se traduce en que el "lector cómplice" baraja los capítulos de *Rayuela*, en la participación íntima que se exige del lector, en las similitudes y cercanías de textos en principio ajenos o en el trastorno y la ubicuidad de los versos de la poesía permutante. En el poema "El gran juego", Cortázar se pregunta:

pero no sé si la baraja  
la mezclan el azar o el ángel,  
si estoy jugando o soy las cartas."<sup>684</sup>

Contra el determinismo materialista que fija y ordena todo, el hombre sigue un curso aleatorio, browniano en la vida como necesidad humana de su condición física.<sup>685</sup> Vivir es aventurarse. En André Gide,

---

680 Ibidem, pág. 124

681 *Poesía y poética*, op. cit., pág. 472

682 En "Las babas del diablo".

683 Ibidem, pág. 139.

684 *Poesía y poética*, op.cit., pág.667

685 Ibidem, pág. 141

André Breton y Luis Cernuda, aventurarse presupone la acción y no la pasividad.

“La acción surrealista por excelencia es el acto gratuito puesto que en él se reúnen el azar, la aventura sin fin práctico ni lógico, el riesgo, y la espontaneidad”<sup>686</sup>.

Se podría decir que hay un riesgo del que no se quiere escapar. Es la “poética del peligro”, que facilita las conexiones con la realidad real, el discurso real del pensamiento y la autenticidad del hombre.

Como conclusión, en Cortázar más que la sujeción a la escuela surrealista encontramos una asimilación de los principales valores surrealistas: su revolución total, que alcanza al hombre y a las palabras; su búsqueda de absoluto y la revelación de la auténtica vida; los procedimientos fluidos de escritura y el deseo de no aceptación ingenua de los dictados de la razón; la imagen visionaria y la correlación de sentidos; la rebeldía social, tan de acuerdo con el existencialismo; el juego y el azar como marcadores de una realidad que se aleja de lo acostumbrado; los tintes humanos de la introspección psicoanalítica que se efectúa en la escritura; la liberación del inconsciente y la subconsciencia; la irracionalidad que ofrece la cara analógica, ampliada de la vida; etc. El surrealismo, en definitiva, es concebido por Cortázar como la revolución estética más importante del siglo. Más que los triunfos de una escuela metódica y sistemática, lo que finalmente lo persuade es la cosmovisión que lleva aparejada esa nueva lectura de la realidad. El tránsito que se efectúa de lo estético a lo poético tiene en el surrealismo su máxima expresión. Desde su eclecticismo y desde esa artística respiración de la esponja, Cortázar tomará del surrealismo aquellos indicios que revelan una cualidad superior del discurso humano en su ímproba tarea de captura e invención de la realidad. La imaginación, por supuesto, es un arma de transformación social. Lo soñado tiene la consistencia indeleble de lo auténtico. El surrealismo es un humanismo mágico y heroico.

---

686

Ibidem, pág.146

## I. 2. 9 Cortázar y el compromiso del intelectual

“La poesía vive de honra.”  
-José Martí-

Cortázar es recordado como uno de esos escritores que tomó partido, que se pronunció, que vivió la creación literaria como el más elocuente posicionamiento ante el mundo. En su obra alienta de forma clara la voluntad de intervención en la sociedad, en la palabra, en la realidad. Con todo, no es lo que podríamos considerar un escritor político, en tanto hizo de su independencia creativa su última frontera. Son varios los textos que dedicó a dilucidar sus ideas sobre sociedad, política, intelectualidad y compromiso. La pareja más representativa es la compuesta por *Carta a Roberto Fernández Retamar* (<Acerca de la situación del intelectual latinoamericano>) (1967)<sup>687</sup> y *El intelectual y la política en América Latina* (1983)<sup>688</sup>. En su obra poética podemos encontrar igualmente sus manifestaciones en contra de la violencia, el fascismo, el imperialismo, la falta de igualdad social, el capitalismo caníbal, el estado somnoliento del intelectual latinoamericano y otros aspectos. Es observable su deseo de intervención en las causas en las que se atisba la injusticia, su perenne defensa de la libertad y su deseo de habitar el mundo desde la solidaridad y la completud. El origen de sus posturas comprometidas es poético y se define desde un humanismo crítico.

Quizá no haya ejemplo más elocuente de su posicionamiento ante la injusticia que este poema, en el que se cuestiona el lugar del arte y el artista ante realidades sociales absolutamente vergonzantes.

CON qué derecho contemplarte,  
bello niño de mármol  
envuelto en esa luz y ese temblor que Rossellini  
dejó en los bucles de tu pelo,  
si detrás estoy viendo a un niño negro muerto de hambre,  
un niño vietnamita destripado  
bajo ese cielo imperturbablemente luminoso

---

<sup>687</sup> Cortázar, Julio, *Obra crítica/3*, Alfaguara, Madrid, 1994, págs. 29-43; también está publicado en *Último round*, op. cit., págs. 265-282

<sup>688</sup> *Obra crítica/3*, op. cit., págs. 113-130



de Florencia y Hanoi.<sup>689</sup>

La denuncia visceral y directa del opresor es la otra cara de su insumisión:

### **A un general**

Región de manos sucias de pinceles sin pelo  
de niños boca debajo de cepillos de dientes

Zona donde la rata se ennoblece  
y hay banderas innúmeras  
y cantan himnos  
y alguien te prende, hijo de puta,  
una medalla sobre el pecho.

Y te pudres lo mismo.<sup>690</sup>

Es evidente, por los actos, las manifestaciones públicas y poéticas, que en Cortázar hay un compromiso. Se trataría de un compromiso con el hombre, paralelo a un compromiso con la literatura. El suyo es, al tiempo, un compromiso de ancho espectro, que no desdeña en absoluto compromisos puntuales y concretos. El editor de Sudamericana y amigo suyo Francisco Porrúa no tiene ninguna duda al respecto.

“Julio tenía ideas políticas, aunque sería mejor decir que defendía sobre todo la solidaridad entre los hombres. Como escritor era muy generoso, muy desinteresado, no le preocupaba que le alabaran o que no le alabaran, desdeñaba tanto los premios como las ceremonias.”<sup>691</sup>

Ese desinterés práctico y esa solidaridad parten en esencia de uno de sus rasgos definitorios como persona y como escritor: su humanismo. “Creo en el hombre”, parece que oímos de continuo. Su radical propósito ético-estético abundaría en la idea de “antropofanía”, en la ceremonia de aparición del hombre nuevo. Su obra es una revolución permanente que atañe a todos los órdenes y que persigue la manifestación de una realidad “mejor ahondada”. El mexicano Carlos Fuentes también lo ve así:

“El afuera y el adentro. Toda esta realidad en vísperas de manifestarse era la realidad revolucionaria de Cortázar. Sus

---

<sup>689</sup> *Poesía y poética*, op.cit., pág. 683

<sup>690</sup> *Ibidem*, pág. 457. Este poema procede de *Divertimento* (1949)

<sup>691</sup> Vid. “Entrevista a Francisco Porrúa”, ABC Cultural. (enero, 2008)

posturas políticas y su arte poético se configuraban en una convicción, y ésta es que la imaginación, el arte, la forma estética, son revolucionarias, destruyen las convenciones muertas, nos enseñan a mirar, pensar o sentir de nuevo.”<sup>692</sup>

Acierta el autor de *La muerte de Artemio Cruz* al incluir entre los aspectos revolucionarios en Cortázar la imaginación y el arte, a despecho de las distintas ortodoxias que han de salir al paso. Con todo, en Cortázar hay igualmente obras netamente políticas, tanto entre sus novelas -*Libro de Manuel*- como en su poesía. En la entrevista citada, Porrúa declaraba en alusión a los cambios permanentes que se producen en su vida y su obra:

“En Julio todos los cambios eran fundamentales. El Julio público ha cambiado, parece que ha cambiado, pero no su literatura, es decir, su oficio. Hay una inflexión en *Libro de Manuel*, un libro político.”<sup>693</sup>

Los beneficios de esta novela irán destinados al apoyo de los represaliados políticos de las Dictaduras del Cono Sur en los años 70, como una más de las medidas adoptadas por Cortázar en su solidaridad con los oprimidos de Latinoamérica. En ocasiones su dedicación a las causas de los necesitados, desaparecidos, exiliados ofrece un saldo desolador. En carta de 1978 a Edith Arón le confiesa:

“Y créeme que en estos tiempos la amargura es mi comida cotidiana. Hago lo que puedo por la Argentina y Chile, estoy continuamente en viaje para ayudar la causa de esos pueblos, y el resultado es siempre igual: tristeza y amargura. Y si el presente es así, ¿cómo agregarle el pasado y volver atrás en busca de arreglos que ya nadie entiende?”<sup>694</sup>.

Con todo, la conciencia política de Cortázar no estuvo siempre presente de la misma forma. Su transformación personal y artística, con la estancia en París y la escritura de *Rayuela*, se traducirá en una toma de conciencia definitiva. Sin esto

“yo no habría podido dar ese paso que me llevó bruscamente a descubrir, por el ojo coagulante que fue la Revolución Cubana,

---

<sup>692</sup> Fuentes, Carlos. “Inauguración de la Cátedra Julio Cortázar”. <http://les4cats.free.fr/fuentes.htm>

<sup>693</sup> “Entrevista a Francisco Porrúa”, op.cit.

<sup>694</sup> “Carta a Edith Arón, la Maga, de 1978” Entrevista de Juana Libedinsky. La Nación. (enero,2008)

una América Latina que, como tal, me había importado un bledo hasta entonces. No me interesaba más que en individuos, en valores que para mí tenían sentido y en un universo estético<sup>695</sup>.

Es absolutamente revelador de lo que podemos esperar de Cortázar en estos límites este amplio y parcialmente conocido fragmento de la *Carta a Roberto Fernández Retamar*:

“De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad. Ese proceso comportó muchas batallas, derrotas, traiciones y logros parciales. Empecé por tener conciencia de mi prójimo, en un plano sentimental y por decirlo así antropológico; un día desperté en Francia a la evidencia abominable de la guerra de Argelia, yo que de muchacho había seguido la guerra de España y más tarde la guerra mundial como una cuestión en la que lo fundamental eran principios e ideas en lucha. En 1957 empecé a tomar conciencia de lo que pasaba en Cuba (antes había noticias periodísticas de cuando en cuando, vaga noción de una dictadura sangrienta como tantas otras, ninguna participación afectiva a pesar de la adhesión en el plano de los principios). El triunfo de la revolución cubana, los primeros años del gobierno, no fueron ya una mera satisfacción histórica o política; de pronto sentí otra cosa, una encarnación de la causa del hombre como por fin había llegado a concebirla y desearla. Comprendí que el socialismo, que hasta entonces me había parecido una corriente histórica aceptable e incluso necesaria, era la única corriente de los tiempos modernos que se basaba en el hecho humano esencial, en el ethos tan elemental como ignorado por las sociedades en que me tocaba vivir, en el simple, inconcebiblemente difícil y simple principio de que la humanidad empezará verdaderamente a merecer su nombre el día en que haya cesado la explotación del hombre por el hombre. Más allá no era capaz de ir, porque, como te lo he dicho y probado tantas veces, lo ignoro todo de la filosofía política, y no llegué a sentirme un escritor de izquierda a consecuencia de un proceso intelectual sino por el mismo mecanismo que me hace escribir como escribo o vivir como vivo, un estado en el que la intuición, la participación al modo mágico en el ritmo de los hombres y las cosas, decide mi camino sin dar ni pedir explicaciones.”<sup>696</sup>

Esa participación afectiva en lo humano entronca claramente con la máxima terenciana: “Homo sum; nihil humani a me alienum puto.” El *ethos* esencial desde el que se postula Cortázar es el cese de la explotación del hombre por el hombre. En ese ámbito la importancia de la

---

<sup>695</sup> Picon Garfield, E., *Conversaciones con Cortázar*, op. cit., pág. 71

<sup>696</sup> Cortázar, Julio, “Carta a Roberto Fernández Retamar (Acercas de la situación del intelectual latinoamericano)”, *Último round*, op. cit., pág. 272.

poesía es decisiva, como arma que desde la imaginación y la intuición reivindica la libertad. Interesa, por lo tanto, oír las palabras del poeta Octavio Paz, lúcido donde los haya, a este respecto:

“Pronto descubrí que la defensa de la poesía, menospreciada en nuestro siglo, era inseparable de la defensa de la libertad. De ahí mi interés apasionado por los asuntos políticos y sociales que han agitado a nuestro tiempo.”<sup>697</sup>

Con estas palabras pone a las claras el poeta mexicano el papel fundamental que, en su pensamiento, la poesía juega en el devenir histórico-social y la libertad desde la que se instaura la creación poética, como máxima forma de compromiso. Y adelantando algunas de las ideas cortazarianas lo oímos decir:

“No me refiero a la concepción de la poesía como un arte al servicio de un Estado, una Iglesia o una ideología. Ya sabemos que esa concepción, tan antigua como los poderes políticos e ideológicos, invariablemente ha dado los mismos resultados: los Estados se derrumban, las Iglesias se disgregan o se petrifican, las ideologías se disipan –pero la poesía permanece. No: aludo a la libre participación del poeta en los asuntos de la ciudad.”<sup>698</sup>

Se podría decir, con Cortázar y Paz, que la poesía es un arma de conocimiento y compromiso. El poeta es partícipe de los asuntos de la ciudad. En verdad, el escritor *real* no puede escribir sin una participación en el destino histórico inmediato del hombre. En las grandes obras se contiene “de alguna indecible manera ese temblor, esa presencia, esa atmósfera que las hace reconocibles y entrañables, que despierta en el lector un sentimiento de contacto y cercanía”<sup>699</sup>. Las injerencias entre literatura y sociedad, literatura y vida, literatura y política quedarían así expresadas con claridad. La literatura interviene implícitamente en la realidad y esa intervención ocurre desde un doble origen: en primer lugar la literatura siempre es hija de su tiempo, condicionamientos estéticos o ideológicos aparte; en segundo lugar, la literatura es capaz de transformar la realidad, de expandirla, de crear nuevas categorías desde las que asediar la totalidad posible de lo real. Es así la poesía un arma, pero no

---

<sup>697</sup> Paz, Octavio, “Poesía, mito, revolución”. Vuelta 152, 8 de julio de 1989. pág. 1

<sup>698</sup> Ibidem, págs. 1-2

<sup>699</sup> Cortázar, J., “El intelectual y la política en Hispanoamérica”. *La isla final*, op. cit., págs. 90-91

sólo en el sentido que le otorgara Gabriel Celaya como motor de transformación social directa, sino como instrumento que permite la aventura del pensamiento desde ilimitadas posibilidades, como forma de regresar a una nueva Creación desde el arte.

En sus palabras *El intelectual y la política en Hispanoamérica* Cortázar habla de su lucha:

“Luchamos por la libertad de nuestros pueblos y por una justicia social que los devuelva íntegramente a su condición de hombres dueños de sus destinos como partes de una comunidad y como individuos.

Pienso que ahora está claro que para muchos intelectuales latinoamericanos el compromiso político es una cuestión que forma parte de su personalidad mental, moral y vital, y que, para ellos, escribir libros no significa una tarea completamente distinta de la participación en las múltiples formas de la lucha en el plano político.”<sup>700</sup>

Responde así, sin saberlo, a una preocupación que hunde sus raíces hispanoamericanas en los escritos “combativos” de Esteban Echevarría, José Martí, José Enrique Rodó, el Rubén Darío de la “Oda a Roosevelt” o el *Canto general* de Pablo Neruda. Escribir libros será su forma de participar en la lucha. Un escritor debe escribir. Es por ello por lo que en otra ocasión le oímos decir, en un autorreportaje que se publicó en la revista “Crisis”, que “lo fantástico, lo imaginario y lo humorístico” son formas válidas de tomar conciencia, en absoluto escapistas. La idea de *escapismo* puede ser manejada de forma superficial por sectores de la crítica con una visión limitada o convencional del hecho artístico y del papel del intelectual en relación con el mundo. Desde su independencia, Cortázar no podrá menos que rechazar “tanto a los sesudos críticos que lo acusan de perder creatividad como a los compañeros <revolucionarios de solemnidad> que lo censuran porque no abandona lo lúdico”<sup>701</sup>.

Desde su consideración de la importancia de la realidad, no es extraño oírlo decir: “Nada me parece más revolucionario que enriquecer por todos los medios posibles la noción de realidad en el ánimo del

---

<sup>700</sup> Ibidem, pág. 87

<sup>701</sup> López Larrosa, Romina: “Julio Cortázar: el escritor que se atrevió a jugar” (marzo,2007)

lector.”<sup>702</sup> Porque ese compromiso con el hombre es asimismo un compromiso con el lector, que es el prójimo.

“Si alguna vez se pudo ser un gran escritor sin sentirse partícipe del destino histórico inmediato del hombre, en este momento no se puede escribir sin esa participación que es responsabilidad y obligación, y sólo las obras que la trasuntan, aunque sean de pura imaginación, aunque inventen la infinita gama lúdica de que es capaz el poeta y el novelista, aunque jamás apunten directamente a esa participación, sólo ellas contendrán de alguna indecible manera ese temblor, esa presencia, esa atmósfera que las hace reconocibles y entrañables, que despierta en el lector un sentimiento de contacto y cercanía.”<sup>703</sup>

En Cortázar alienta, fundamentalmente, un compromiso a la manera de John Keats. En *Imagen de John Keats* recoge una carta de agosto de 1819 de John Keats donde dice:

“cada día me convengo más de que el escribir bien sigue inmediatamente al hacer bien, y nada hay más alto en el mundo.”<sup>704</sup>

El argentino por su parte suscribe lo anterior con estas palabras:

“Si esta jerarquización de la acción y la escritura muestra por una parte la nostalgia de todo contemplativo por la acción pura (nostalgia que se da asimismo en sentido contrario y cuya dialéctica es el drama de un T. S. Lawrence y de un Rimbaud), por otra parte prueba que para John su forma natural de acción es la obra escrita, sin vanas y vagas ideas de <actividad>.”<sup>705</sup>

En *Situación del intelectual latinoamericano*, Julio Cortázar se confiesa:

“Incapaz de acción política, no renuncio a mi solitaria vocación de cultura, a mi empeñada búsqueda ontológica, a los juegos de la imaginación en sus planos más vertiginosos; pero todo eso no gira ya en sí mismo y por sí mismo, no tiene ya nada que ver con el cómodo humanismo de los mandarines de occidente. En lo más gratuito que yo pueda escribir asomará siempre una voluntad de contacto con el presente histórico del hombre, una participación en su larga marcha hacia lo mejor de sí mismo como colectividad y humanidad. Estoy convencido de que sólo la obra de aquellos intelectuales que responden a esa pulsión y a esa rebeldía se

---

<sup>702</sup> *La isla final*, op. cit., pág. 93

<sup>703</sup> *Ibidem*, 94

<sup>704</sup> *Poesía y poética*, “Imagen de John Keats”, op. cit., pág. 1223

<sup>705</sup> *Ibidem*, pág. 1223

encarnará en las conciencias de los pueblos y justificará con su acción presente y futura este oficio de escribir para el que hemos nacido.”<sup>706</sup>

Su personalidad lo lleva, antes que a lo político, a la creencia en un mundo mejor y más justo, de forma coherente con esa humanidad que se desprende de todo lo que hace y escribe.

“En última instancia, tú y yo sabemos de sobra que el problema del intelectual contemporáneo es uno solo, el de la paz fundada en la justicia social.”<sup>707</sup>

Hemos de decir, sin embargo, que a lo largo de su vida y su obra se observa una revisión constante de su respuesta a los problemas y conflictos de la existencia y la historia. Si sus primeros años podrían ser concebidos dentro del marchamo del esteticismo literario, un esteticismo que, más que en una evasión o un torremarfilismo, se instaura en las coordenadas de la literatura fantástica, la búsqueda ontológica o la exploración intelectual de la belleza, desde su viaje a París en 1951 y de forma singular a partir de los años 60 observamos en él una vocación trasuntada de “socialismo” crítico y compromiso histórico desde la literatura. Francisco Porrúa expone este cambio de actitudes:

“Cuando Cortázar marcha en el año 51 a Europa hay un giro en su literatura que se corresponde con un giro también personal: de pronto se dedica a actividades públicas, políticas, asiste a congresos, etc. Ese cambio fue bastante mal acogido en la Argentina.”<sup>708</sup>

Escribir en 1967, unos años más tarde, consiste en asumir una postura más allá de lo meramente intelectual.

“Hace veinte años veía yo en un Paul Valéry el más alto exponente de la literatura occidental. Hoy continúo admirando al gran poeta y ensayista, pero ya no representa para mí ese ideal. No puede representarlo quien, a lo largo de toda una vida consagrada a la meditación y a la creación, ignoró soberanamente (y no sólo en sus escritos) los dramas de la condición humana que en esos mismos años se abrían paso en la obra epónima de un André Malraux y, desgarrada y contradictoriamente pero de una manera

---

<sup>706</sup> *Obra crítica/3*, “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”, op. cit., pág. 43

<sup>707</sup> *Obra crítica/3*, op. cit., pág. 32

<sup>708</sup> “Entrevista a Francisco Porrúa”, op. cit., pág. 1

admirable precisamente por ese desgarramiento y esas contradicciones, en un André Gide.<sup>709</sup>

El poeta ha de ser testigo social y existencial de su tiempo, "como lo querían Martínez Estrada y Camus" y sus obras deben ser testimonio propio del mundo. La conexión surrealista-existencial conforma el fondo de los planteamientos y los compromisos cortazarianos. No otra cosa sino baladíes y superficiales le resultarán a Cortázar las posturas del esteticismo y los distintos purismos que presupongan un alejamiento de lo humano.

"Ya no es posible respetar como se respetó en otros tiempos al escritor que se refugiaba en una libertad mal entendida para dar la espalda a su propio signo humano, a su pobre y maravillosa condición de hombre entre hombres, de privilegiado entre desposeídos y martirizados."<sup>710</sup>

Ciertos posicionamientos ante la realidad harán coincidir a Albert Camus y Julio Cortázar. El último fin de la protesta incesante es el hombre social. László Scholz así lo advierte:

"En primer lugar, ambos artistas consideran la rebeldía como la única reacción lícita frente a un mundo contaminado de pecaminosidad, y aunque esa actitud es por definición una negación de ningún modo significa para ellos una renuncia. [...] En segundo lugar, la rebeldía que se enfrenta al mundo caótico <con su ímpetu ciego reivindica el orden en medio del caos><sup>711</sup>.

Si Jean Paul Sartre había hablado para la literatura "verdadera" de la necesidad de aunar imperativo ético e imperativo estético, el poeta orensano José Ángel Valente ha de ir un paso más allá. El compromiso de la poesía con la realidad es intelectual, estético y moral. No a la espectacularidad ni a la publicidad. El compromiso del poeta se cumple allí donde tiene su razón de ser.

---

<sup>709</sup> *Obra crítica/3*, op. cit., págs. 41-42

<sup>710</sup> *Ibidem*, pág. 40

<sup>711</sup> Scholz, L. *El arte poética de Julio Cortázar*, op. cit., pág. 13. Camus publicó en un momento histórico muy significativo, 1951, *L'homme revolté*, ensanchando los puntos de vista del existencialismo y explorando desde una nueva perspectiva las condiciones sociales derivadas del fin de la Guerra Mundial, las condiciones de la libertad y la trascendencia del papel del artista en la definición de lo real. Sus alegatos son curiosamente próximos a los cortazarianos.



A Cortázar, sin embargo, le preocupa intensamente la defensa de su "bien entendida" libertad y su independencia como escritor. En su *Carta Fernández Retamar* lo reivindica con vehemencia.

"Jamás escribiré expresamente para nadie, minorías o mayorías, y la repercusión que tengan mis libros será siempre un fenómeno accesorio y ajeno a mi tarea; y sin embargo hoy sé que escribo para, que hay una intencionalidad que apunta a esa esperanza de un lector en el que reside ya la semilla del hombre futuro."<sup>712</sup>

Un poco después, insistiendo en la voluntad expresa de libertad, lo vemos establecer una concordia perfecta entre poética y política.

"A salvo por el momento de toda coacción, de la censura o la autocensura que traban la expresión de los que viven en medios políticamente hostiles o condicionados por circunstancias de urgencia, mi problema sigue siendo, como debiste sentirlo al leer *Rayuela*, un problema metafísico, un desgarramiento continuo entre el monstruoso error de ser lo que somos como individuos y como pueblos en este siglo, y la entrevisión de un futuro en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual."<sup>713</sup>

Desde esa doble visión, en su vida fueron distintos los momentos en que dejó constancia activa de sus posturas políticas y sociales. Ya en 1944, desde su puesto de profesor en la Universidad de Cuyo, participó activamente en actos contra el naciente fenómeno del peronismo. Encabezó protestas y parece haber sido el encargado de la redacción de alguno de los "panfletos" que se leyeron en la Universidad. Cuando el general Juan Domingo Perón ganó las elecciones, renunció a su cargo universitario. En conversaciones con Luis Harss así lo revela:

"En los años 44-45, participé en la lucha política contra el peronismo, y cuando Perón ganó las elecciones presidenciales, preferí renunciar a mis cátedras antes de verme obligado a 'sacarme el saco' como les pasó a tantos colegas que optaron por seguir en sus puestos. Conseguí un empleo en Buenos Aires, en la Cámara Argentina del Libro, y allí seguí escribiendo mis cuentos. Pero sin publicarlos."<sup>714</sup>

---

<sup>712</sup> *Obra crítica/3*, op. cit., pág. 41

<sup>713</sup> *Ibidem*, pág. 278

<sup>714</sup> Harss, L. op. cit., pág. 262

Proclamada la revolución cubana, expulsado Batista, en 1961 realiza su primera visita a Cuba, donde tomará conciencia de "el gran vacío político que había en mí, mi inutilidad política. Desde ese día traté de documentarme, traté de entender, de leer"<sup>715</sup>. En *Carta a Fernández Retamar* confirma su "politización".

"Hechos concretos me han movido en los últimos cinco años a reanudar un contacto personal con Latinoamérica, y ese contacto se ha hecho por Cuba y desde Cuba; pero la importancia que tiene para mí ese contacto no se deriva de mi condición de intelectual latinoamericano; al contrario, me apresuro a decirte que nace de una perspectiva mucho más europea que latinoamericana, y más ética que intelectual. Si lo que sigue ha de tener algún valor, debe nacer de una total franqueza, y empiezo por señalarlo a los nacionalistas de escarapela y banderita que directa o indirectamente me han reprochado muchas veces mi <alejamiento> de mi patria o, en todo caso, mi negativa a reintegrarme físicamente a ella."<sup>716</sup>

En este contexto hemos de leer poemas como los que dedica al Che, antes y después de su muerte, o el visceral y entusiasta "Policrítica en la hora de los chacales". En la figura del Che encuentra a un hermano, es decir, el principio de solidaridad entre los hombres en que el humanismo tiene sentido. A la muerte del guerrillero, en 1967, lo homenajea con estos versos.

### **Che**

Yo tuve un hermano.

No nos vimos nunca  
pero no importaba.

Yo tuve un hermano  
que iba por los montes  
mientras yo dormía.

Lo quise a mi modo,  
le tomé su voz  
libre como el agua,  
caminé de a ratos  
cerca de su sombra.

No nos vimos nunca  
pero no importaba,

---

<sup>715</sup> Ibidem, pág.265

<sup>716</sup> *Carta a Roberto Fernández Retamar*, op. cit., pág. 266

mi hermano despierto  
mientras yo dormía.

Mi hermano mostrándome  
detrás de la noche  
su estrella elegida.<sup>717</sup>

Para Cortázar el Che simboliza la acción en la defensa de unos ideales y también la inteligencia consciente de las falacias y los abusos a que se ven sometidos los pueblos latinoamericanos:

"el engaño en tecnicolor de los infinitos *gadgets* que les hacían olvidar que detrás de un televisor o una Coca-Cola estaban desnudos, solos y abandonados, víctimas de los explotadores de fuera, de los aprovechadores de dentro. Este despertar, todavía amorfo pero más que perceptible, fue admirablemente resumido por Ernesto Che Guevara en una simple frase: <Esta humanidad ha dicho basta, y ha echado a andar.>"<sup>718</sup>

En 1970, el ideal cubano y su admiración por Fidel sufrirán una decepción. Invitado a la asunción del gobierno del presidente Salvador Allende, se ve impulsado a recabar información sobre el periodista Heberto Padilla, detenido en Cuba, hecho que ha de motivar la ira de Fidel Castro. En 1973 se publica *Libro de Manuel*, que obtiene en París el Premio Médicis y cuyos beneficios editoriales son donados a los represaliados políticos de las dictaduras del cono sur. De paso visita Perú, Ecuador y Chile. En el prólogo a la edición americana de esta novela, que tiene una considerable repercusión crítica, oímos a Cortázar decir:

"Si durante años he escrito textos vinculados con problemas latinoamericanos, a la vez que novelas y relatos en que esos problemas estaban ausentes o sólo asomaban tangencialmente, hoy y aquí las aguas se han juntado, pero su conciliación no ha tenido nada de fácil, como acaso lo muestre el confuso y atormentado itinerario de algún personaje."<sup>719</sup>

Sus actividades y apariciones de carácter político se suceden hasta el final de su vida. Es apabullante su rechazo al fascismo de Pinochet, que ha de imponer en Chile el estado sangriento. En "Matemática elemental",

---

<sup>717</sup> *Poesía y poética*, op. cit., pág. 579

<sup>718</sup> *La isla final*, op. cit., pág. 89

<sup>719</sup> Cortázar, Julio, "Prólogo" a *Libro de Manuel*. Panteón, Nueva York, 1978

poema de 1973, denuncia la falta de democracia y la utilización de la violencia como argumento.

### **Matemática elemental**

Piense un momento: en Chile, hasta hace pocos días.  
¿A quién mataban o asesinaban como bestias?  
¿Qué libros quemaban?  
¿Quién, por miedo, tenía que dejarse la barba y el pelo largo?  
¿Qué casas de escritores y de artistas  
recibían pedradas, quién robaba los cuadros  
y destrozaba los muebles?  
Piense un momento; se cumplían tres años  
y en ese largo tiempo, ¿a quién asesinaron, golpearon o vejaron?  
¿Quiénes, piénselo bien, tuvieron  
una paciencia tan increíble  
frente al insulto y al desborde y la amenaza  
de opositores ensoberbecidos,  
de chacales de fuera y de entrecasa?

Y ahora, lea  
los diarios de ocho días, solamente.  
Y saque,  
usted,  
su cuenta.<sup>720</sup>

En 1974, al tiempo que aparece *Octaedro*, participa en una reunión del Tribunal Russell II reunido en Roma para examinar la situación política en América Latina, en particular las violaciones de los derechos humanos. *Dossier Chile: el libro negro* fue resultado de ese compromiso investigativo. Sus pronunciamientos contra la Junta Militar argentina son constantes:

### **Unidad castrense**

El gobierno argentino reconoció a la Junta;  
puesto que Dios los cría, ellos se ídem.<sup>721</sup>

En 1978 la editorial Pantheon publica en Nueva York la traducción inglesa de *Libro de Manuel*. Cortázar hace en él una advertencia al lector norteamericano:

---

<sup>720</sup> *Poesía y poética*, op. cit., pág. 588

<sup>721</sup> *Ibidem*, pág. 681

"Este libro se completó en 1972. La Argentina estaba entonces bajo la dictadura del general Alejandro Lanusse, y ya entonces la intensificación de la violencia y la violación de los derechos humanos eran evidentes. Tales abusos han continuado y han sido incrementados bajo la junta militar del general Videla. [...] Las referencias a Argentina y otros países latinoamericanos son hoy tan válidas como lo fueron cuando se escribió este libro".<sup>722</sup>

En 1976, realiza una visita clandestina a la aldea de Solentiname. En octubre de 1979, tras el triunfo de los sandinistas, visita de nuevo Nicaragua. Algunos de sus textos son utilizados en la campaña de alfabetización del país. En 1981, en uno de sus primeros decretos, el gobierno socialista de François Mitterrand le otorga la nacionalidad francesa, el 24 de julio, situación a la que subyace claramente una forma incisiva de protesta a los horrores cometidos por la dictadura militar argentina. Entre el 30 de noviembre y el 4 de diciembre de 1983 viaja a Buenos Aires, para visitar a su madre después de la caída de la dictadura y la asunción del gobierno por el presidente Raúl Alfonsín. Las autoridades ignoran su presencia, pero es calurosamente recibido por la gente, que lo reconoce en las calles. Ese es el año de publicación de *Nicaragua tan violentamente dulce*, que llegará a ver impreso muy poco antes de morir.

En cuanto a las razones y el porqué del compromiso del intelectual en la política, Cortázar se refiere a "la caída de las máscaras". El intelectual ha percibido por debajo de máscaras y muecas el verdadero rostro del enemigo y actúa en consecuencia.

"La máscara del enemigo (imperialista) ya no oculta su verdadera cara, que es la cara del que quiere dominar y explotar"<sup>723</sup>.

En Cortázar es una recurrencia la denostación de los imperialismos de toda laya. Cortázar se pronuncia contra aquello que simboliza opresión, represión, superficialidad, capitalismo voraz y ególatra, olvido de los necesitados, destrucción, injusticia y guerra. Su declarada postura antibelicista y su capacidad empática de dolerse con los necesitados quedan claras en este otro poema.

---

<sup>722</sup> Cortázar, Julio, *Libro de Manuel*, op. cit., "Prólogo"

<sup>723</sup> "El intelectual y la política en Hispanoamérica", op. cit., pág. 89

## Álbum con fotos

[Edición 1967, d.C.]

La verdadera cara de los ángeles  
es que hay napalm y hay niebla y hay tortura.  
La cara verdadera  
es el zapato entre la mierda, el lunes de mañana, el diario.  
La verdadera cara  
cuelga de perchas y liquidación de saldos, de los ángeles  
la cara verdadera  
es un álbum que cuesta treinta francos  
y está lleno de caras (las verdaderas caras de los ángeles):  
la cara de un negrito hambriento,  
la cara de un cholito mendigando,  
un vietnamita, un argentino, un español, la cara  
verde del hambre verdadera de los ángeles,  
por tres mil francos la emoción en casa,  
la cara verdadera de los ángeles,  
la cara verdadera de los hombres,  
la verdadera cara de los ángeles.<sup>724</sup>

Particularmente sugestivo resulta este fragmento de la *Carta a Fernández Retamar*, en el que desvela, críticamente,

“la influencia que ejerce la información norteamericana en mi país y de la que no se salvan, incluso creyéndolo sinceramente, infinidad de escritores y artistas argentinos de mi generación que comulgan todos los días con las ruedas de molino subliminales de la United Press y las revistas “democráticas” que marchan al compás de Time o de Life.”<sup>725</sup>

También –dice- han caído nuestras máscaras:

“las ilusiones de creer que la dependencia de culturas y de patrocinios extranjeros nos favorecía en nuestro desarrollo, las ilusiones de ser la rama más joven y por eso más viva del árbol de Occidente, y también las ilusiones de heredar la madurez y la sabiduría de las viejas naciones, y de ser por lo tanto los amos de nuestros destinos. Todas esas máscaras cayeron estrepitosamente a lo largo del siglo XX.”<sup>726</sup>

Los ecos del *Ariel* de José Enrique Rodó, los planteamientos críticos de José Martí, la reivindicación de la propiedad que hace Rubén Darío se

---

<sup>724</sup> *Poesía y poética*, pág. 508

<sup>725</sup> “Carta a Roberto Fernández Retamar”, op. cit., pág. 269

<sup>726</sup> “El intelectual y la política en Hispanoamérica”, op. cit., pág. 88

hallan presentes en la sustancia de estas ideas cortazarianas. *Las venas abiertas de Latinoamérica* del uruguayo Eduardo Galeano se reivindican de nuevo. Podríamos aducir en este punto unas palabras de Sara Facio, fotógrafa con la que Cortázar colaboró en ocasiones y con la que estaría de acuerdo: "En Latinoamérica hay un pensamiento, no solamente hambre y miseria."<sup>727</sup> La realidad hispanoamericana que se traduce en la actividad pública y en esa otra actividad privada que es la poesía de Cortázar es una realidad en que ambos extremos del enunciado tienen cabida, conjugándose compromiso intelectual y compromiso de político-social.

Con todo, la posición cortazariana respecto al compromiso del poeta es particular. Descree de las odas a libertadores o tiranos, se burla explícitamente de los "comisarios" que velan por el cumplimiento del compromiso del intelectual con las ideas a que se le adhiere.

Vendrán y te dirán (ya mismo, en esta página)  
sucio individualista,  
tu obligación es darte sin protestas,  
escribir para el hoy para el mañana  
sin nostalgias de Chaucer o Rig Veda,  
sin darle tiempo a Raymond Chandler o Duke Ellington,  
basta de babosadas de pequeñoburgués,  
hay que luchar contra la alienación ya mismo,  
dejate de pavadas,  
elegí entre el trabajo partidario  
o cantarle a Gardel.<sup>728</sup>

La participación del intelectual en la política en ningún momento debería suponer una limitación de sus valores y sus funciones puramente creadoras. Las "fibras más íntimas de su obra" reflejan la historia.<sup>729</sup> En ese sentido dice:

"La poesía latinoamericana, por ejemplo, ha cesado en gran medida de ser una poesía lírica puramente individual. Los poetas, afortunadamente, cantarán siempre sus amores y sus desdichas y sus sentimientos más íntimos; pero es fácil advertir que en nuestros días, lo hacen cada vez más como una voz que habla en nombre de muchas voces, de muchos amores, de muchas tristezas o

---

<sup>727</sup> Entrevista de María Moreno a la fotógrafa. "Con los ojos abiertos: Sara Facio" (2000)

<sup>728</sup> *Poesía y poética*, op. cit., pág. 126

<sup>729</sup> "El intelectual y la política en Hispanoamérica", op. cit., pág. 91

esperanzas. El yo de nuestros poetas auténticos vale cada día más como un *nosotros*.<sup>730</sup>

Cortázar expresa claramente que el primer compromiso posible de un escritor es el que se tiene con la escritura, con la creación, y eso para Cortázar es lo menos *comprometido* del mundo.

“Por eso, señora, le decía yo que muchos no entenderán este paseo del camaleón por la alfombra abigarrada, y eso que mi color y mi rumbo preferidos se perciben apenas se mira bien: cualquiera sabe que habito a la izquierda, sobre el rojo. Pero nunca hablaré explícitamente de ellos, o a lo mejor sí, no prometo ni niego nada.”<sup>731</sup>

En infinidad de ocasiones denuncia –amargamente– la incompreensión y esas formas de “forzar amablemente” con que los intereses se dirigen al poeta.<sup>732</sup> Pero el poeta no se deja comprar ni se deja vender a ningún signo. Se podría decir que su *intersticialidad* se lo prohíbe. Más que obvio resulta a este propósito el prosema “No te dejes” de *Historias de cronopios y de famas*:

“Es obvio que tratarán de comprar a todo poeta o narrador de ideología socialista cuya literatura influya en el panorama de su tiempo; no es menos obvio que del escritor, y sólo de él, dependerá que ello no ocurra.

En cambio le será más difícil y penoso evitar que sus correligionarios y lectores (no siempre los unos son los otros) lo sometan a toda la gama de las extorsiones sentimentales y políticas para forzarlo amablemente a meterse cada vez más en las formas públicas y espectaculares del “compromiso”. Llegará un día en que, más que libros le reclamarán discursos, conferencias, firmas, cartas abiertas, polémicas, asistencia a congresos, política.

Y así ese justo, delicado equilibrio que permite seguir creando una obra con aire en las alas, sin convertirse en el monstruo sagrado, el prócer que exhiben en las ferias de la historia cotidiana,

---

<sup>730</sup> Ibidem, pág. 91

<sup>731</sup> *La casilla de los Morelli*, op. cit., pág. 101

<sup>732</sup> El compromiso conlleva una censura con frecuencia desde todas direcciones. En “Con los ojos abiertos: Sara Facio” (2000), María Moreno recoge estas apalabras de la fotógrafa argentina: “Yo comencé con la editorial en un período adonde [sic] por la censura no se podía hacer nada. Había prohibiciones que hoy no podés creer. La primera exposición que prohibió la dictadura de Onganía fue una mía con Alicia D'Amico. Eran fotos del libro *Buenos Aires, Buenos Aires* que se exhibían en el Museo de Arte Moderno, arriba de donde está hoy el San Martín. La prohibieron porque Cortázar escribió el texto. Fue en el '68, cuando él se había manifestado en la Ciudad Universitaria de París en contra del golpe. Cuando fundamos la editorial La Azotea, el primer libro que editamos fue un ensayo sobre la locura, de Alicia y mía que nadie quiso publicar en la Argentina, tampoco exhibirlo porque, según nos decían, la gente no quería ver esas cosas. Mentira. Los librereros no querían ponerlo. Y encima el autor del texto era también Cortázar, porque en ese momento había que estar en contra de Cortázar.”



se vuelve el combate más duro que ha de librar el poeta o el narrador para que su compromiso se siga cumpliendo allí donde tiene su razón de ser, allí donde brota su follaje.

Amarga y necesaria moraleja: No te dejes comprar, pibe, pero tampoco vender.<sup>733</sup>

Si su libertad le presupone un enfrentamiento directo a los imperialismos y el capitalismo, la rebeldía y la inteligencia cortazarianas alcanzan una altura constante cuando, ante los intentos de la ortodoxia marxista de reducir al escritor al programa, reivindica la individualidad y se propone nunca renunciar al "sistema de valores culturales que ha hecho de mí lo que soy como escritor" ni "al individualismo".

"A riesgo de decepcionar a los catequistas y a los propugnadores del arte al servicio de las masas, sigo siendo ese cronopio que, como lo decía al comienzo, escribe para su regocijo o su sufrimiento personal, sin la menor concesión, sin obligaciones <latinoamericanas> o <socialistas> entendidas como a prioris pragmáticos."<sup>734</sup>

De lleno "en plena ruptura con la tradición externa e interna", el intelectual latinoamericano cumple un papel trascendental en la revolución en tanto favorece "el acceso futuro a nuevos vehículos intelectuales y estéticos que hoy a penas podemos imaginar"<sup>735</sup>. De eso se dan cuenta

"incluso algunos comisarios, porque nadie está irremisiblemente perdido y muchos poetas siguen escribiendo con tiza en los paredones de las comisarías del norte y del sur, del este y del oeste de la horrible, hermosa tierra"<sup>736</sup>.

Ante la crítica severa de los adictos al régimen, esos que dicen hacer "lo que se llama literatura proletaria, <contenidismo>, y las demás variedades del difunto realismo socialista", proclama que "no han conseguido hasta ahora nada que parezca valioso no sólo para el presente, sino para las transformaciones del futuro"<sup>737</sup>. Y entonces defiende la necesidad del "conocimiento poético", absolutamente insobornable. Cortázar actúa en consecuencia y subraya que se está procediendo al

---

<sup>733</sup> *Historias de cronopios y de famas*, op. cit., pág. 57.

<sup>734</sup> *Obra crítica/3*, "Carta a Roiberto Fernández Retamar. Situación del intelectual latinoamericano", op. cit., pág. 39

<sup>735</sup> "El intelectual y la política en Hispanoamérica", op. cit., págs. 92-93

<sup>736</sup> *La vuelta al día en ochenta mundos*, op. cit., pág. 211

<sup>737</sup> "El intelectual y la política en Hispanoamérica", op. cit., pág. 93

“empobrecimiento de la noción de realidad en nombre de una temática restringida a lo inmediato y concreto en un plano supuestamente revolucionario, y también en nombre de la capacidad de recepción de los lectores menos sofisticados. Próxima a esta crítica se sitúa su cuestionamiento de los localismos y los telurismos, que ofrecen apenas una visión parcial de lo real.

“El telurismo como lo entiende entre ustedes un Samuel Feijoo, por ejemplo, me es profundamente ajeno por estrecho, parroquial y hasta diría aldeano.”<sup>738</sup>

La independencia del poeta se paga al contado. Para él la gratuidad es una forma latente y profunda de compromiso. Una revolución estética conlleva necesariamente una revolución social.

“En lo más gratuito que pueda yo escribir asomará siempre una voluntad de contacto con el presente histórico del hombre, una participación en su larga marcha hacia lo mejor de sí mismo como colectividad y humanidad. Estoy convencido de que sólo la obra de aquellos intelectuales que respondan a esa pulsión y a esa rebeldía se encarnará en las conciencias de los pueblos y justificará con su acción presente y futura este oficio de escribir para el que hemos nacido.”<sup>739</sup>

Si la carta a Fernández Retamar suscita una polémica con Arguedas, telúrico y regionalista y defensor de una literatura escrita desde la propia tierra, Cortázar acaba por adoptar la defensa de una óptica más planetaria:

“era necesario situarse en la perspectiva más universal, del viejo mundo [...] para ir descubriendo poco a poco las verdaderas raíces de lo latinoamericano sin perder por eso la visión global de la historia y el hombre”<sup>740</sup>.

Como explica Ostria González, cree estar haciendo lo que Lezama hace en Cuba, afirmar su americanidad por una “asimilación de lo extranjero a los jugos y a la voz de su tierra”. Contra la actitud de aquellos que se engolan pronunciando fácilmente palabras como pueblo o patria Cortázar también tiene unas palabras:

---

<sup>738</sup> Obra crítica/3, op. cit., pág. 35

<sup>739</sup> Obra crítica/3, “Carta a Roberto Fernández Retamar”, op. cit., pág. 43

<sup>740</sup> Ostria González, Mauricio [2000]. *Sistemas literarios latinoamericanos: La polémica Arguedas/Cortázar treinta años después*. <http://www2.udec.cl/~docliter/articulos/ostria2.pdf>.

## Riesgos de las generalidades

Es fácil decir pueblo, decir patria,  
es tan fácil decir República Argentina.

Los que se quedan satisfechos  
con esas generalidades,  
merecen desde ahora y sin más vueltas  
a un general.<sup>741</sup>

La literatura sin complejos, sin imposiciones es capaz de desenmascarar al enemigo.

“Hay una creciente sensibilización popular, una concienciación cada vez mayor frente a los estragos del capitalismo y del fascismo en nuestras tierras, sensibilidad y conciencia que en buena medida se han alcanzado y se alcanzan por medios intelectuales directos o indirectos”<sup>742</sup>.

Como ejemplo de ética intelectual, Cortázar recuerda a Martí.

“En Martí se da el caso del intelectual del más alto nivel que entra con todo lo que tiene en la lucha por la liberación de su patria, y termina sacrificándole la vida.”<sup>743</sup>

Recoge además los ejemplos de Pablo Neruda y César Vallejo, que aunaron creación y compromiso político y que, sobre todo, no retrocedieron jamás en el camino de la creación.

“Sigo un camino donde mis libros y mi persona son y quieren ser una sola voluntad tendida hacia un futuro más justo y más bello para todos mis hermanos de América Latina y del mundo.”<sup>744</sup>

En el corazón de *La vuelta al día en ochenta mundos*<sup>745</sup>, en las cuatro páginas centrales, Batarce Barrios reconoce un “mensaje” cifrado: “*El hombre se ha hartado de cambiar la tierra*”, “*Es tiempo que la tierra cambie al hombre*”, “*Esa tierra ya se levanta, ya tiene un nombre*”, “*Con*

---

<sup>741</sup> *Poesía y poética*, op. cit., pág. 681

<sup>742</sup> “El intelectual y la política en Hispanoamérica”, op. cit., pág. 94

<sup>743</sup> “El intelectual y la política en Hispanoamérica”, op. cit., pág. 97

<sup>744</sup> *Ibidem*, pág. 100

<sup>745</sup> Algunos textos de *La vuelta al día en ochenta mundos* se refieren en concreto a la función del escritor latinoamericano y argentino: “Verano en las colinas”, “De la seriedad de los velorios” y “No hay peor sordo que el que”.

*los amigos cambiaremos la relojería del cielo*".<sup>746</sup> La lectura en clave de estas proposiciones puede darnos la medida del compromiso humano y humanístico en que se embarca Cortázar.

En entrevista con Alberto Perrone, en febrero de 1984, apenas unos meses antes de su muerte, Cortázar habla de sus proyectos de futuro:

"Será un libro donde la historia este presente, donde la historia latinoamericana esté presente, en qué aspectos o en qué formas no lo sé, no tengo idea, pero sé muy bien que no va a ser un libro exclusivamente literario."<sup>747</sup>

Estaría bien acabar esta parte recordando de nuevo a Paz: "la palabra poética ha sido simultáneamente profecía, anatema y elegía de las revoluciones modernas"<sup>748</sup>.

"¿Cuál puede ser la contribución de la poesía en la reconstitución de un nuevo pensamiento político? No con ideas nuevas sino con algo más precioso y frágil: la memoria."<sup>749</sup>.

## **I. 2. 12. De la postmodernidad**

Como advierten prácticamente todos los críticos que han estudiado la poesía de Cortázar y él mismo, el viaje a París de 1951 marca no sólo un cambio vital, sino además un cambio de carácter cultural, entendido como reformulación de los límites de su escritura, su concepto del acto poético y el papel del intelectual en el mundo. Coincide este "exilio", que a veces se explica como resultado de la asfixia cultural bonaerense, con la eclosión de las escrituras "neovanguardistas" o "postmodernas". En Cortázar, este momento creativo se entendería perfectamente como

---

<sup>746</sup> Batarce Barrios, G. "La vuelta al día en ochenta mundos: la teoría del camaleón". (abril, 2008)

<sup>747</sup> Perrone, Alberto, "Entrevista a Julio Cortázar".

<sup>748</sup> Paz, Octavio, "Poesía, mito, revolución". Vuelta 152, 8 de julio de 1989. pág. 3

<sup>749</sup> Ibidem, pág. 5

“enfrentamiento con un canon en formación”, que el argentino asumiría como su nueva aspiración.<sup>750</sup>

Las conflictivas relaciones que se advierten entre “neovanguardias” y “postmodernismo” se derivan de su procedencia de dos tradiciones distintas: la literatura europea continental y la literatura anglosajona. Hecha esta salvedad, podemos recoger unas palabras de Daniel Mesa Gancedo, que han de aclarar el espacio en el que nos movemos:

“La caracterización que de la neovanguardia hace Szabolcsi aparece como un adecuado horizonte sobre el que proyectar la obra cortazariana de los últimos años: trascendencia de una modulación existencialista de la vanguardia clásica, que va más allá de la literatura de la “desesperación o el silencio” pero que deja la huella de un decir problemático; una fuerte orientación social caracterizada por la “revuelta contra el orden establecido” en lo político y en lo estético. Con un importante anclaje filosófico y militante organizado; relación con la “nueva izquierda” (uno de cuyos más acendrados exponentes acaso sea el pensamiento crítico de la Escuela de Frankfurt). En lo estético, la supresión de la idea de la obra y de los límites entre vida y arte; la fusión intergenérica e interartística; la progresiva comprensión “tautológica” del arte entendido como estructura inmanente. En suma, la respuesta que el arte proporciona al reto que le plantea la existencia del azar y el desorden, tal como lo define Eco.”<sup>751</sup>

Recogiendo ideas de Szabolcsi, Mesa considera los siguientes cauces de la producción postmodernista: la corriente “del signo” (grupo Tel Quel, nouveau roman, poesía concreta), la “del grito” (movimiento *beat* norteamericano y mayo del 68), la del absurdo y lo grotesco y la de lo mágico y lo simbólico (nuevas místicas, rehabilitación del mito y el juego).<sup>752</sup> Los vínculos cortazarianos con estas tendencias son más o menos acusados, pero están presentes en la mayoría de los casos.

---

<sup>750</sup> Mesa Gancedo, Daniel, “Cortázar, lector de poesía en el desenlace de la modernidad”, en Trinidad Barrera (ed.), *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico. Actas del 2º Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (La Rábida, 18-20 de septiembre, 1996)*, Sevilla, AEELH/Universidad Internacional de Andalucía, 1998, págs. 357-370. La referencia se halla en la pág. 358

<sup>751</sup> Mesa Gancedo, Daniel, op. cit., pág. 361. Mesa alude a “La Néo-avant-garde: 1960” de M. Szabolcsi, incluido en J. Weisgerber, ed., *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, vol. I, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, págs. 573-608 y *Obra abierta* de Umberto Eco, Ariel, Barcelona, 1984

<sup>752</sup> Ibidem, pág. 361

En las coordenadas de esa nueva cosmovisión lo sitúan, en principio, distintos aspectos: su interés por el nuevo realismo norteamericano y los "tough writers", la atención a la editorial Something Else Press, los "happenings" y los "graffitti", la impronta del *beat*, la contemporaneidad total de Dylan Thomas o Ferlinghetti<sup>753</sup>. A su predisposición por considerar lo que hay después de la modernidad se une la admiración y el conocimiento de los poetas Gary Snyder y Paul Blackburn. Los diarios de John Cage le sirven de estímulo ante una literatura en transformación y sedienta siempre de novedades<sup>754</sup>. La trayectoria que va de Whitman a Ginsberg (a quien quizá conociera en París a fines de los 50) es la que dibuja ese proceso de mutación paralelo en los contenidos y la expresión y que ha producido:

"Poemas para decir, para leer en público, en la calle, poemas eróticos o descriptivos o políticos pero nunca los papelitos vergonzantes que pasan de la mano del poeta a la del editor entre sonrojos y copyrights."<sup>755</sup>

Los posibles contactos de Cortázar con la posmodernidad deben ser considerados, en última instancia, en relación con la prolongación de la vanguardia en Francia, que tiene a Raymond Queneau, André Pierre de Mandiargues y Roger Caillois como referentes. También mantiene Cortázar una buena relación personal con Jean Thiercelin. Le interesa esa prosa suya, escrita

"en ese estado en que la poesía alcanza la posesión total de una realidad y no necesita del terreno privilegiado del "poema", puesto que emana precisamente de la zona central donde narrar y cantar, donde delirar y entender cesan de afrontarse porque son facetas de un mismo poliedro."<sup>756</sup>

Es señalable la relación con el movimiento *beat* americano y los poetas de la "Escuela de Nueva York". De 1969 es el poema "Please,

---

<sup>753</sup> Castro Klaren, *Julio Cortázar, lector. Conversación con Julio Cortázar*. Cuadernos Hispanoamericanos, 363-366, octubre-diciembre, 1980, pág. 25. "En los poetas norteamericanos, Cortázar atisba un complemento necesario a una poesía que es la que le ha interesado siempre: la poesía de herencia romántico-visionaria. Los americanos, por el contrario, no le parecen "particularmente visionarios": "Lo que me gusta en ellos es esa manera de buscar un contacto con la realidad." (Citado por Mesa, pág. 367).

<sup>754</sup> Vid. Mesa Gancedo, Daniel, "Julio Cortázar, lector de poesía en el desenlace de la modernidad". Op. cit., Págs. 366-367

<sup>755</sup> *Último round*, op.cit., pág. 78

<sup>756</sup> Cortázar, Julio, Prólogo a *Don Felipe* de Jean Thiercelin. Madrid, Júcar, 1974, pág. 9

wristwatch, please" que le dedica a Blackburn<sup>757</sup>. Las coincidencias con Lawrence Ferlinghetti y Alain Ginsberg son indudables.

Quizá el poema en el que con más entusiasmo se muestra Cortázar "postmoderno", desde esa particular posición suya ante los acontecimientos, desde su peculiar impronta lúdico-crítica, desde la abolición de la idea de obra, sea "Fragmentos para una oda a los dioses del siglo", poema incluido en *Libro de Manuel* (1973).

### **Fragmentos para una oda a los dioses del siglo**

Tarjetas para alimentar una IBM.

Al borde de las rutas  
deténgase  
salúdelos  
ofrezca libaciones  
(traveler's cheque are welcome)

		AZUR
		SHELL MEX
		TOTAL
ESSO	BP	YPF
ROYAL DUTCH		SUPERCOTEMAGGIORE*

\* Su potencia es el estrépito, el vuelo, la blitzkrieg. Se les ofrenda sangre, mujeres desnudas, estilográficas, Diner's Club cards, placeres de weekend, adolescentes ojerosos, poetas becados (<creative writings>), giras de conferencias, planes Camelot; cada senador comprado vale por un año de indulgencia, etc.

Los términos al borde de las rutas  
santuarios  
snack-bars y mingitorios  
sus lingam flácidos que el sacerdote de uniforme azul y gorra con visera levanta y pone en el orificio de su AUTO y usted mirón que encima paga  
VEINTE LITROS LAS GOMAS EL AGUA EL PARABRISAS  
Venite adoremus  
hoc signo vinces  
SUPER: el más seguro  
PONGA UN TIGRE EN SU MOTOR  
PONGA EL LINGAM DE DIOS  
Su templo huele a fuego

<sup>757</sup>

*Poesía y poética*, op. cit., pág. 580

TOTAL    AZUR    BP    SHELL MEX  
Su templo huele a sangre  
ELF       ESSO    ROYAL DUTCH\* [...]

Este poema es su puñado de arena contra el capitalismo caníbal, la superficialidad cultural, la banalidad y la excrecencia existencial, la deshumanización/inhumanización de los tiempos y las ausencias de compromiso con el futuro. Su estructura fragmentaria, su disposición tipográfica dispersa, la negación operativa de los más mínimos cauces convencionales, el automatismo, el collage, las imágenes irracionales, la yuxtaposición expeditiva de ideas convierten este texto en emblema de un nuevo mundo literario, una nueva "cosmovisión", ya totalmente asumidos por el argentino.

El término "posmodernidad" se popularizó, a partir de 1979, con la publicación de *La condición posmoderna* de François Lyotard, si bien es ésta una palabra que había sido utilizada anteriormente, en ocasiones en sentidos cercanos a *postmodernismo*. Desde finales de los años 50 posmodernidad se había utilizado casi sistemáticamente para significar una ruptura de los escritores de posguerra con los rasgos emancipatorios y vanguardistas del modernismo, concebido como exploración programática de la innovación, la experimentalidad, la autonomía crítica y el alejamiento de lo cotidiano. No resulta curioso que *Rayuela* (1963) date precisamente de estas fechas, proponiendo la crisis de las concepciones literarias de la modernidad. Como explican Jaime Alazraki o Andrés Amorós, ésta será la novela postmoderna por excelencia en las letras hispánicas.<sup>758</sup>

Coincide la crítica en que las directrices postmodernas no forman una corriente de pensamiento unificada, sino que más bien se definen por la ruptura de la linealidad temporal y por el desarrollo del multiculturalismo. El término "postmodernidad" ha dejado paso a otros como "modernidad tardía", "modernidad líquida", "sociedad del riesgo", "globalización", "capitalismo tardío o cognitivo", etc. En todos los casos, en la medida en que el pensamiento cortazariano se halla involucrado en

---

<sup>758</sup> Alazraki, Jaime, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Anthropos Editorial, Barcelona, 1994, pág. 365.



estas evoluciones, la postura del argentino está claramente delimitada por un humanismo utopista crítico, heterodoxo y polimórfico. La evolución experimentada por Cortázar desde sus raíces románticas, surrealistas y existenciales arroja unos resultados que sólo desde prismas propios pueden ser considerados postmodernos. Hay ciertos momentos en que la ruptura y la desautomatización creativa cortazarianas coinciden con lo postmoderno. Son especialmente significativos algunos momentos de su producción literaria: los años de encuentro y desencuentro con la Revolución Cubana y sus repercusiones sociopolíticas; los pronunciamientos libertarios del mayo del 68 y la contracultura aledaña; los posicionamientos políticos en defensa de las libertades y el progreso de los pueblos oprimidos de Latinoamérica, etc. Su denuncia del ultraliberalismo, los capitalismo exterminantes, la ortodoxia marxista, la sociedad de consumo, la sociedad de los mass-media, etc. lo convierten en compañero de viajes de ciertos pensadores de la postmodernidad. Su concepción del texto literario como inmanencia igualmente lo acerca a estos presupuestos.

Antes de concretar estos aspectos, apuntaremos que, como actitud filosófica y cultural, la postmodernidad halla sus antecesores preclaros en Nietzsche y los sofistas clásicos Gorgias, Protágoras o Isócrates<sup>759</sup>, traducción filosófica y cultural de la crisis del estructuralismo en los años 60. En ese contexto resultan ineludibles las personalidades de Roland Barthes, Gilles Deleuze o Jacques Derrida, que representan los más hábiles embates contra la estabilización de los patrones convencionales de la cultura. En contacto con ello está la teoría de la relatividad de Albert Einstein, el "principio de incertidumbre" de Heisenberg, el psicoanálisis freudiano y lacanescos y las lecturas que suscita. Para Gianni Vattimo, son puestos en tela de juicio tanto el modelo determinista de la causalidad y de la verdad de sujetos fuertes como Hegel, Kant y Marx así como el planteamiento del tiempo lineal leibniziano<sup>760</sup>.

---

<sup>759</sup> Se puede glosar la trascendencia que el concepto de "antropofanía" tiene en Cortázar y la íntima relación de esta idea con el "superhombre" nietzscheano y con el hombre medida de todas las cosas protagórico.

<sup>760</sup> La crisis de los discursos de autoridad es puesta de manifiesto por Cortázar continuamente. *El perseguidor* es un ejemplo sublime de cómo el tiempo puede ser "otra cosa". En los viajes en metro de

Los rasgos más notables del arte postmoderno son la valoración crítica de las formas industriales y populares, el debilitamiento de las barreras entre géneros y el uso deliberado e insistente de la *intertextualidad*, expresada frecuentemente mediante el *collage* o el *pastiche*. Se observa una preeminencia de los fragmentos sobre la totalidad, la ruptura de la linealidad temporal y el abandono de la estética de lo bello al estilo kantiano. La cultura puede ser una jaula donde el individuo ejerce su libertad de forma limitada. De ello se extrae la propensión a la microhistoria y las microestéticas. Se despierta el interés por estudiar la historia cultural de las minorías y los sujetos subalternos. Las resonancias de ideas cortazarianas –fragmentatismo, mixtura, músicas y literaturas marginales, etc.- son obvias en muchas ocasiones.

Para Carlos Luis Torres, “la postmodernidad es un conjunto de acciones, de rasgos, de pequeñas islas en un mar textual, una vanguardia que descubre al <caminar> nuevos elementos de ruptura.”<sup>761</sup>

1968 no será sólo el año de la protesta estudiantil, sino sobre todo el momento de la reanudación del discurso sobre surrealismo y revolución y el año en que Nietzsche es devuelto a la actualidad por Jürgen Habermas, en nuevo testimonio de su explosiva vigencia. “El superhombre es sólo el hombre de siempre, descubierto en su naturaleza profunda”, se atreve a decir Gianni Vattimo<sup>762</sup>. Lukács se toma en serio la pretensión de Nietzsche, para nada literaria, de hacer de profeta de una humanidad que quiere ser históricamente real. La idea nietzscheana del *Übermensch* se presenta así explícitamente como una propuesta de renovación de las dimensiones individuales y sociales de la vida, como un ideal de hombre nuevo, algo en lo que Cortázar está radicalmente de acuerdo. Se acaba de dar la bienvenida a la afirmación de la metafísica del caos, el principio de incertidumbre y las microestéticas. Quizá la respuesta literaria más

---

algunos personajes de Cortázar el tiempo transcurre también de otra manera. El poema se instala con frecuencia en un destiempo, una deshora.

<sup>761</sup> Torres, Carlos Luis, op. cit., pág. 3

<sup>762</sup> Vattimo, Gianni. *Nietzsche, el superhombre y el espíritu de la vanguardia*. Traducción de Guillermo Piro, en *Pensamiento de los Confines*, número 9/10, 2001, págs. 172-180.

acordada a las pretensiones de Nietzsche sea la dada por los surrealistas de antes y después de la guerra mundial. En Cortázar las manifestaciones sesantayochistas nutrieron una voluntad de cambio y transformación que alentaban en su obra desde mucho antes. En *Último round* (1969), Cortázar se atreve a publicar uno de sus más hermosos poemas, "Noticias del mes de mayo", del que podemos adelantar esta declaración de intenciones:

"Ahora estas noticias,  
este *collage* de recuerdos.  
Igual que lo que cuentan  
son obra anónima: la lucha  
de un puñado de pájaros contra la Gran Costumbre.  
Manos livianas las trazaron  
con la tiza que inventa la poesía en la calle,  
con el color que asalta los grises anfiteatros.  
Aquí prosigue la tarea  
de escribir en los muros de la Tierra:  
EL SUEÑO ES REALIDAD."<sup>763</sup>

La poesía sale a la calle, se escribe en los muros, abjura de la grisura de los anfiteatros, prosigue una antigua tarea, interrumpida por esa Gran Costumbre castradora: el sueño es realidad. Hemos vuelto a ese onirismo agitador y revolucionario de la surrealidad, que en una segunda oleada inunda el pensamiento de la postmodernidad.

Dicho lo anterior, es evidente, a la vista de lo ocurrido desde el Romanticismo y, en particular, en el siglo XX, que se han producido cambios profundos en las nociones de la poesía tradicional moderna, lo que se manifiesta en infinidad de expresiones y posibilidades. En *Poesía y posmodernidad* Carlos Fajardo Fajardo se refiere a la poesía incidiendo en "su fuerza subversiva de crear y proyectar la presencia o ausencia de vida, la fundación del hombre allí donde antes sólo había vacío".<sup>764</sup>

Reivindica para la palabra poética postmoderna, desde la sensatez, su inagotable actividad y su imparable capacidad de creación. Desde su

---

<sup>763</sup> *Poesía y poética*, <Poemas dispersos>, de "Último round", pág. 485.

<sup>764</sup> Fajardo Fajardo, Carlos. *Poesía y posmodernidad. Algunas tendencias y contextos. (A propósito del XI Festival Internacional de Poesía de Medellín, Colombia, 2001)*. Espéculo, Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2002

condición de “arte u oficio endiablado” –como quiso Dylan Thomas-, la poesía es hermana de la libertad, la invención, la imaginación.<sup>765</sup> Jacques Lacan, desde un extremo más *arcaico*, se habría de referir a la palabra como creadora de realidades, matriz del orden simbólico que nos define como *homo sapiens*, como especie “elegida”. “Nos esperaban en la tierra” dice Walter Benjamin. La palabra poética, fundadora de realidades, al mismo tiempo “se constituye en cenicienta fáctica para las leyes de una racionalidad atroz e instrumental.”<sup>766</sup> Para las leyes del mercado también.

Retomo aquí, por cabales, algunas de las ideas de Carlos Fajardo acerca de las últimas tendencias de la poesía, sus subversiones y sus conciliaciones en el mundo de hoy. En primer lugar habla de un cambio de paradigmas y un cambio de sensibilidades. Alude a “la relajación de las vanguardias” y constata que la indagación del panorama de la poesía más reciente debe procurarse desde “un prisma que se reconstruye constantemente.”<sup>767</sup> Se han operado en el arte múltiples fragmentaciones, al tiempo que se manifiestan nuevas sensibilidades en la poesía de última hora: heterogeneidad, pluralidad, discontinuidad, simultaneidad, bricolaje, inestabilidad, dispersión, imprecisión, indecibilidad, contingencia, arbitrariedad, todas éstas nuevas categorías que muestran el proceso de mutación constante de la poesía postmoderna. Cortázar es, en muchas de estas posibilidades, un antecesor, en el sentido de que ya en su obra narrativa y poética se aprecia su voluntad de “fractura de los fundamentos óntico-epistemológicos sobre los cuales por más de doscientos años nos levantamos”<sup>768</sup>. La poética cortazariana es claramente postmoderna en su discontinuidad, su dispersión, su heterogeneidad y su pluralidad, además de por otras circunstancias de las que hablaremos.

Carlos Fajardo explica los acontecimientos estéticos de la poesía de la postmodernidad:

---

<sup>765</sup> Luis Racionero hace esta reflexión: “La uniformización, la eliminación de diversidad, espontaneidad, erotismo e individualismo, la falta de imaginación, la abstracción, son las causas mentales del fascismo; los románticos sabían esto. Blake fue el primero que lo intuyó y lo dijo.” En *Filosofías del underground*, op. cit., pág.31

<sup>766</sup> Fajardo, Carlos, op.cit., pág. 5

<sup>767</sup> Ibidem, pág. 2

<sup>768</sup> Ibidem, pág. 3

“No está exenta la poesía de esta fragmentación en una posmodernidad activa y vigente. Originada por la crisis de los macro-relatos modernos, hija del nihilismo decimonónico, la posmodernidad actúa ahora como nómada sin brújula, se pierde para encontrarse, se expresa en una multiplicidad de situaciones ambiguas, contradictorias y contingentes en todos los ámbitos. [...] Su fuerza seductora no la extrae de los componentes de la modernidad de aventura y triunfante, sino del eclipse racional convertido ahora en mercado. Si algo ha inventado, es un nuevo macro-proyecto o Gran Relato: el consumo, junto a todas las lógicas del Marketing transnacional. [...] Pero si estos son tiempos de alteraciones paradigmáticas ¿dónde situarse para escuchar el agudo sonido que produce la gran explosión de las visiones poéticas? Quizá viviendo tanto en el adentro como en el afuera de las conflagraciones. Así la poesía, que es crítica-creativa por antonomasia, no deberá bajar los brazos ni ser víctima de la atmósfera de relajación en esta perpetua fluidez de la posindustrialización en red.”<sup>769</sup>

En cierto modo, Cortázar y Fajardo hablan de la misma cosa: restituir a la palabra su original esencialidad, al tiempo que preservarla del acoso de banalización que se presupone en el tiempo de lo global y lo consumista. En realidad, todos los escritos cortazarianos podrían leerse como una crítica original de las alienaciones impuestas por la denominada sociedad de consumo, como explica Juan Carlos Curutchet.<sup>770</sup> Fajardo, por su parte, defiende la poesía ante lo masivo, lo posindustrial, lo mediático, lo mercadeable:

“Es desde aquí desde donde se debe entender el nacimiento de un arte y una poesía no <orgánica> en el sentido clásico y moderno, sino híbrida, multifacética y polifónica que procura construir un <no estilo>, o bien, una gama de múltiples posibles expresiones. Al disolverse la “Magna Aesthética”, se propone el fin de los sistemas poéticos totales de donde nacen ciertas microestéticas en contraposición a las macro-utopías vanguardistas.”<sup>771</sup>

La polifonía y la construcción de un “no-estilo” son observables en Julio Cortázar. La inmediatez, la heterodoxia, la simultaneidad y la ubicuidad serían características del poema postmoderno que Cortázar asume como propias. No se puede olvidar el vínculo contracultural que

---

<sup>769</sup> Ibidem, pág. 3

<sup>770</sup> Vid. *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática* de Juan Carlos Curutchet

<sup>771</sup> Fajardo, Carlos, op.cit., pág. 4

estos presupuestos entrañan, desde la "consagración del instante" preconizada por Octavio Paz, la "orgía" de las palabras, su rebelión y su revelación. Podría compartir Cortázar con los poetas postmodernos la velocidad y la anti-literatura contra la vida pacata, normativa y esclava de las leyes burguesas.

Por otro lado, es propio de la poesía postmoderna seguir los procesos de experimentación iniciados por la vanguardia.

"Hijas de la hibridación de géneros y proyectadas en una escenografía cultural de la descentralización y ruptura con la concepción unitaria y orgánica del arte moderno, son estas poéticas la mayor garantía de expresión de libertad imaginaria, cuyos antecedentes se pierden en la niebla de los tiempos. Se sabe que las vanguardias [...] lograron fusionar géneros y discursos diversos que se creían incompatibles, pero que producían un efecto seductor, mágico y maravilloso. Así, las diversas artes se conjugaron para crear una polifonía multi-estética, multi-sensitiva. La Poesía Experimental, manifiesta en la posmodernidad, ha continuado indagando en los procesos de hibridación de los géneros."<sup>772</sup>

En Cortázar podemos hallar esa descentralización y esa ruptura, que en él obedece también a la rara baraja de la memoria, desde la propia construcción y organización de los libros. Como hemos dicho, *Salvo el crepúsculo*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round*, *Libro de Manuel* o *Un tal Lucas* están enhebrados desde la hibridación genérica. Por lo que respecta a los textos poéticos en sí, son postmodernos poemas como "Aumenta la criminalidad infantil en los Estados Unidos"<sup>773</sup>, "Album con fotos"<sup>774</sup>, "Fragmentos para una oda a los dioses del siglo"<sup>775</sup>, "Toro, astro horrible, lágrima de un juego cruel: Europa!..."<sup>776</sup>, "Charting the Universe"<sup>777</sup>, "Tótem"<sup>778</sup>, "Les Progrès de la technique" (escrito en francés)<sup>779</sup>, "Vol de nuit Londres-Paris" (en español, francés e inglés)<sup>780</sup>, etc. Esa posmodernidad inherente queda más realizada si entendemos que

---

<sup>772</sup> Ibidem, pág. 11

<sup>773</sup> *Poesía y poética*, op. cit., pág. 468

<sup>774</sup> Ibidem, pág. 508

<sup>775</sup> Ibidem, pág. 530

<sup>776</sup> Ibidem, pág. 673

<sup>777</sup> Ibidem, pág. 685

<sup>778</sup> Ibidem, pág. 719

<sup>779</sup> Ibidem, pág. 730

<sup>780</sup> Ibidem, pág. 737

simultáneamente Cortázar escribe un pequeño poema de amor, un jardín zen para Octavio Paz, un poema totalmente político o unos sonetos permutantes. Recojamos antes de seguir unos versos de "¡TORO, astro horrible...":

Un desorden de treinta siglos: Rodas, Hefestión, Tertuliano,  
¡Stop! De ese cráter de espuma nace el día trece  
de septiembre de mil y novecientos y cincuenta  
y nueve años, un salto en piedra pómez,  
Lunik segundo duerme en el silencio  
del Mar de los Vapores ,  
el Mar de la Serenidad,  
en Viena se ha de enfermar la Tebaldi, Floria Tosca  
tendrá otra vez cara y otra vez, dom-ma-ge:  
Londres (vía Reuter), el proceso Podota (tercer día),  
cómo apresa esa carrera de barajas que es la vida  
y ser espejo del futuro –mírate, habitante  
de lo que venga... Europa era esto,  
es todavía mientras este corazón como un gran sapo baila  
y me rodean Yves Montand, Albert Camus, Antonio Ordóñez,  
[Char,  
una mujer que duerme entre mis brazos como un río de  
[abejas,  
Charlot, Vieira da Silva, el Sena cada noche con su signo  
[imperioso.<sup>781</sup>

En buena medida son apropiadas de nuevo las palabras de Carlos Fajardo Fajardo:

"El poema, más que un texto escritural u oral, llega a ser un multitexto, rizomático, descentrado, discontinuo, simultáneo, paradójico, contingente y laberíntico. La gran explosión o Big Bang que se produjo en las estéticas unitarias y universalistas, elevó la alteridad, el disenso, la variedad y la heterogeneidad a conceptos artísticos. El poeta rompe con lo uniforme y asume una <vida en plural> (Fernando Pessoa)"<sup>782</sup>.

Estamos ante algo que más que una simple quiebra de la linealidad, una superposición ingenua de elementos, una metódica forma de escritura automática que exprese los automatismos psíquicos y también la discontinuidad del pensamiento.

<sup>781</sup>

Ibidem, pág. 673

<sup>782</sup>

Fajardo, Carlos, op.cit., , pág. 13

Juan C. Toledano Redondo, analizando la novela de Manuel Puig *Pubis angelical*, reconocía su postmodernidad sustentada en la combinación de los elementos de la cultura popular y la integración de formas y alusiones cinematográficas, que producirían en nosotros la conciencia de otro tipo de lectura, la que Toledano llama "lectura postmoderna". Nos encontramos en esta obra de Puig con la una técnica novelística común: el pastiche. Collage, discontinuidad genérica, bricolaje representan la fusión y la mezcla de distintos modos discursivos, que sólo de forma poliédrica cabrían ser interpretadas. Da la sensación, tanto en el Cortázar de los "almanaques" como en Puig, de que los juegos de lenguaje ejercen la rebeldía ante la represión militar, social, política o cultural del momento. Qué mejor forma de volcar las fronteras, de sobrevolar las represiones, que el palimpsesto, el almanaque, la intertextualidad, la polifonía, el pastiche, la disrupción.

En *El problema de la posmodernidad: La Lectura secreta*, Javier Bello se pronuncia claramente al respecto:

"La presencia en la obra de arte de un "yo" es, para Jameson, signo indesmentible de que el observante se halla ante una obra moderna: ese sujeto, individuo autónomo burgués, ego o ser gonádico, es quien sufre la alienación del mundo moderno e intenta levantar para el futuro, la posibilidad de la utopía, objetivo que domina el presente, sujeto que en la era posmoderna sufriría una total fragmentación."<sup>783</sup>

En "La postmodernidad de Julio Cortázar", Jaime Alazraki se ocupa de desentrañar algunas de esas "perversiones" interpretativas que rodean el concepto de postmodernidad con el objeto de aplicar al creador argentino sus conclusiones. Recoge la opinión de Douwe W. Fokkema, autor de *Literary History, Modernism, and Postmodernism* (1984), quien considera que el postmodernismo es

"el primer código literario que se origina en América e influencia la literatura europea, con Borges como el escritor que ha

---

<sup>783</sup> Bello, Javier, "El problema de la posmodernidad: La lectura secreta". <http://www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/naufragos4.htm>



contribuido más que ningún otro a la invención y aceptación del nuevo código”.<sup>784</sup>

Para Alazraki, tal afirmación genera confusión, teniendo en cuenta las peculiaridades que alientan en la obra del propio Borges y los condicionantes postmodernos. Para Alazraki, Borges comparte con James Joyce o Franz Kafka los rasgos más sobresalientes de lo que se entiende por “modernismo”: el rechazo de los realismos decimonónicos, la tendencia a privilegiar los referentes, el comentario del texto por el texto mismo, la voluntad metatextual o autorreferencial, la participación del lector como factor activo en la realización de la ficción<sup>785</sup>. Esto así, se podría considerar una doble dirección: el postmodernismo como continuación de “los aspectos más extremos del modernismo” o como ruptura con el pasado que significa la modernidad.

Observando una diferencia entre postmodernista y postmoderno, digamos que la existencia de la postmodernidad ha sido juzgada desde muy diversos ámbitos: se niega, se pone en tela de juicio o se cuestionan su existencia, su alcance, su definición. Hans Bertens, Leslie Fidler, Susan Sontag o Willam Spanos se atreven a la aventura de la localización ideática y estructural de lo que podamos entender por postmodernismo o postmodernidad. Oídos estos críticos, Alazraki extrae algunas conclusiones de interés:

- a) el existencialismo europeo representa una influencia capital en el postmodernismo (Heidegger, Beckett, Sartre, Ionesco, Genet...)
- b) el postmodernismo es “un impulso dirigido a inducir a la literatura a un diálogo ontológico con el mundo y destinado a recobrar la historicidad auténtica del hombre moderno” (Spanos)
- c) el postmodernismo busca “desinflar las pretensiones modernistas, el sentido y la seriedad; busca liberar el potencial erótico del arte y levantar las barreras entre alto y bajo arte”; en algunos casos se acerca al misticismo; su ideología se manifiesta

---

<sup>784</sup> Citado por Alazraki, op. cit., págs. 354-355

<sup>785</sup> Ibidem, pág. 354

en los escritos de Herbert Marcuse, Northrop Frye, Norman O. Brown o Marshall McLuhan.<sup>786</sup>

A diferencia de lo que ocurre en Borges, en Cortázar Alazraki aprecia evidentes signos de cercanía a la definición de postmodernidad. El pensamiento existencial marca una de las fuentes iniciales de su discurso creativo, discurso que derivaría hacia otros estímulos: el surrealismo, la patafísica, las religiones orientales. En toda su obra palpita, además, la rebelión de lo irracional y un diálogo ontológico con el mundo. En Cortázar asistimos, sin duda, a la necesidad de liberación del yo, operada desde el pensamiento irracionalista, y el cuestionamiento radical del determinismo histórico, “que condena al individuo a un curso no elegido y, por tanto, no libre”<sup>787</sup>. La aversión a la seriedad, al autoritarismo, al ansia de dominación subyacen en la obra poética cortazariana, rasgos que desde la interpretación de lo postmoderno de Linda Hutcheon colocarían al argentino en estos compases histórico-artísticos. La ruptura postmodernista apreciable en Cortázar se concretaría, siguiendo a esta ensayista, en los siguientes aspectos:

- a) al ahistoricismo modernista se contrapone un fuerte compromiso con la historia;
- b) frente al elitismo modernista se opera un retorno a la sociedad y los valores éticos;
- c) a la preferencia modernista por un arte elevado o aristocrático se opone una proclividad al arte popular y la cultura de masas;
- d) al purismo respecto a la jurisdicción de los géneros la postmodernidad enfrenta una transgresión de las fronteras de géneros, disciplinas o discursos.<sup>788</sup>

La postmodernidad de Cortázar será, pues, “irreverente y subversiva” y será, además, un posicionamiento estético adquirido en el tiempo, con procesos dinámicos en la evolución de su obra y su pensamiento. La autorreflexividad es obvia desde sus primeros textos,

---

<sup>786</sup> Recogidas por Alazraki, estas consideraciones proceden textualmente de Hans Bertens, “The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism: An Introductory Survey” (1984); Richard Burgin, “Conversations with Jorge Luis Borges” (1969). op. cit., págs 354-355

<sup>787</sup> Alazraki, op.cit., pág. 357

<sup>788</sup> Recogido por Alazraki, op. cit., págs 358. Se hace referencia al ensayo de Linda Hutcheon *The Politics of Postmodernism* (1989).

pero donde más se aprecia la dimensión postmoderna cortazariana quizá sea en la transgresión de los límites entre géneros, la negación del discurso tipificado y la propensión a las estructuras escriturales polimórficas, lo que implica la negación de la obra entendida tradicionalmente y la fusión de vida y arte. He aquí donde tiene su lugar la bancarrota de los géneros en tantas oportunidades aireada por el argentino. Sus libros-collage dan cuenta perfectamente de esta condición. Su voluntad "dispersa" y de mixtura en la edición de *Salvo el crepúsculo* así lo afirman. El escritor nos enfrenta a la "pluralización" y la "fluidez" en los límites genéricos a la que se refiere Linda Hutcheon<sup>789</sup>. No haría falta explayarse a estas alturas sobre la crítica implícita al arte académico, al positivismo, al esteticismo impersonal que enhebra toda su obra. En estas coordenadas entendemos su temprana reacción adversa hacia el formalismo elitista del modernismo, como explica Alazraki.

Luis Harss, en *Los nuestros* (1966), ofrece este testimonio cortazariano que podría servir como trasunto a la poética postmoderna que late en la creación del argentino.

"En mi juventud la literatura era para mí la "grande", es decir, aparte de los clásicos, la literatura de vanguardia que mostraba ya su clasicismo: Valéry, Eliot, Saint-John Perse, Ezra Pound, una literatura que cabría llamar goethiana para entenderse; hoy en día todo eso me atrae mucho menos, porque me encuentro más o menos de punta con ella. Nadie puede negar sus notables logros, pero al mismo tiempo está enteramente circunscrita dentro de la corriente principal de la tradición occidental. Lo que me interesa cada vez más actualmente es lo que llamaría la literatura de excepción. Una buena página de Jarry me incita mucho más que las obras completas de La Bruyère."<sup>790</sup>

Se puede decir que la literatura de excepción es el ámbito natural de Cortázar. Su postmodernidad procede de una antigua actitud inconformista, que lo obliga a constantemente negarse y negar las tradiciones en que se instala. Esa desacralización de los sistemas goethianos, ese renegar de la tradición occidental, de las grandes líneas de pensamiento lo llevarán finalmente a la asunción de algunas posturas

---

<sup>789</sup> Ibidem, pág. 362

<sup>790</sup> Harss, L., op. cit., págs. 296-297

“de abajo”, como quería Baudelaire. La exquisitez está en la comunión con el prójimo. El ronroneo de un tango excita más al autor de *Pameos y meopas* que la historia completa de Gibbon. La egregia faz del emperador Comodo sugiere menos que el deje amargo del Tata Cedrón milongueando.

Con todo, hay que tener en cuenta que en la obra de Cortázar, que se abre y se cierra con libros de poesía (1938-1984), estamos ante medio siglo de acontecimientos estéticos y vitales, que irán conformando una personalidad sujeta constantemente al conjurado devenir de los tiempos. Es muy precisa y muy afortunada esa expresión suya al referir que se siente como “hombre entre dos aguas del siglo”.

“Hombre entre dos aguas del siglo, habré tenido el privilegio agrisulce de asistir a la decadencia de una cosmovisión y al alumbramiento de otra muy diferente.”<sup>791</sup>

Si el viaje a París marca una inflexión en su vida, no es menos cierto que el final de los años 50 y el principio de los años 60 revelan a un creador distinto, intensamente hombre postmoderno. Las pautas de esa conversión paulatina pero brillante las hallamos en sus textos. Cobra especial importancia, como advierte la mayoría de los críticos, el prefacio de *Pameos y meopas* (1971), que con “Rimbaud” (1941) puede ser considerado manifiesto personal. Como recuerda Jaime Alazraki, en este texto quedan dilucidadas algunas de las consignas fundamentales de la posmodernidad: el rechazo del elitismo modernista, la transgresión de los límites genéricos, el ataque al arte académico, la defensa de formas populares como los *graffitti*, los *happenings*, los juegos psicodélicos y las canciones de Léo Ferré, Atahualpa Yupanqui, Bob Dylan y Leonard Cohen, y la postulación de otra visión del hombre y la historia. La idea de “antropofanía” tiene su hueco también en este lugar.

La voluntad de confrontación y transgresión que define al arte postmoderno es clara, pues, a partir de la década de los 50. En *Rayuela* se inscribe el perfil radical de la postmodernidad, tal como Cortázar sabía:

---

<sup>791</sup> Cortázar, Julio, *Pameos y meopas*, Ocnos. 1971, pág. 10

“La idea de *Rayuela* es una petición de autenticidad total del hombre; que deje caer, por un mecanismo de autocritica despiadada, todas las ideas recibidas, toda la herencia cultural, pero no para prescindir de ellas sino para criticarlas, para tratar de descubrir los eslabones flojos, dónde se quebró algo que podía haber sido mucho más hermoso de lo que es.”<sup>792</sup>

Parece que el fondo de estas palabras está anidado de una sutil decepción, un ligero desencanto, una hermosa elegía. Al fin, como escribe Alazraki, Julio Cortázar nunca habría de usar la palabra postmodernidad.

### **I. 2. 11. Cortázar, la Patafísica, el Oulipo y la poesía experimental**

Cortázar se muestra entusiasta en todo lo que se refiera a la patafísica. Es innata en él la frecuentación de experimentos, propuestas, happenings, ismos, aventuras que se aparten de lo oficial en busca de lenguajes nuevos, nuevas sensaciones y nuevas posibilidades literarias. Toda su obra es ejemplo de una embestida contra la seriedad y la costumbre y una persecución perpetua de originalidad, desbancamiento de lo convencional o lo ortodoxo. Un principio de heterodoxia creativa ha de marcar el desarrollo total de su creación. Marcel Duchamp es una de sus predilecciones.

“Al ponerle bigotes a la Gioconda, Marcelo Duchamp estableció el hecho poético desagradable por excelencia, metiendo el dedo en el ventilador de la realidad. Cuando todos piden whisky con soda en la fiesta que da Monona Pérez, es muy desagradable que alguien reclame exigentemente un plato de tapioca.”<sup>793</sup>

La extravagancia, la excentricidad, la rareza, la originalidad habían sido preconizadas por las estéticas de la vanguardia, desde el dadaísmo y el surrealismo. Pero la patafísica es un paso más allá. Roberto Matta la definió en 1942 de esta forma:

---

<sup>792</sup> González Bermejo, E., op. cit., pág. 64

<sup>793</sup> *Poesía y poética*, “Imagen de John Keats”, op. cit., págs. 8885-886

“La patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias que aseguran un acuerdo entre los contornos y las propiedades de los objetos, tal como se describen por su virtualidad.”<sup>794</sup>

Cortázar homenajeará en repetidas ocasiones a Alfred Jarry con fruición. A Luis Harss le confiesa su interés por la “literatura de excepción”.

“Creo que la literatura clásica sigue siendo lo que es. Pero estoy de acuerdo con el gran principio patafísico de Jarry: <Lo verdaderamente interesante no son las leyes sino las excepciones>. El poeta debe dedicarse a la caza de excepciones y dejarles las leyes a los hombres de ciencia y a los escritores serios.”<sup>795</sup>

Contando con que la literatura de Cortázar es excepcional en muchos sentidos, entendemos mejor el aprecio por la obra del patafísico. Jarry nos dejó otra definición de esta “ciencia de la patafísica”, si cabe más estimulante que la anterior:

“La patafísica es la ciencia del reino situado más allá de la metafísica... Estudia las leyes que gobiernan las excepciones y explica el universo suplementario de éste; o, con menos ambición, describe un universo que uno puede ver –debe ver tal vez- en vez del tradicional, porque las leyes descritas en el universo tradicional son en sí excepciones correlacionadas, aunque frecuentes, o, en cualquier caso, hechos accidentales que, reducidos apenas a excepciones excepcionales, no tienen la ventaja de la singularidad. Definición: la patafísica es la ciencia de imaginar soluciones que simbólicamente atribuye las propiedades de objetos, descritos por su virtualidad, a sus lineamentos.”<sup>796</sup>

La fusión de elementos disonantes, repulsivos y monstruosos, el juego con la ambigüedad y los anacronismos, la inclinación por lo onírico, lo inconsciente o lo ilógico son rasgos definitorios de la escritura patafísica. Muchos de estos aspectos se encuentran en el ideario surrealista. La patafísica puede rastrearse hasta el pop español de Fernando Alfaro, en canciones como “Cirujano patafísico”.

En una entrevista a Francisco Porrúa, el editor no cree que Cortázar hubiese establecido un estrecho contacto con los patafísicos en París.

---

<sup>794</sup> Pariente, Ángel, *Diccionario temático del surrealismo*, Alianza, Madrid, 1996, págs. 253-254

<sup>795</sup> Harss, L., op. cit., págs. 296-297

<sup>796</sup> Shattuck, Roger, *The Banquet Years*, Random House, New York, 1968, págs. 241-242. La traducción es de Gerald J. Langowski, op. cit., pág. 141

“No, no creo, aunque Julio conocía muy bien la literatura patafísica. Yo entonces era socio del Colegio de Patafísica y recibía todas las publicaciones del Colegio. Había todas las jerarquías, con nombres, pero Cortázar nunca apareció ahí. Por supuesto, le interesaban la patafísica, el humor, las excentricidades literarias, como le interesaban muchas otras cosas. Miembro activo del Colegio no fue, que yo sepa. Fassio era Gran Sátrapa de las Neoaméricas, o algo parecido.”<sup>797</sup>

La experimentación y el juego llevan a Cortázar a cultivar las más variadas formas de creación poética. En su obra contamos con ejemplos de poesía permutante, poesía visual y poema-objeto, poesía en comunión con xilografías o serigrafías, poesía manuscrita y una suerte abundante de procedimientos de muy distinto tipo y tono que hablan de esa predisposición a las novedades. García Márquez así lo entiende:

“Si hay algo que explica las diferencias entre sus atrevimientos experimentales en la literatura y que le diferencian en parte de mí es que él fue siempre un escritor totalmente al tanto de las últimas corrientes literarias y también, esto me parece importante, de las novedades musicales.”<sup>798</sup>

El interés perpetuo que Cortázar mostró hacia toda especie de aventuras y propuestas literarias queda manifiesto una vez más en la relación posible que críticos como Pablo Martín Sánchez entrevén con movimientos de investigación estética como Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle), conocid también como “Literatura potencial”.

Bautizada, aunque no nacida, en París a inicios de los años 60, la “literatura potencial” tiene en Raymond Queneau, Georges Perec e Italo Calvino a sus más destacados representantes. A este grupo de ensayos de literatura experimental fue invitado Julio Cortázar, que declinó la invitación por carecer esta experiencia de motivaciones “políticas”. Con todo, esa declinación en absoluto significa que Cortázar se alejara de sus propósitos estéticos. Y es obvio que su obra, tanto poética como narrativa, mantiene estrechas relaciones con Oulipo. Para Cortázar -podemos decir- la literatura es juego, pero además compromiso. En su hábil conferencia,

---

<sup>797</sup> Entrevista a Porrúa.

<sup>798</sup> García Márquez, Gabriel. “El argentino que se hizo querer de todos”. (abril, 2007)

Martín Sánchez<sup>799</sup> nos descubre un universo desconocido. Este crítico se encarga de enseñarnos cómo en Cortázar existe esa voluntad de innovación perenne y de abismo perpetuo que se presupone en la literatura de la posmodernidad. Hay que decir que la condición *natural* de las peculiaridades de la obra cortazariana se ven reflejadas en los propósitos oulipistas.

“Llamamos literatura potencial a la búsqueda de formas [...], de estructuras nuevas que además puedan ser utilizadas por los escritores de la manera que les plazca.”<sup>800</sup>

Entre las tareas de Oulipo se hallará la necesidad de “descubrir, estudiar y trabajar posibilidades inéditas, o desenterrar y dar brillo a procedimientos caídos en el olvido, como el lipograma, recuperado por Georges Perec”.<sup>801</sup> El intento de renovación literaria se perpetrará desde una concepción eminentemente lúdica y desenfada de la literatura. Para ello se valdrán de la *contrainte* (o restricción), el *clinamen* (o excepción a la regla), los textos combinatorios, que tanto recuerdan a la poesía permutante, etc.

Se ha querido, asimismo, ver una íntima relación entre el surrealismo y Oulipo o la literatura pánica, como propuestas hijas de la vanguardia, desenvueltas, eso sí, desde el prisma de otro tiempo literario. Martín Sánchez justifica su estudio sobre Cortázar y Oulipo, alegando que son abundantes los textos que se refieren al Cortázar surrealista o al Cortázar del *nouveau roman* (el lector como creador, la autonomía de la obra literaria, el rechazo del modo tradicional); que las aproximaciones existencialistas o neo-vanguardistas son otras de las recurrencias de la crítica al hablar de Cortázar; que, sin embargo, las relaciones con Oulipo han sido insuficientemente puestas en relieve.

Algunas características intrínsecas de la literatura de Cortázar lo asociarían al grupo, entre ellas la gran versatilidad y la heterogeneidad

---

<sup>799</sup> Martín Sánchez, Pablo. *Julio Cortázar y la literatura potencial*. IV Congreso Internacional de Teoría y Crítica literaria. Rosario, Argentina, 2004. publicado en La Siega, enciclopedia libre. [http://www.la.siega.org/index.php?title=Julio\\_Cort%C3%A1zar\\_y\\_la\\_literatura\\_potencial](http://www.la.siega.org/index.php?title=Julio_Cort%C3%A1zar_y_la_literatura_potencial)

<sup>800</sup> Queneau, Raymond. *Ejercicios de estilo*. Cátedra. Madrid. 1993. Pág. 23.

<sup>801</sup> Pablo Martín Sánchez, op. cit., , pág. 1



estilística de su obra. Sin duda alguna en la poesía apreciamos esas propiedades como en ningún otro polo de su obra. En concreto, Pablo Martín recurre a las siguientes concordancias entre Cortázar y Oulipo:

a) La concepción lúdica que para Cortázar tiene la literatura, reivindicada en *La vuelta al día en ochenta mundos* o en *Último round*, entre otros muchos textos.

b) El papel del lector. El surrealismo había aportado una nueva forma de leer la poesía. Wayne Booth explicó que una obra literaria no existe hasta que no es leída, "realizada" por un lector. Umberto Eco refería, a su vez, que escribir es construir, a través del texto, el propio modelo de lector. Morelli tenía la idea de escribir un texto que no agarre al lector, pero que lo vuelva obligadamente cómplice. Como en la literatura oulipiana, en Cortázar la importancia del lector es trascendental. Cortázar, en *Rayuela*, reflexiona:

"Me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo"<sup>802</sup>.

c) Ese gusto postmoderno por la fragmentación, la multiplicidad, la combinatoria o el collage como estructura literaria. La mezcla de géneros y lo interdisciplinar son frecuentes en la postmodernidad, Oulipo y la obra de Cortázar, en concreto en sus libros caleidoscópicos y su poesía. Cortázar llega a combinar prosa, poesía, fotografías, dibujos, caricaturas, recortes periodísticos, fantasías tipográficas, etc. en un deseo de "totalidad" difusa. La lectura que se atisba desde esta mixtura no puede sino ser una lectura "compleja", lo que –en palabras de Martín Sánchez- provoca "una discontinuidad espacial y temporal desconcertante". El lector será el encargado de armar el puzzle, de hacer el montaje, de reunir los fragmentos y construir su propio sentido.<sup>803</sup>

---

<sup>802</sup> *Rayuela*, op. cit., pág. 468

<sup>803</sup> Martín Sánchez, op.cit., pág. 5

d) La importancia del humor y la admiración por Alfred Jarry y la Patafísica: "¿Quién nos rescatará de la seriedad?", leemos en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Inmensamente lúdico y bienhumorado se muestra en *Historias de cronopios y de famas*.

e) La pasión por el lenguaje entendido no sólo como herramienta de expresión de un contenido, sino como elemento significativo autónomo. Para Cortázar, palíndromos y *palíndromas* no son sólo juegos de lenguaje. En conversación con Omar Prego dice: "Cuando descubrí los palíndromas [...] me sentí instalado en una situación de relación mágica con el lenguaje".<sup>804</sup> El juego lingüístico es especial en su "Zipper sonnet", que podría ser visto como un soneto palindrómico o "bifronte" o permutante. Además, neologismos, glíglico, fortrán (formulación transpuesto), atentados ortográficos, las alteraciones sintácticas lógicas de la frase, referencias metalingüísticas, etc. ofrecen la pasión cortazariana por el lenguaje. En Cortázar da la sensación de que el lenguaje está caliente, vivo, siempre a punto de.

f) La atracción que sienten oulipianos y Cortázar por las *mises en abîme*.

Podríamos, por tanto, apostar por una más que probable "sinergia literaria" entre Cortázar y el Oulipo. 62. *Modelo para armar*, por ejemplo, es para el mismo Cortázar el seguimiento de una "regla autoimpuesta".

Otro de los aspectos audaces de Cortázar es su afición a los caligramas y la poesía visual. Entre los experimentos a los que Cortázar aspiró se encuentran multitud de juegos de palabras y ejemplos de caligramas. En este poema, por ejemplo, recoge el testigo de Guillaume Apollinaire, Vicente Huidobro y lo mejor de la vanguardia. Vinculados al cubismo, en los caligramas hallamos un intento de fusión de la palabra y la imagen, una coexistencia que ofrece resultados muy plásticos y sugerentes.

---

804

Prego, Omar, op. cit., pág. 26

labio sonrisa esperma	así ahora así ahora así
.....	ahora tendida esa mano busca
pluma esperma calina	ahora tú no así ahora tú
colina luna encima	déjame así no ahora déjame
cartilago pupila	así ese muslo así no así
musgo de axila piélagos	ahora no dame reclínate
lubricante refugio	así los dos la mano así
sal de mucosa nube	los senos no contra esa mano
jadeante rosa encía	almohada no más cerca
fiebre lengua papila	así garganta déjate no así
.....	espacio ven no así de lado
.....	ponte así no enderézate
quejas uñas sin tregua	no así no más así de nuevo

La alusión explícita de este caligrama es de contenido sexual. Persigue el argentino la plasmación connotada de la vagina de una mujer, la mandorla sacra, punto de confluencia entre el aquí y el allí. Son interesantes tanto la aliteración de la *ele*, como la alusión al "musgo", presente en multitud de textos poéticos y narrativos cortazarianos en referencia al sexo. La repetición de palabras y ciertas estructuras paralelísticas sugieren el coito. El diálogo de los amantes y ese estado de no conciencia y de vértigo del amor se adivinan en el discurso interrumpido, en cierto fluido de conciencia y en las imágenes oníricas en que prorrumpe el sujeto lírico.

Otro ejemplo de juego gráfico lo encontramos en "Omphalos"<sup>805</sup>.

### Omphalos

Busca ya cómo	del río van las flechas	más oscuras,
su indicación	a norte puro	y su peligro.
Esas aguas se beben	a sí mismas dando	el último signo:
en la carrera de los días	el relámpago falso	engaña al ciervo
que mojaba el hocico	en el cristal del cuenco	y huye para morir
de sed al borde mismo	donde la noche sueña	que es una blanca cierva.

805

*Poesía y poética*, op.cit., pág. 699

La selección de unas palabras en el interior del poema convierte nuestra recepción en una aventura de sugestividades. Dentro de un poema hay otro poema, proceso que se repite *ad infinitum* y que tiene que ver con "ese juego de dados" indecible e indeterminable, que no abolirá el azar.

"Tótem"<sup>806</sup>, escrito en francés en el original, ofrece una cascada de imágenes yuxtapuestas, aparentemente inconexas, de vuelo visionario, en una forma de *amplificatio* oscura de raíz surreal.

Totem

CrabE  
 HérissoN  
 Lutte venimeusE  
 Lait constelleE  
 Le pèreE  
 Le noM  
 Image qui hantE  
 Le miroir de la nuit  
 TronC  
 CasE  
 PassagE  
 Serre les dents et résistE  
 Bat les flancs de la nuit  
 On ne saurait mieux dire que de se tairE  
 La mère impurE  
 La soeur chasséE  
 Je vais être celui  
 Pour qui l'arbre méditE  
 À  
 Ses piedS  
 Je mettraI  
 La plus belle tête fraîche coupéE  
 À la station Sèvres-LecourbE

Cortázar, qu quiso dejar testimonio  
 manuscrito de "La noche de las amigas", con juegos y disposiciones que la  
 imprenta tradicional haría imposibles. El hecho de que manuscriba el  
 poema le otorga, además, un tono de intimidad amistosa, confesional y  
 directo. Es el poema que le canta en directo a Alejandra Pizarnik.<sup>807</sup>

Pectoral primero

En su lecho de arena se adormece  
 una mujer desnuda en una playa

tantos tu viste, en tantos te acarició un insignio  
 de fiebre de ventosas de cabellos  
 de medusas de sexos y de labios

En su lecho de arena se adormece

Patafísica, literatura de excepción, experimentos gráficos y escriturales, juegos como motor de la creación que nos libra de la seriedad, literaturas posibles, creación permanente de nuevas estructuras, normas autoimpuestas, etc. nos ofrecen a un Cortázar en continuo movimiento, dinámico y rompedor.

### **I. 3. Cortázar y el árbol del lenguaje**

"Los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera."  
-Marcel Proust-

#### **I. 3. 1. Escribir pájaros**

"Posiblemente porque el verano me circunda  
escribo este árbol de palabras"  
-Julio Cortázar, "Boomerang"<sup>808</sup>-

---

808

*Poesía y poética*, op.cit., pág.682

La naturaleza de la palabra poética es tal que no conlleva a priori ninguna información, no reconoce una finalidad, no se sujeta a una intención. La palabra poética es una "palabra extranjera" y su primer supuesto es el desacondicionamiento del lenguaje como instrumentalidad.<sup>809</sup> Podemos decir que el lugar del lenguaje en la construcción de la realidad y la indagación de lo humano es un lugar *intersticial*. Así, en *Interpretación y poesía*, Silvia Sélter se puede preguntar:

"¿Qué es la poesía en sí misma sino la creación, la invención de un nuevo sentido? ¿No es acaso la poesía la que nos transporta a un mundo inédito de significaciones, que no están escritas más que en los intersticios del encadenamiento de palabras y su distribución en un espacio?"<sup>810</sup>

En este contexto tendría sentido la siguiente metáfora. Entre el árbol de la vida (instintiva, natural, biológica, plural, genética) y el árbol de la ciencia (epistémica, racionalista, gnoseológica, científica, legal) se alza el árbol del lenguaje, un árbol de palabras, un árbol de poesía que abre un mundo inédito. Ante tanta tinta de los libros, Cortázar recomendaba a los lectores del 70 detenerse a escuchar ese gran árbol de poesía de nuestro oído interior, del que hablaba Rilke. Es éste el árbol en el que ha de tener sentido el bosque de la totalidad. Su importancia debe ser considerada desde los valores que lo lingüístico atesora de forma intrínseca y desde aquellos otros que lo convierten en apertura y contacto. El lenguaje es la cualidad humana diferenciadora, la condición que nos sitúa entre bestias y dioses, la instancia que permite la conciencia y la creación. El árbol del lenguaje será expresión del árbol de la vida y, al tiempo, hará posible la progresión del árbol de la ciencia. Sin lenguaje no hay homo sapiens, no hay ludens, no hay faber, no hay homo.

Las alusiones, los cuestionamientos y las inquisiciones cortazarianas respecto al lenguaje son múltiples a lo largo de su obra, con especial importancia en los textos poéticos. Cortázar se sabe de continuo deudor de la lengua en que se expresa. El habla es concebida desde un prisma

---

<sup>809</sup> Valente, José Angel, *Palabra y materia*, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2006, págs.

24-25

<sup>810</sup>

Vid. Sélter, Silvia, *Interpretación y poesía*

crítico-creativo que la convierte en enseña máxima de la labor del escritor. Cortázar se reconoce escritor (ficcionalista, narrador, mitopoyético, delirante) y entiende el lenguaje como el origen de su capacidad de intervención en el mundo, de acceso a las cosas, de irrupción en el otro lado. La lengua ha de ser todo excepto una sumisión, como recuerda Saúl Yurkievich.

“Cortázar procura librarse de la fascinación de las palabras, desprenderse de tretas y tramoyas retóricas, renunciar a las bellas estratagemas de la lengua. Ansía despojarse de sus artes de encantamiento discursivo para alcanzar cruda y rudamente, por ascesis bárbara, la otra palabra, aquella con fiebre y vértigo internos, la palabra matinal, matricial, la más habitada, la más humana.”<sup>811</sup>

Frente al pernicioso encantamiento discursivo, Cortázar atiende a las explosiones de una palabra febril, vertiginosa, matinal, palabra que “no comunica propiamente, sino que convoca o llama hacia el interior de sí misma. Palabra que no se consuma, como sucede en el uso instrumental del lenguaje, en lo que designa, sino que pertenece perpetuamente abierta hacia el interior de sí. Y de ese modo, la poesía se hace o es fundamentalmente experiencia de la interioridad de la palabra.”<sup>812</sup> El primer paso de la libertad humana estará en la libertad del lenguaje, en la restitución de sus potencialidades.

Por otra parte, la evolución cortazariana en su concepción de lengua y lenguaje es en todo coherente con los derroteros de su producción literaria. Es difícil imaginar que el sonetista de *Presencia* es la misma persona que el autor de “Policrítica en la hora de los chacales”. Con todo, hay unas sospechas básicas al hablar de Cortázar. En él, la lengua es la posibilidad “bárbara” de rescisión de la “sabiduría falaz”, de captación de la naturalidad del otro lado, ese que la pátina de la costumbre, la niebla de la seriedad, el hormigón del abuso o la hipocresía de la retórica retraen, niegan o abolen. Así, las palabras han de ser pájaros, nunca piedras opacas que caigan sordamente.

---

<sup>811</sup> S. Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos*. Pág. 172

<sup>812</sup> Valente, José Ángel, *Palabra y materia*, op. cit., pág. 25

Ahora escribo pájaros.  
 No los veo venir, no los elijo,  
 de golpe están ahí, son esto,  
 una bandada de palabras  
 posándose  
                   una  
                           a  
                                   una  
 en los alambres de la página,  
 chirriando, picoteando, lluvia de alas  
 y yo sin pan que darles, solamente  
 dejándolos venir. Tal vez  
 sea eso un árbol

o tal vez  
 el amor.<sup>813</sup>

Palabras como pájaros que acuden al alambre de la página, escritura por escucha. Se puede observar en muchas de las alusiones poéticas a las palabras cómo Cortázar elige –tal vez es él el elegido– imágenes de vuelo, aéreas, de alas. Desde el primer verso de *Presencia* (“A la de estela lúcida...”) hasta las postrimerías de *Alto el Perú* (1984)<sup>814</sup>, al final de su vida, podemos encontrarnos con esta misma idea, con palabras que vuelan, que son libres y lúcidas. En la obra de Cortázar tiene plenamente sentido una *poética del aire* como la esgrimida por el querido Gaston Bachelard en *El aire y los sueños*.<sup>815</sup>

Nuestro poeta encuentra en las palabras la posibilidad de su independencia y la raíz de una existencia más libre y más real para la humanidad. El cuidado y la atención que preste entonces a nuestra facultad de expresarnos y comunicarnos se erigirán en pivotes esenciales de conquista de la maravillosa realidad y de transformación de estructuras pacatamente aceptadas de antemano, impuestas por poderes fácticos sólo al tanto de otros intereses. El hombre nuevo nacerá de una concepción

---

<sup>813</sup> “Cinco últimos poemas para Cris, I”, op. cit., pág. 156

<sup>814</sup> Leemos en *Alto el Perú*: “El poeta, contradicción permanente, teje el poema con las arañas pero a la vez quisiera las cosas fuera de la tela, las cosas moscas en su libre vuelo.”

<sup>815</sup> Vid. Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños*. Fondo de Cultura Económica. México, 1989. Igualmente se ha propuesto para la poesía de Cortázar una “poética del espacio”. lo que consideramos natural dada la polivalencia y la sugestividad de su obra. Cervera, Vicente, *Una poética del espacio en Buenos Aires*. Anales de literatura hispanoamericana, núm. 21. Editorial Complutense, Madrid, 1992



radicalmente consciente del valor y el sentido de la palabra, como explica Yurkievich.

“A medida que aumenta su rechazo del discurso de arriba, de la abstracción generalizadora, a medida que se distancia de las prepotentes logomaquias, de la ética de la sublimación, de la espiritualidad, de la transparencia, su visión y su verbo se encarnan, se carnalizan, se lubrican, se vuelven más pulsionales, más libidinales, se reintegran a la fluidez, a la inestabilidad, a la mutabilidad sustanciales. El discurso desciende a la bullente riqueza cualitativa del mundo material. Liberado de las proposiciones, del modelo sintáctico, de la sumisión gramatical, el lenguaje, devuelto a las cosas, incrementa su concreción sensible...”<sup>816</sup>

Siendo la poesía el lugar en que el lenguaje se mueve en todo su esplendor, expresión de las potencialidades máximas, supremas de la lengua, es obvio advertir que Cortázar buscará la autenticidad total en las palabras y que el poema habrá de ser siempre el arma más letal de conquista del conocimiento. Para ello, hay que desacostumbrar el uso que hemos hecho del lenguaje.

“La lengua está impregnada con los principios del homo sapiens, quien en lugar de llegar a la realidad por medio de las palabras, llenó con ellas “los agujeros” de su mundo circundante”<sup>817</sup>.

### **I. 3. 2. Apertura y autocrítica**

La conciencia de Cortázar ante el lenguaje sigue los derroteros de una percepción crítica, entre el amor y el desprecio, entre la entrega y la distancia. En *Los Reyes* o *Rayuela* podemos oírlo abominar de las “perras palabras” o de las “proxenetas relucientes”.<sup>818</sup> El camino será amar las palabras cuando estás harto de ellas. En *Salvo el crepúsculo* lo dice así:

---

<sup>816</sup> Yurkievich, Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*, op. cit., pág. 165

<sup>817</sup> Julio Cortázar ve en el lenguaje al uso una excesiva humanización, una desvirtuación utilitaria que se olvida de la pulsión primigenia de la palabra.

<sup>818</sup> En las palabras puede encontrar Cortázar la renuncia a la realidad integral, la constatación de que nos quedamos apenas en la superficie. “¡Estoy harto de palabras, perras sedientas! ¡Los héroes odian las palabras!” (*Los reyes*). Otras veces en el tratamiento convencional de las palabras el argentino presume la negación de la “literatura” de verdad: “No hagamos literatura... No saquemos a relucir las perras palabras, las proxenetas relucientes.” (*Rayuela*)

“Primeros años europeos: operación de carga y descarga y recarga y contracarga y anticarga y sobrecarga. Por un lado algo como lo que dice Robert Crossom,

The curse is to love words  
When you-re stuck with them

Y vaya si estaba stuck-d de viejas palabras apolilladas, comidas por la mentira, revolcadas en polvos que nada tenían de enamorados como no fuera el hecho de proclamarlos hasta la náusea. Por otro lado algo como lo que buscaba Clarice Lispector,

No quiero la terrible limitación  
del que  
vive tan sólo de aquello capaz de  
tener sentido. Yo no: quiero una  
verdad inventada.

Detrás de eso, la certidumbre de que los poemas, fueran lo que fuesen, guardaban en sus botellitas de ludiones lo más mío que me hubiera sido dado escribir, y que no llegaría a la *verdad inventada* por un mero barrido de hojas secas.<sup>819</sup>

La palabra que cuenta para Cortázar es aquella “habitada por el fuego interno”. ¿Qué queremos decir cuando decimos, cuando hablamos? La palabra cortazariana es una palabra que bucea en sus profundidades, más allá de la superficialidad y la inanidad. Esa palabra traduce un estado humano en ebullición, en desequilibrio, en mutación, tratando de pintar de la totalidad humana y huyendo de la simulación retórica. Esta cuestión jalona la obra creativa de Cortázar y se convierte en el punto de partida de la mayoría de sus reflexiones sobre lo poético. Cree el argentino que lengua y lenguaje literario en particular son utilizados con frecuencia como métodos de construcción literaria, *strictu sensu*, sin advertir la desnaturalización que se lleva a cabo en ese proceso, impostado, en buena medida hipócrita y que acaba por tapiar la verdad. El lenguaje como un fin en sí mismo con propósitos sólo estéticos es un ejercicio de simpleza. Cortázar se alzaría contra el uso del lenguaje de una forma meramente denotativa, con adornos retóricos y una intención apenas somera, lo que vendría a trasuntar un acto de incompetencia y una sospechosa banalidad. Contra lo burócrata y la desfachatez literaria se rebela la voz de Cortázar,

---

819

*Poesía y poética*, op. cit., pág. 257

recordándonos que lo poético desentierra, bien entendido, la única posibilidad humana de realización, la realidad de la conjetura humana en su totalidad.

“Creo que hay dos maneras de entender el lenguaje. Está el lenguaje de tipo libresco, el lenguaje por el lenguaje mismo, que a mí no me merece ningún respeto: Gabriel Miró, por ejemplo, o el lenguaje de muchas de las cosas de Camilo José Cela: la masturbación verbal; como creo que dijo Borges, una forma de <desordenar el diccionario>. Lenguaje masturbatorio en el sentido de la serpiente que se muerde la cola: todo sucede en el plano del lenguaje, sin auténtica correlación objetiva.

El lenguaje que cuenta para mí es el que abre ventanas en la realidad; una permanente apertura de huecos en la pared del hombre, que nos separa de nosotros mismos y de los demás”<sup>820</sup>.

Instrumentalizar o usar el lenguaje es apenas una secuela de lo consuetudinario y lo repetitivo en que nuestras existencias y nuestras conciencias están acorraladas. La liberación humana se inicia con la liberación de nuestra comunicación, con la expresión irreprimida, con el ansia de trascendencia. Al hombre nuevo hay que ir desde un nuevo lenguaje, un lenguaje reconsiderado en su esplendor y su integridad. Así lo advierten críticos como Daniel Mesa Gancedo, Jaime Alazraki o Saúl Yurkievich. Este último lo expresa de forma vehemente:

“Esa palabra habitada por el fuego interno, palabra necesaria que conlleva plenamente al sujeto que la emite, con toda su pluralidad pulsional, cancela la otra, la de superficie, la de las logomaquias unitarias detrás de las cuales se parapetan los escritores conceptuosos, los confortablemente instalados en una supuesta unidad de la persona.”<sup>821</sup>

Así pues, es feraz el valor fundamental que Cortázar otorga al lenguaje. A este “instrumento”, don humano por excelencia, impone el argentino la maravillosa tarea de abrir las puertas hacia lo otro, lo que está escondido, lo que nos pone en contacto con eso que somos en verdad y lo que aparece velado por el desgaste del lenguaje convencional. El lenguaje ha de desempeñar un inequívoco papel de apertura: apertura de la realidad y apertura de lo humano hacia un hombre otro. El destino del lenguaje se cumple, además, en una autocrítica que lo convoque a una

---

<sup>820</sup> González Bermejo, E., *Conversaciones con Cortázar*, op.cit., pág. 85

<sup>821</sup> Yurkievich, Saúl, op. cit., pág. 177

realidad más prístina, original y transparente. Los múltiples testimonios que en la obra creativa y crítica cortazariana hallamos al respecto nos conminan a un estudio detallado de lo que nuestro poeta ve en él, en tanto lo personaliza y lo convierte en piedra de toque de todo aquello que se pueda descubrir, que sea, desde la literatura.

Se podría decir que Cortázar observa en el lenguaje "convencional" una perversión paralela a la involución experimentada a niveles histórico-sociales, cognitivos y vitales. Coincide en ello con pensadores como Martin Heidegger, quien cree que la lengua de nuestra conversación destruye continuamente la posibilidad de decir aquello de lo que hablamos. La degeneración del lenguaje, la costumbre lingüística se ha convertido en obstáculo para la expresión *real*. Si la latitud y la profundidad de lo humano vienen dadas por el lenguaje que nos nombra, es innegable la importancia que cobra su desautomatización. La "poquedad" y el consentimiento en que se inscribe la vida lingüística del hombre determinarán la "poquedad" y el conformismo a que podemos aferrarnos en la existencia. El origen de este desgaste se hallaría, según el poeta, en la sistémica pretensión de explicar la realidad, en la canonización de reglas, presupuestos y géneros, en la canalización de los discursos que se someten a causas ajenas, en el uso y el abuso de la palabra. Para él este proceso revierte en desconocimiento y olvido de lo que realmente somos. La verdadera libertad humana ha de venir, en primer lugar, de la liberación de la tiranía de un lenguaje codificado y fosilizado. Concebir el lenguaje como una fosilización conlleva atentar contra el primer principio característico de la palabra: su dinamismo, su cualidad de movimiento perpetuo, su intraducible poder generador, su aperturismo. En este sentido, Jacques Lacan es una referencia en el pensamiento lingüístico cortazariano. Es impensable que desde lo literario se consienta la petrificación del lenguaje, incapacitándolo así para su expresión total y convirtiéndolo en herramienta insuficiente de captación de la realidad y de transformación continua del hombre. Yurkievich así lo expone en *Mundos y modos*:

“Y así como la lengua literaria es maltratada de otredad, profanada o vejada por sus antagonistas, también la realidad por ella representada se enrarece, mina y fisura.”<sup>822</sup>

Esa crítica a la lengua y lo literario se efectúa desde lo literario mismo, en una forma de reflexividad, autorreferencialidad y metapoética que implica un alto componente crítico, que se propone un autoanálisis destructivo. Existe en Cortázar la sospecha de que en el seno del lenguaje alienta siempre otra dimensión de lo real, una realidad que se construiría sin interrupción, sin parámetros rectores predeterminados, sin disposiciones apriorísticas, una realidad a la que se accede en casos extremos desde la destrucción del lenguaje, desde su exasperación. Al ritmo de lo vital, desde coordenadas que más tendrían que ver con el latido y con el hálito que con otra cosa, el lenguaje literario, como revelación de las potencialidades extremas de la lengua, ha de atesorar – genéticamente– los rasgos de una fecundidad y una naturalidad iniciáticas. El lenguaje literario no puede prescindir de su intuición. Curutchet se referirá a ese lenguaje absolutamente nuevo que Cortázar busca como “anti-lenguaje”.

“En cierto sentido, el orbe es un lenguaje: tiene sentido en la medida en que puede ser aprehendido; pero aquí se está ya de vuelta en el caos primordial: es la realidad privada de la función iluminadora del verbo. En consecuencia, Cortázar ataca la inanidad bajo todas y cada una de sus formas, la falsa identificación entre la palabra y la cosa denotada como así también la total disociación entre pensamiento y lenguaje. Estas comprobaciones bastarían para demostrar cómo el escritor nunca ha entendido el lenguaje como un fin en sí, sino como una *técnica*, medio que puede eventualmente permitirle el establecimiento de una relación satisfactoria con el mundo. El anti-lenguaje cortazariano aspira a convertirse así en la esfera de la reconciliación.”<sup>823</sup>

### **I. 3. 3. El lenguaje, la realidad enmascarada y la totalidad**

La expresión de la totalidad del hombre que Cortázar persigue sólo es posible desde una totalidad del lenguaje. “Para escribir a un hombre hacen falta todas las palabras”, parece recordarnos Juarroz. Para Graciela

---

<sup>822</sup> Yurkievich, Saúl, op. cit., pág. 172

<sup>823</sup> Curutchet, J. C., op. cit., pág. 130

Batarce y otros críticos, Cortázar propone en su teoría "una escritura subversiva, propia de un dinamitero que barrene los flancos del idioma y convierta a la palabra en manifestante de la totalidad del hombre, de modo de asegurar [sic] el ejercicio pleno de todas las facultades y posibilidades humanas"<sup>824</sup>. Es ésta una postura de máxima implicación personal, vanguardista, antiartística, antiformal, contracultural. La búsqueda cortazariana "supera no sólo lo literario, sino también lo lingüístico. Escribir consistirá en poner en juego recursos de desvío, agresión, reversión y desbaratamiento para que el lenguaje imponga su arbitrio; que se interponga entre conciencia y mundo, entre aprehensión y expresión; que la escritura resulte, finalmente, un recurso para alcanzar lo que está más acá o más allá de la lengua: la realidad que las palabras enmascaran."<sup>825</sup> En la poesía cortazariana el lenguaje ocupará esta posición intersticial: entre conciencia y mundo, entre aprehensión y expresión, hacia la realidad enmascarada. Desde esa descolocación el poeta se atreverá a quitarle la máscara a la realidad, se atreverá a decir a qué llama manzana.

Glosando a Wittgenstein, si los límites de mi mundo son los límites de mi lenguaje, la única vía posible de abolición de los límites de la realidad vendría dada por la abolición de los límites de mi lenguaje. Desterradas las ideas de limitación y finitud del lenguaje, convencionalmente entendido como sistema estructurado de signos, con una normativa, como un pacto social, será posible desterrar, igualmente, la visión reductiva de lo real. Ampliando los horizontes del lenguaje, se hace posible la amplitud de una realidad que penetramos más, que forjamos. Reconociendo el carácter motor, generador, inquieto, no sometido, no regulado de la lengua, estaremos abriendo de par en par las puertas a una realidad siempre nueva y siempre en crecimiento.

En esa pretensión de aperturas se encuentra lo mejor de la literatura cortazariana, lo que debemos poner en relación con una de sus tentativas: "demoler el lenguaje adocenado y retórico que advertía en

---

<sup>824</sup> Batarce, Graciela, op. cit., pág. 3

<sup>825</sup> Ibidem, pág. 3

mucha literatura latinoamericana".<sup>826</sup> En el fondo, como siempre, late la certidumbre de que "la verdadera libertad nos libera de la tiranía del lenguaje codificado y fosilizado, que pretende ser el amo".<sup>827</sup> Entre los escritores que admira el argentino se encuentra el autor de *Ficciones*. Se podría decir que la gran lección borgiana es una lección de escritura. Desde la medularidad borgeana, aprovechará Cortázar para vilipendiar "esos chorros de la facundia española, con las interminables páginas de Azorín y de Julián Marías, y de toda esa gente, que llenaba y llenaba cuartillas, sin que se supiera realmente bien para qué".<sup>828</sup> El correlato con la poesía española es fácilmente advertible. Así pues, en Borges confiesa Cortázar haber encontrado "a un hombre que ha pulido, que ha limado el lenguaje, reduciéndolo casi al nivel de aforismos, de apotegmas"<sup>829</sup>. La esencialidad, la ausencia de retoricismo y de impostación le parecerán a Julio consignas dignas de ser seguidas. El otro ejemplo, en el otro extremo, será Gombrowicz.

"La lucha contra el <lenguaje poético> empieza en Europa con Lautréamont, mal que les pese a los del frac verde, y alcanza su victoria definitiva con Rimbaud; Byron y Baudelaire son estupendos pioneros, pero en ellos los lastres del lenguaje al uso malogran un porcentaje de poesía análogo al que se malogra en la poesía de Keats."<sup>830</sup>

En Lautréamont y Rimbaud ya no hay mediaciones. El lenguaje es asalto decisivo, irrupción fulminante, participación líquida, intersticio trascendente, desarreglo y distracción. Desde el lenguaje se presencia el nacimiento continuo del mundo, de un mundo propio.

"La realidad puede estar dada de una vez por todas, pero, si los tiene, sus límites son ignotos: no es posible creer en la ficción de una totalidad encerrada por un lenguaje contingente: éste debe trascenderse continuamente. [...] Serán las ampliaciones sucesivas del lenguaje, la transgresión de los límites, las que darán nuevas versiones (interpretaciones, transfiguraciones) de ese mundo personal."<sup>831</sup>

---

826 González Bermejo, op. cit., pág. 85

827 Ibidem, pág. 86

828 Ibidem, pág. 21

829 Ibidem, pág. 22

830 *Poesía y poética*, "Imagen de John Keats", op.cit., pág. 933

831 Mesa Gancedo, D. "Cortázar, lector de poesía en el desenlace de la modernidad"

La experiencia consciente del lenguaje la hallamos ya en el Cortázar niño y en su sospecha. El poeta se apropia de la realidad poniéndoles nombre a las cosas y en este bautizo y en esta nominación están presentes las más primitivas funciones del lenguaje. Un estro sagrado circunda el proceso y un trasfondo mítico blande la espada de una transformación humana.

“Ya sospechaba, de niño, que ponerle nombre a una cosa era apropiármela. No bastaba eso, necesité siempre cambiar periódicamente los nombres de quienes me rodeaban, porque así rechazaba el conformismo, la lenta sustitución de un ser por un nombre. Un día empezaba a sentir que ya el nombre no andaba bien, no era la cosa mentada. La cosa estaba ahí, nueva y brillante, pero el nombre se había gastado como un traje. Al darle entonces una nueva denominación, me probaba oscuramente que lo importante era lo otro, esa razón para mi nombre. Y durante semanas la cosa o el animal o la persona se me aparecían hermosísimos bajo la luz de su nuevo signo.

A un gato que quise tanto lo seguí con cuatro nombres por su breve vida (se envenenó con el cianuro que abuela ponía en los hormigueros); uno era el común, el que le daban todos, y los otros secretos, para el diálogo a solas. A un perro que el clan llamaba Míster yo le llamé Mistirto, y era importante porque entonces había leído *Nostradamus* y el personaje de Myrtô me rondaba. Así pude objetivarlo mágicamente, y Mistirto era mucho más que un perro.

Y vos has de acordarte, lejanísima, del hermoso animal de blanca piel que encontré para llamarte, y que te gustaba imitar con la caricia, con el recato, con el claro impudor.<sup>832</sup>

De alguna forma, nombrar una cosa es convertirla en algo distinto; invocar la realidad desde la palabra alberga una transfiguración de esa realidad en otra realidad distinta, verticalmente creada desde su semilla hacia un futuro conceptual posterior. Luego, el ser humano siente la necesidad de cambiar el nombre dado a las cosas como resultado de un cambio personal, un crecimiento humano, como respuesta a una determinada actitud de progreso y redefinición de sí mismo y del alrededor. Crear el mundo, nombrándolo, es tarea recurrente en la que hallamos los lazos de una realidad que igualmente crece y evoluciona con nosotros.

### **I. 3. 4. Barrenando las murallas del lenguaje literario**

---

832

Cortázar, Julio. *Diario de Andrés Fava*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995.



Las instancias desde las que Cortázar interroga las posibilidades de la lengua literaria son el surrealismo y el existencialismo. Para Cortázar, la poderosa herencia surrealista habría de conjugarse, no sin contrastes, con el existencialismo como intuición de la comunidad, completando así el sentido de la obra literaria como un puente necesario hacia el otro. El prólogo de Saúl Yurkievich a la *Teoría del túnel* persigue este esfuerzo de Cortázar por sintetizar un lenguaje que sea expresión y comunicación en proporciones igualmente potentes y señala este ensayo como un anticipo de las preocupaciones estéticas que habrían de cristalizar años más tarde en *Rayuela*.

Cortázar y Lacan coinciden al pensar que, a diferencia de la filosofía, la poesía realiza una violencia en el uso de la lengua. La filosofía cierra la lengua, en tanto la poesía la abre. Así lo estima Yurkievich:

“Cortázar subordina la estética (o mejor dicho el arte verbal) a una pretensión que la trasciende, poniéndola al servicio de una búsqueda integral del hombre. Proclama la rebelión del arte poético contra el enunciativo; considera al escritor como enemigo del gramático; patrocina una poética antropológica o una antropología poética que haga de la palabra la manifestadora de la totalidad del hombre. Aspira ya a esa mostración que en *Rayuela* llamará <antropofanía>. Se sirve del surrealismo y del existencialismo conjugados para fundar un nuevo humanismo que procure el pleno ejercicio de todas las facultades y posibilidades humanas.”<sup>833</sup>

Igual que Breton y los escritores surrealistas, Julio Cortázar pretendió que la literatura, el hecho artístico, fuese expresión de lo real, revelación de lo real. La imaginación literaria era exploración de pliegues imperceptibles de la realidad. Parte de este ideario, lo dejó escrito el joven Cortázar de 1947 en su *Teoría del túnel*, texto en el que la literatura se presenta como un túnel hacia vetas no exploradas de la realidad. Los testimonios cortazarianos sobre estos aspectos son frecuentes. Puede referirse a la hipocresía en que se halla anclado “el lenguaje de las letras”:

---

<sup>833</sup> Yurkievich, Saúl, “Un encuentro del hombre con su reino”. Prólogo a la *Teoría del túnel*. En *Obra Crítica/1*. Alfaguara, Madrid, 1994. Pág. 17

“El lenguaje de las letras ha incurrido en hipocresía al pretender estéticamente modalidades no estéticas del hombre; no sólo parcelaba el ámbito total de lo humano sino que llegaba a deformar lo informulable para fingir que lo formulaba; no sólo empobrecía el reino sino que vanidosamente mostraba falsos fragmentos que reemplazaban -fingiendo serlo- a aquello irremisiblemente fuera de su ámbito expresivo.”<sup>834</sup>

En otras ocasiones, se refiere a la imposibilidad de contemplar la realidad desde el cristal sucio de una lengua adocenada:

“Nuestro escritor da señales de inquietud, sospecha que el hombre ha alzado esa barrera (la del lenguaje) al no ir más allá del desarrollo de formas verbales limitadas, en vez de rehacerlas, y que cabe a nuestra cultura echar abajo, con el lenguaje "literario", el cristal esmerilado que nos veda la contemplación de la realidad.”<sup>835</sup>

Y entonces utiliza la metáfora del túnel:

“Esta agresión contra el lenguaje literario, la destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir.”<sup>836</sup>

Las propuestas cortazarianas parten de la idea de que las experiencias de la vanguardia y del existencialismo han sido mal entendidas desde posturas tradicionalistas:

“La ruptura del lenguaje ha sido entendida desde 1910 como una de las formas más perversas de la autodestrucción de la cultura occidental; consúltese la bibliografía adversa a *Ulysses* y al surrealismo.”<sup>837</sup>

En el lenguaje alienta una maravillosa realidad escondida que ha de ser sacada a la luz. En ocasiones ese secreto sólo puede manifestarse desde una ruptura de los parámetros desde los que normalmente se entiende la literatura. En definitiva, la apertura que debele el verdadero poder del texto ha de provenir del “poetismo” antes que del “esteticismo”. El trabajo cortazariano del lenguaje se encamina

“hacia la instauración de una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético”<sup>838</sup>.

---

834 Cortázar, Julio, *Obra crítica/1*, “Teoría del túnel”, op.cit.,pág. 63

835 Ibidem, pág. 65

836 Ibidem, pág. 66

837 Ibidem, págs. 66-67

838 Ibidem, pág. 68

Entre sus pretensiones siempre están las formas de barrenar los muros de un idioma muerto, por el que muere la realidad.

### **I. 3. 5. Las palabras enfermas**

“Si algo sabemos los escritores es que las palabras pueden llegar a cansarse y a enfermarse, como se cansan y se enferman los hombres o los caballos. Hay palabras que a fuerza de ser repetidas, y muchas veces mal empleadas, terminan por agotarse, por perder poco a poco su vitalidad. En vez de brotar de las bocas o de la escritura como lo que fueron alguna vez, flechas de la comunicación, pájaros del pensamiento y de la sensibilidad, las vemos o las oímos caer como piedras opacas, empezamos a no recibir de lleno su mensaje, o a percibir solamente una faceta de su contenido, a sentir las como monedas gastadas, a perderlas cada vez más como signos vivos y a servirnos de ellas como pañuelos de bolsillo, como zapatos usados.”<sup>839</sup>

Está refiriéndose en esta conferencia, “Las palabras” (1981), bastante tarde ya en su vida, a palabras como “democracia”, “derechos humanos”, “libertad”, por lo que el trasfondo de la reflexión cortazariana es, además de lingüístico, de carácter social y político. La lengua es el hallazgo con que los pueblos se expresan, reivindican su personalidad, su ética, su libertad. El agotamiento de la lengua y su malversación conducen a una construcción deficiente del mundo social, a una devastación de la realidad. La “repetición” y el mal empleo de las palabras las convierte en “piedras opacas”, en oscuridad e inanidad. Las palabras, que se han de definir como signos vivos, devienen servidumbre, abuso, elementos gastados.

Interesa la percepción que Cortázar tiene de las palabras como “pájaros del pensamiento y la sensibilidad”, construcción de la verdad humana entre lo cognoscitivo y lo intuitivo, entre la filosofía y la poesía, entre la esencia y la existencia. Darían las palabras en su vuelo limpio, según Cortázar, la dimensión de totalidad de lo humano, por lo que su

---

<sup>839</sup>

Cortázar, Julio, “Las palabras”. Conferencia dictada en Madrid, 1981. Cortázar textual

respeto ha de ser el primer mandamiento del hombre y del poeta como sublimación de lo humano.

En el ideario cortazariano hay algunas palabras clave, palabras cumbre, que deberían brillar como estrellas mentales: libertad, dignidad, derechos humanos, pueblo, justicia social, democracia, entre muchas otras. En ellas radica en gran medida nuestro sentido como pueblos y como individuos. La reiteración superficial convierte las palabras en "monedas gastadas", las arroja al estereotipo, al clisé, al lugar común.

"¿Con qué derecho digo aquí estas cosas? Con el simple derecho de alguien que ve en el habla el punto más alto que haya escalado el hombre buscando saciar su sed de conocimiento y de comunicación, es decir, de avanzar positivamente en la historia como ente social, y de ahondar como individuo en el contacto con sus semejantes. Sin la palabra no habría historia y tampoco habría amor; seríamos, como el resto de los animales, mera sexualidad. El habla nos une como parejas, como sociedades, como pueblos. Hablamos porque somos, pero somos porque hablamos."<sup>840</sup>

Las palabras nos configuran como seres humanos íntegros y, además, nos permiten luchar contra las amenazas sociales más rabiosas. Las distintas canonizaciones y los dogmatismos sociopolíticos deben ser atacados desde la restauración del perfil inicial de la palabra, que es flecha de conocimiento y comunicación. Contra el mecanicismo, la evidencia y el estereotipo, Cortázar opone la necesidad de "vivencia", de "reflexión" de "individuación" de las palabras que usamos. Frente a la costumbre proclama el acontecimiento; frente a lo previsto ensalza lo insólito de la pureza crítica que hay en la palabra. Confiere Cortázar una especial importancia al desgaste y la desvirtualización de palabras fundamentales en nuestra definición como individuos y pueblos: libertad, democracia. Utiliza el arma de la conciencia crítica de lo que decimos y la necesidad del habla como armas frente al fascismo, el imperialismo, la vulgarización autoritaria, frente "a las pulsiones más negativas de la especie"<sup>841</sup>.

---

840

Ibidem

841

Ibidem

Una de las causas de ese desgaste y esa fatiga que aquejan a la palabra es su repetición “dentro de moldes avejentados, de retóricas que inflaman la pasión y la buena voluntad pero que no incitan a la reflexión creadora, al avance en profundidad de la inteligencia, a las tomas de posición que signifiquen un verdadero paso adelante en la búsqueda de nuestro futuro.”<sup>842</sup>

Así como dentro del reloj está la muerte, dentro de las palabras está el futuro. Hemos de saber esto, porque los enemigos de la verdadera libertad utilizan igualmente las palabras

“para imponernos una concepción de vida, del estado, de la sociedad y del individuo basada en el desprecio elitista, en la discriminación por razones raciales y económicas, en la conquista de un poder omnímodo por todos los medios a su alcance, desde la destrucción física de pueblos enteros hasta el sojuzgamiento de aquellos grupos humanos que ellos destinan a la explotación económica y a la alienación individual”<sup>843</sup>.

La trascendencia y el valor de las palabras se observa desde un punto de vista social, desde una dimensión personal y desde una perspectiva existencial. Reivindicar la conciencia de la palabra es descubrir, lo que en esencia está reñido con el “empleo tendencioso del lenguaje” de que se valen fascismo, imperialismo o capitalismo. Las palabras adquieren en esos contextos una dimensión diabólica, engañosa, impostada y amenazadora.

“Palabras como patria, libertad y civilización saltan como conejos en todos sus discursos, en todos sus artículos periodísticos. Pero para ellos la patria es una plaza fuerte destinada por definición a menospreciar y a amenazar a cualquier otra patria que no esté dispuesta a marchar de su lado en el desfile de los pasos de ganso. Para ellos la libertad es su libertad, la de una minoría entronizada y todopoderosa, sostenida ciegamente por masas altamente masificadas. Para ellos la civilización es el estancamiento en un conformismo permanente, en una obediencia incondicional.”<sup>844</sup>

En Cortázar hallamos una pugna continua contra el menosprecio y las amenazas a lo humano, contra la masificación y el estancamiento de

---

842                    Ibidem  
843                    Ibidem  
844                    Ibidem

las masas, contra el elitismo, contra el conformismo y la obediencia. Para él, la revolución cubana supuso el aldabonazo en el despertar de la conciencia social y política, una transformación profunda que se manifiesta claramente en su literatura y en su personalidad pública y una necesidad de vínculo entre ética y estética, cercana al existencialismo sartreano, imbuida de postmodernidad. No puede sino reivindicar el “temblor matinal en los labios de tantos visionarios, de tantos filósofos, de tantos poetas”, “eso, que era expresión de utopía o de ideal en sus bocas y en sus escritos”<sup>845</sup>.

Las palabras más hermosas pueden ahogarse en “el lavado de cerebros ingenuos o ignorantes”, ante “el espejismo de las falsas democracias como lo estamos viendo en la mayoría de los países industrializados que continúan decididos a imponer su ley y sus métodos a la totalidad del planeta”. El diagnóstico cortazariano concluye: “Poco a poco esas palabras se viciaron, se enfermaron a fuerza de ser viciadas por las peores demagogias del lenguaje dominante.”<sup>846</sup> Esa degradación es especialmente frustrante en el caso de la palabra “cultura”:

“La palabra cultura, que concentra en su infinito contenido la definición más alta del ser humano, era presentada como un valor que el hitlerismo pretendía defender con sus divisiones blindadas, quemando libros en inmensas piras, condenando las formas más audaces y hermosas del arte moderno, masificando el pensamiento y la sensibilidad de enormes multitudes. Eso sucedía en los años cuarenta, pero la distorsión del lenguaje es todavía peor en nuestros días.”<sup>847</sup>

El argentino observa en los “discursos oficiales”, en los comunicados de prensa y en las grandes declaraciones la perversión de las palabras. La actitud del escritor y la del ciudadano han de ser de sospecha y de recelo, de cuidado y de amor.

“Y nosotros, que las amamos porque en ellas alienta nuestra verdad, nuestra esperanza y nuestra lucha, seguimos diciéndolas [...]. Las decimos, sí, y es necesario y hermoso que así sea; pero ¿hemos sido capaces de mirarlas de frente, de ahondar en su

---

845                   Ibidem

846                   Ibidem

847                   Ibidem

significado, de despojarlas de la adherencias, de falsedad, de distorsión y de superficialidad con que nos han llegado después de un itinerario histórico que muchas veces las ha entregado y las entrega a los peores usos de la propaganda y la mentira?"<sup>848</sup>

Y es que los usos más insidiosos son el político y aquel otro destinado a la dominación de los demás pueblos. Las estrategias son subrepticias y los mensajes viperinos:

"Pero acaso no haya en estos momentos una utilización mas insidiosa del habla que la utilizada por el imperialismo norteamericano para convencer a su propio pueblo y a los de sus aliados europeos de que es necesario sofocar de cualquier manera la lucha revolucionaria en El Salvador. Para empezar se escamotea el termino «revolución», a fin de negar el sentido esencial de la larga y dura lucha del pueblo salvadoreño por su libertad -otro término que es cuidadosamente eliminado".<sup>849</sup>

Para Cortázar, detrás de cada palabra está presente el hombre como historia y como conciencia. Por ello, es tan urgente

"limpiar esas palabras que tanto usamos sin acaso vivirlas desde adentro, sin practicarlas auténticamente desde adentro, sin ser responsables de cada una de ellas desde lo más hondo de nuestro ser. Sólo así esos términos alcanzarán la fuerza que exigimos en ellos, sólo así serán nuestros y solamente nuestros. La tecnología le ha dado al hombre máquinas que lavan las ropas y la vajilla, que le devuelven el brillo y la pureza para su mejor uso. Es hora de pensar que cada uno de nosotros tiene una máquina mental de lavar, y que esa máquina es su inteligencia y su conciencia; con ella podemos y debemos lavar nuestro lenguaje político de tantas adherencias que lo debilitan. Sólo así lograremos que el futuro responda a nuestra esperanza y a nuestra acción, porque la historia es el hombre y se hace a su imagen y a su palabra."<sup>850</sup>

### **I. 3. 6. Residencia en una realidad**

La fluidez con que Cortázar escribe, que Cortázar consigue en la década de los años 50, se observa claramente en la obra poética. A partir de *Rayuela* el estilo de Cortázar había adquirido un aire inconfundible que ya nunca lo abandonaría, determinado fundamentalmente por factores

---

848                   Ibidem

849                   Ibidem

850                   Ibidem

como el desenfadado y la espontaneidad, un empleo peculiar de los tiempos y los modos verbales y un carácter no pragmático del discurso. En cualquier caso se trata de una asimilación integral y no ingenua de los rasgos fundamentales de la revolución surrealista.

“No se trata –explica Etienne- de una empresa de liberación verbal... Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados por la estructura racionalista y burguesa del Occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta, pero eso no era más que un momento en la complicada peladura de la banana. Resultado, más de uno se la comió con la cáscara. Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de desplegarse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical. No sospecharon bastante que la creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutablemente la estructura humana, sea la de un chino o la de un piel roja. Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona (y Morelli no es el único en gritarlo a todos los vientos), no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no re-animarlo.”<sup>851</sup>

César Vallejo había revivido el lenguaje de la poesía hasta cotas difícilmente concebibles. Del surrealismo, desde una perspectiva muy crítica, Cortázar hereda no la imagen gratuita, sino la concepción de la palabra como crítica y abolición de todas las fronteras, como libertad de acción. Así, es necesario tener en cuenta, entonces, lo que declara, en mayo de 1963, a la “Revista de la Universidad de México”:

“Es muy fácil advertir que cada vez escribo menos bien, y ésa es precisamente mi manera de buscar un estilo... ¡Es tan fácil escribir bien! ¿No deberíamos los argentinos (y esto no vale solamente para la literatura) retroceder primero, bajar primero, tocar lo más amargo, lo más repugnante, lo más obsceno, todo lo que una historia de espaldas al país nos escamoteó tanto tiempo a cambio de la ilusión de nuestra grandeza y nuestra cultura, y así, después de haber tocado fondo, ganarnos el derecho a remontar hacia nosotros mismos, a ser de verdad lo que tenemos que ser?”<sup>852</sup>

---

851

*Rayuela*, op. cit., capítulo 121

852

En Rosenblat, Angel, *Nuestra lengua en ambos mundos*. Salvat Ed., Estella, 1986.

pág. 145



Cortázar aboga por la demolición del lenguaje estereotipado en que nos expresamos, algo en lo que coincide con todos los grandes escritores hispanoamericanos del siglo XX, de Vallejo a Carpentier, de Gironde a Lezama Lima. Se observa, por tanto, una búsqueda que responde a las exigencias de la escritura ante el empobrecimiento del lenguaje.

“- Lo que Morelli quiere es devolverle al lenguaje sus derechos. Habla de expurgarlo, castigarlo, cambiar *descender* por *bajar*, como medida higiénica; pero lo que él busca en el fondo es devolverle al verbo *descender* todo su brillo, para que pueda ser usado como yo uso los fósforos y no como un fragmento decorativo, un pedazo de lugar común.”<sup>853</sup>

El lenguaje será decisivo en la medida en que se muestre con todo su brillo y nos remonte a eso que tenemos que ser. Cortázar se queja en estas palabras del uso premeditadamente estético, literario que se hace del lenguaje en la literatura. Y lo hace desde el convencimiento de que a un hombre libre debe exigírsele un lenguaje en libertad, no una imposición o una retórica convenida como “estilo”. Sólo un lenguaje en libertad, que no parta de artificiales cánones, es capaz de rendir la realidad. Coincide en ello Cortázar con las premisas que Alfred Korzybsky y Henry Grunwald desarrollan en *Down with media*:

“Nuestro lenguaje no refleja la realidad, y su estructura no se corresponde a la del mundo visible o invisible. Su gramática, basada en la lógica aristotélica, implica conceptos filosóficos primitivos ligados al pasado precientífico. Todo esto conduce a frustraciones y trastornos emocionales conocidos bajo el nombre de *shock semántico*.”<sup>854</sup>

No somos capaces de decir lo que queremos decir, en consonancia con la sospecha heideggeriana: nuestro lenguaje acaba por esconder aquello que realmente queremos decir.

“El lenguaje es la morada donde [...] asistir [...] a la necesidad y la esperanza de reformulación de unos métodos de conocimiento y de acción viciados por la arteriosclerosis del ser cosificado en el ámbito siniestro de la sociedad industrial.”<sup>855</sup>

---

853

*Rayuela*, op. cit., capítulo 99

854

En Curutchet, J. C., *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, op. cit., pág. 96

855

*Ibidem*, págs. 100-101

Si consideramos los criterios y las reglas con que el hombre vive en la sociedad moderna, a ese shock semántico el poeta responde inaugurando un lenguaje que sobrevuele los ámbitos cognoscitivos de la sociedad industrial y estableciendo una fundación alejada de lo pragmático y lo superficial. El lenguaje será el puente hacia el futuro en el que la realidad sea vista con los ojos vivos de un hombre más real.

“Lo único claro en todo lo que ha escrito el viejo –dice Oliveira- es que si seguimos utilizando el lenguaje en su clave corriente, con sus finalidades corrientes, nos moriremos sin haber sabido el verdadero nombre del día. ¿Para qué sirve un escritor si no es para destruir la literatura?”<sup>856</sup>

Aunque este testimonio se refiera a la novela, Rosenblat acierta cuando dice que “Cortázar se propuso romper todo tabú verbal, liberar la expresión de falsos pudores y rehabilitar las malas palabras y hacerlas entrar por la puerta ancha”<sup>857</sup>.

Deberíamos acabar con estas reveladoras palabras de Martin Heidegger, en quien Cortázar se reconoce: “El hombre se comporta como si fuera el creador y el dueño del lenguaje, cuando es éste, por el contrario, su morada y su soberano. Cuando esta relación de soberanía se invierte, extrañas maquinaciones vienen al espíritu del hombre.”<sup>858</sup>

---

856

*Rayuela*, cap.121

857

Rosenblat, Angel, op. cit., pág. 151

858

Ibidem, pág. 161

## **II. ITINERARIO. LOS PASOS UBICUOS DEL POETA**

### **II. 1. Leyendo abierto**

Cuando Cortázar leyó libros de poesía –era un gran lector de poesía– lo hizo sin tapujos, desde una postura en la que se conjugaban la música, la inteligencia y el descubrimiento de esa dimensión cósmica que alienta en lo poético. De su asiduidad extraerá pronto una personalidad crítica en el acercamiento al poema. Sus preferencias van desde T. S. Eliot

a Paul Blackburn, de Luis Cernuda a Antonin Artaud, de César Vallejo a Matsuo Basho. Su aversión alcanza por igual la oficialista poesía combatiente, la poesía "literaria", la poesía acostumbrada y la poesía corriente. Como principio, en su lectura huye de toda solemnidad, de la sacralización, de la excesiva seriedad y del academicismo. En las palabras preliminares a *De palabra* de Juan Gelman, lo dice claramente. Aconseja al lector entrar al libro como se entra a un sendero, dejándose llevar, y enseguida le dice que

"de nada valdrá seguir la senda si no empezamos por quitarnos las telarañas de la costumbre, las obstinadas categorías de la convención".<sup>859</sup>

Abrir las puertas de la percepción, desembarazarnos de máscaras, de prejuicios, de prerrogativas, es absolutamente necesario si queremos entrar a la realidad del poema, que es igualmente la realidad vital y social.

"Aquí se ha hecho palabra la realidad más concreta de estos últimos años argentinos, y sin embargo esa realidad escapará a quienes apliquen a la lectura los códigos de la escritura política o los de la usual poesía combatiente, e incluso a quienes acepten masivamente los criterios de la escritura corriente. Sólo leyendo abierto [...] se accederá a la realidad del poema, que es exacta y literalmente la realidad del horror, la muerte y también la esperanza en la Argentina de nuestros días."<sup>860</sup>

Despojados de la costumbre telarañosa, de la aplicación de códigos artificiales, abriendo la lectura, tendremos una ocasión de llegar a esa intimidad almendrada del poema y a la fusión con la materia leída. A Cortázar le conmueve que el poema deje de ser sólo comunicación y logre volverse contacto. El poema, que nos salva de la soledad, simultáneamente nos lleva a nosotros mismos.<sup>861</sup>

---

<sup>859</sup> Cortázar, Julio, "Contra las telarañas de la costumbre". Palabras preliminares a *De palabra. Poesía III (1973-1989)* de Juan Gelman. Visor. 3ª ed. 2008. Pág. 8

<sup>860</sup> Ibidem, pág. 8

<sup>861</sup> Ibidem, pág. 9. "Y esto no es más que unas instancia en la continua negación de lo aceptado y lo aceptable que da a la poesía de Juan Gelman su máxima capacidad de transmisión. Ahí donde lo masculino se vuelve femenino y viceversa para pisotear los cánones del pensamiento estereotipado, ahí donde sin vacilar se vuelven activas y operantes tantas palabras que manejamos pasivamente, el poema cesa de ser comunicación para volverse contacto, Juan y su lector cesan de estar solos y recorrer separadamente ese camino que busca llevarnos hasta nosotros mismos."

Pretendemos aplicar a nuestra lectura de los poemarios cortazarianos esta misma óptica, sin tapujos, sin restricciones y sin demasiado apego a esquemas críticos que puedan coaccionar nuestra entrega. Cortázar lo predica, como los maestros zen: "Detesto las búsquedas solemnes".<sup>862</sup> Saúl Sosnowski invocaba en su búsqueda mítica las tendencias del escritor para ofrecer una crítica sistemática, pero también empática, dejándose llevar por el arroyo de sugerencias que en la obra del argentino hay. En Yurkievich presenciamos la entrega raigal a la literatura del amigo. En Daniel Mesa asistimos a un cierto eclecticismo muy productivo y cercano al mundo de los poemas. De alguna forma Cortázar siempre nos invita a leer críticamente desde la apertura.

Por nuestra parte, intentaremos trazar un itinerario poético, de contenido diacrónico, teniendo en cuenta la dispersión, las bifurcaciones, las simultaneidades de los caminos poéticos cortazarianos. No hay un solo tiempo ni un solo espacio. Más bien haría que hablar de sus <destiempos y desespacios>. La ubicuidad que podríamos otorgar a su inspiración poética y la polifonía a que nos acostumbra en la lectura de sus obras nos han llevado a titular esta parte con el epígrafe "Los pasos ubicuos", como regreso crítico a todos los tiempos en que el argentino vivió y escribió. Nos ocuparemos también de su asalto a la totalidad de las formas poéticas y las posibilidades expresivas, que recoge, crea y recrea e inventa en su poesía. Más que un procedimiento temático o retórico procuraremos iniciar la búsqueda de los aspectos más relevantes de cada uno de los libros, prestando una especial atención a la poesía dispersa e inédita, en la que sin duda está silenciado un Cortázar brillante, un buen poeta. Las coordenadas contextuales en que se escribieron libros y poemas son importantes. Los momentos históricos y personales que reflejan son importantes. El uso que del lenguaje se haga será también determinante en nuestra lectura.

En una aproximación a la teoría y la práctica poéticas cortazarianas es, por tanto, oportuno reseñar el papel que adopta el autor en la lectura de sus propios poemas y en la selección de ellos. Cortázar escritor, lector y

---

<sup>862</sup>

Harss, L., op. cit., pág. 281

comentarista desempeña un trabajo metatextual. La suya es una reflexión en tres niveles: selecciona los poemas; los “ordena” de acuerdo a ciertas coincidencias o afinidades; los comenta oblicuamente, al aire de intuiciones que tienen que ver con la mnemotécnica mágica del exilio interior, en una suerte de ceremonia de la confusión que acaba por surtir los poemas estocásticamente. Por encima de todo, la poesía de Cortázar, que clama pertenecer a un reino privado, viene a dictarse en público, intimidad que se da por vencida ante la presencia de los que leerán y harán suyo ese trozo de realidad.

Evidentemente, nuestra labor aproximativa adquiere una relatividad crítica de la que, como quiera que sea, aprovecharemos la estela. No hay duda de que es el autor de *Rayuela* el mejor lector de sus poemas, lector que se lee a sí mismo y que, deconstruyéndose, recomponiéndose, se da. Si de lo que se trata es de antologar, elegir, buscar, en su lectura, en su repoblación, en su espejear por la memoria y la creación, Cortázar es aún más elocuente y más vehemente<sup>863</sup>. *Salvo el crepúsculo* es un largo recital, una sinuosa revisitación vital y estética y un largo homenaje a los escritores con los que compartió sus ideas de la vida y el arte. Su condición de poética “activa” es evidente. En poemas, escolios, citas y comentarios va desmigajando los diamantes de su trepidante poética.

En esas prosas metaliterarias y metavitales, “intercaladas”, que se sitúan a medio camino entre el ensayo, la introspección autobiográfica, la evocación lírica, la teoría de la literatura o la pura narración, encontramos diseminadas las semillas hermenéuticas de su teoría poética. Daniel Mesa Gancedo se refiere a estos momentos escriturales como escolios<sup>864</sup>. Los puntos de vista, las obsesiones, los intereses, los secretos y las afinidades cortazarianas se hallan aquí en forma de sui generis “preceptiva”. Es por

---

<sup>863</sup> Hemos de decir que buena parte de las “obras escondidas” de Cortázar tienen un alto valor literario y contienen trazos imprescindibles de su poética. Quizá el formato “libro” de *Salvo el crepúsculo* de nuevo “condiciona” la elección de textos, favoreciendo la aparición de algunos y marginando la de otros. De los poemas dispersos e inéditos no aparecidos en poemarios anteriores nos ocupamos en “Otros poemas (dispersos, inéditos).

<sup>864</sup> Quizá esta denominación resta protagonismo a estos fragmentos, si hemos de entenderlos, al pie de la letra, como “notas que se le ponen a un texto para explicarlo”. En Cortázar, que utiliza la expresión a veces, más que mera voluntad de explicación, existe una actitud metaliteraria, intratextual, que confiere a esos textos el mismo valor primordial que le concederíamos a los poemas mismos.

esto por lo que un estudio detallado de las transiciones puede arrojar una clarísima luz sobre la forma como Cortázar lee su obra y también como nosotros podríamos leerla<sup>865</sup>.

## II. 2. *Presencia* y alrededores

La publicación de *Presencia* (1938)<sup>866</sup>, con el nombre de Julio Denis, sienta las bases de su creación posterior en muchos sentidos. *Presencia*, libro tantas veces denostado y obviado, se convierte en la piedra angular desde la que se construye el resto de su obra poética. Siendo el propio Cortázar reacio a su reedición, ese libro iniciático revela interesantísimos datos. En primer lugar, es el libro de alguien que ha elegido la poesía como vía de crecimiento, de expansión vital, de reconocimiento del yo y lo otro. Nunca lo quemó, aunque es cierto que no publica ninguno de esos sonetos en sus colecciones posteriores. Jaime Alazraki recuerda que a Cortázar “le desagrada hablar de esta temprana obra” y que “rechaza su contenido calificándolo de poesía <muy mallarmeana>”<sup>867</sup>. Podemos argumentar, sin embargo, que el propio Cortázar dice que modos y temas son recurrentes a lo largo de su obra, aparecen y reaparecen, con una evolución observable a niveles de distancia entre la sustancia de la vida y la del poema, lo que se transmite al “vocabulario”. Por otro lado, Cortázar no dejaría de escribir sonetos a lo largo de su vida.

“Con la misma henchida satisfacción de una gallina, de tanto en tanto Lucas pone un soneto. Nadie se extrañe: huevo y soneto se parecen por lo riguroso, lo acabado, lo terso, lo frágilmente duro. Efímeros, incalculables, el tiempo y algo como la fatalidad los reiteran, idénticos y monótonos y perfectos.

Así, a lo largo de su vida Lucas ha puesto algunas docenas de sonetos, todos excelentes y algunos decididamente geniales.”<sup>868</sup>

---

<sup>865</sup> Estos “comentarios” cortazarianos a su propia poesía recuerdan, sin duda, a la exégesis que de su creación llevó a cabo San Juan de la Cruz o las lecturas detenidas que Fernando de Herrera y El Brocense hicieron de la poesía garcilasiana. Esa forma de reflexión sobre la propia práctica literaria la hallamos igualmente en *Poesía y verdad* de Roberto Juarroz o *Palabra y materia* de José Angel Valente.

<sup>866</sup> Cristina Peri Rossi habla de 1937 como fecha de publicación, sin argumentar esta datación. *Julio Cortázar*, op. cit., pág. 145

<sup>867</sup> Alazraki, Jaime y otros. *Julio Cortázar: La isla final*. Ultramar, pág. 15

<sup>868</sup> *Un tal Lucas*, “Lucas, sus sonetos”, op. cit., pág. 167

El libro que escribe en Mendoza este maestro de provincias de 23 o 24 años es un libro en consonancia general con las tendencias estéticas del momento, anclado aún en una poesía que podríamos llamar “decimonónica”, pero con ínfulas distintivas. La estela del clasicismo español y europeo, el modernismo y el posmodernismo, la escuela neorromántica del 40, la poesía española del novecentismo y el 27, los ecos de un Neruda también inicial se perciben en las raíces de esta obra. Cortázar intenta hacerse un lugar en el panorama poético argentino de la época; es un escritor novel que quiere mostrarse dueño de un lenguaje “poético” y de una retórica, para lo que esgrime el elitismo artístico como valor desde el que la captación de la belleza y la interioridad se puede intentar. El soneto le ofrece el molde perfecto para esgrimir su elegancia, su cultismo, su cosmopolitismo, su bohemia, su individualismo y su solemnidad, cualidades de esta obra inicial que la marcan con un signo en cierto sentido independentista.

El maestro argentino del soneto, que se alza como referencia absoluta entre todos los demás, es Jorge Luis Borges. Con todo, en el momento en que aparezca *Presencia*, serán indiscutibles el valor y la influencia contextual de *Cielo de Tierra* (1937) de Francisco Luis Bernárdez, *Conocimiento de la noche* (1937) de Carlos Mastronardi, *Sonetos a Sophia* (1940) de Leopoldo Marcechal, *Transitable cristal* (1943) de Enrique González Lanuza. Consignemos también los sonetos de Enrique Molina contemporáneos a *Las cosas y el delirio* (1942). En 1940 habían aparecido también los *Sonetos con sentencia de muerte* de Horacio Rega Molina, quien repetiría unos años después con *Sonetos de mi sangre* (1951).

Al fin, el soneto como forma poética es elegida sólo por algunos de sus compañeros generacionales: Eduardo José Bosco, que escribe el “Soneto de los amantes”, Roberto Paine, autor de “Ese que está en el Tigre como planta...”; Carlos Alberto Álvarez, con los sonetos de *Donde el tiempo es árbol* (1963); César Fernández Moreno, excelente sonetista en *Hacia* (1941-1944) y *Hombre entre dos hijas* (1944-1948); Juan Rodolfo



Wilcock, en "La paloma de Ararat" o "Jardín Botánico" y, sobre todo, Ana María Chouhy Aguirre, en *Los días perdidos* (1947).

A Mario Goloboff le resulta "altamente significativo" que Cortázar use para este poemario el seudónimo Julio Denis. Se pregunta si es debido a la timidez del autor primerizo o el rechazo al apellido de su padre, rechazo justificado que se habría de manifestar más tarde en el desentendimiento de la herencia. La timidez es reconocida por el propio Cortázar en distintos momentos. Ante Fernández Cicco confiesa: "Lo sé muy bien, soy de una timidez enfermiza". A Mignon Domínguez le dice haber sido siempre "muy metido para adentro". Como explica José Luis Trenti Rocamora, el seudónimo de Denis lo acompañaría hasta algunos años después de la aparición de *Presencia*.<sup>869</sup> Con él firmó el ensayo sobre "Rimbaud" aparecido en la revista "Huella", que dirigía José María Castiñeira de Dios. Al año siguiente, 1942, el periódico "El despertar de Chivilcoy", incluyó el cuento "Llama el teléfono, Delia", que también firmó Denis. Todavía en 1944 utilizó el seudónimo para el poema "Distraída" en la revista "Oeste", también de Chivilcoy. Del mismo 1944 es el cuento "Bruja" que firma Denis, aparecido en el "Correo literario" de Arturo Cuadrado. Durante años, pues, conviven Julio Cortázar, J. Florencio Cortázar y Julio Denis.

Para explicar el posible origen del seudónimo, Trenti Rocamora se remonta a los años 30. Con anterioridad a 1938 –y ya durante toda su vida- lo había absorbido Julio Verne, bajo cuya influencia tituló *La vuelta al día en ochenta mundos*: "Leí a Julio Verne como loco y lo que quería era repetir las aventuras de sus personajes". No se desprendía de "El tesoro de la juventud" y conocía *El gran Meaulnes* de Alain Fournier, donde aparece un Denis. Trenti Rocamora consigna este dato sin considerarlo definitivamente origen del seudónimo. Luego se refiere el crítico a las visitas a la Librería El Bibliófilo, especializada en libros de viajeros, otro mundo que lo fascinaba. Allí podría haber visto las obras del cultísimo escritor francés Juan Fernando Denis (1798-1800), autor de varios relatos

---

<sup>869</sup>

Trenti Rocamora, José Luis, *Cuando firmó Julio Florencio Cortázar antes que Julio Denis*.

de viajes por la América del Sur. Nosotros pensamos que hay algo de esnobismo, de culturalismo y de glamour en esa seudonimia. Al fin, poetas como Rimbaud, Rubén Darío o Pablo Neruda, maestros de toda la literatura de ese tiempo, por distintas razones habían modificado estéticamente sus nombres, lo que les confería un prurito "exótico" y un plus de artisticidad.

Insistiendo en esta arqueología de *Presencia*, el libro está estrechamente vinculado a sus amigos de toda la vida, sus compañeros en la Escuela Normal de Profesores "Mariano Acosta" de Buenos Aires: Daniel Devoto, Eduardo Jonquières, Jorge D'Urbano y Francisco Reta. A este grupo se incorporaría Freddi Guthman, de la familia del famoso joyero bonaerense. Al fin, serían Guthman y Devoto quienes financiaran la edición de *Presencia*, que editó la Librería El Bibliófilo en 1938. El dato es del librero Alberto Casares en su catálogo Navidad 1998. *Presencia* fue estampado en la imprenta Plantié y Cia. en 104 páginas y se puso a la venta en \$2.

Muy pronto en el tiempo, en 1935, firmado por J. Florencio Cortázar, nuestro poeta había publicado el poema "Bruma" en el penúltimo número de "Addenda":

### **Bruma**

Buscar lo remoto con férvidas ansias  
Y en limbos extraños hundir obstinado el deseo.  
Que el ritmo, lo Impar de Verlaine nos conduzca  
Y acordes oscuros de queda armonía  
Marquen nuestros pasos sobre el gris sendero.  
Debussy... maestro... quiero sinfonías  
Que esbocen con notas pinturas de nieve y acero:  
Baudelaire... te pido me des una pluma  
Que en noche de insomnio  
Hayas estrujado contra tu cerebro.  
Manet, por los bordes de tus concepciones  
Vagaré anhelante de encontrar lo Bello  
Que me niegan todos  
Los que no han tenido como tú el llamado  
Del aire, del ritmo, del amor y el cielo.  
A aquellos que ansiosos de altura  
Con honda ternura se aferran al Arte dilecto.  
Quiero incorporarme: desdeñar los claros,

Firmes horizontes del actual camino  
Que hallaron mil veces los genios. Prefiero  
Con gesto absoluto y un rictus de firme osadía  
En limbos extraños hundir obstinado el deseo.  
Buscar lo remoto con férvidas ansias...  
Yo que sé que es difícil, vago e hipotético.  
Pero no abandono ni a Verlaine ni a Byron,  
Porque... ¿quién lo sabe?  
Acaso de pronto, nítido y brillante  
Del fondo impreciso de mis horizontes  
¡Brote el gran misterio...!<sup>870</sup>

Los registros oscilan entre la aristocracia modernista y la imaginaria simbolista. Desde el culturalismo juvenil exhibido, Lord Byron, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Claude Debussy, Manet son los "genios" en que quedan sublimados el dandismo, el elitismo, el malditismo, el impresionismo, la delicuescencia. Ellos, que muestran la procedencia "afrancesada" de este poeta, son los "ansiosos de altura" y los que "se aferran al Arte dilecto". El artista es significativamente ese "albatros grotesco" baudeleriano que boga en la vida a la busca de lo absoluto. La Belleza y el Arte son mayúsculos y fines en sí mismos. El "arte por el arte" se evidencia en el substrato de este mundo ideático del joven Cortázar, que lo ha de acompañar hasta sus últimos días. Para la poesía Cortázar tiene reservado un alto designio, un azur, un ideal. Se trata, por tanto, de una poesía de naturaleza romántica, buscadora de autenticidad, singular en el ímprobo esfuerzo de capturar la esencia, la pureza, la belleza. Los toques dionisiacos, lo crepuscular, lo "impar", lo extraño coinciden también con una óptica romántica. La adjetivación sensorial y epíteta, las interrogaciones retóricas, la vaga imprecisión sensorial hacen de Cortázar a un poeta que ensalza las procedencias de sus ínfulas poéticas. Edgar Allan Poe y Stéphane Mallarmé se presienten en cada verso de este poema. El camino que siga y que lo lleve a *Presencia* será el de una cierta depuración retórica, un sosiego de esa obstinación poética y una contención del "férvido" impulso poético que lo arrastraba. En cualquier caso, "Bruma" es el poema de un poeta vivo y con una elocuencia poética digna de mérito.

---

870

*Poesía y poética*, op. cit., pág. 547. Este poema ha sido publicado en distintas oportunidades, recientemente en la revista "Letras de Buenos Aires", n° 45, marzo de 2001

“Cortázar –dice Saúl Yurkievich- parte de la hiperliteratura, de la literatura que se sabe y se quiere exclusivamente literaria. Establece su predio, inicialmente poético, dentro del dominio reservado de lo literario propiamente dicho, preestablecido como tal. Lo literario es su imperativo categórico y su principio de razón suficiente”<sup>871</sup>

De entre 1934 y 1938 es el ciclo de “Romances”. La ascendencia es previsiblemente lorquiana. Cortázar se muestra entusiasmado con la visita del granadino a Buenos Aires y conoce las *Canciones* de Federico. El “Romance del niño niño”, el “Romance de los vanos encuentros” o el “Romance del niño muerto” develan a las claras esa filiación.

Bronces de las ocho y media  
seguirán dándonos cita  
y cruzaremos los pasos  
siempre por la misma esquina.  
Mientras las mañanas quieran  
darme tu presencia tibia,  
tu delantal rumoroso  
y el agua de tu sonrisa,  
nada más ha de pedirle  
mi corazón a la vida...  
Ya vienes, ya estás aquí,  
puntual, esbelta, ceñida  
por tu gracia que me cede  
la bendición del <Buen Día>...  
Pasaste ya... Pero quedas  
toda dentro de mi vida.<sup>872</sup>

Gustavo Adolfo Bécquer, Antonio Machado o Juan Ramón podrían tener su lugar en esta prehistoria poética cortazariana. Más evidentes serán las ascendencias “mallarmeanas” de *Presencia*.<sup>873</sup> Hay que pensar que en ese momento Mallarmé o Rilke son la cresta de la ola en lo relativo a modernidad poética. Además, en este primer poemario ya se cita a Baudelaire, Rosetti, Cocteau, Góngora y Neruda. Subyace el tejido inflamable de Rimbaud, a quien ha de dirigir en 1941 su famoso artículo en “Huella”. El poeta de veinte años reconoce la impronta elitista,

---

<sup>871</sup> Yurkievich, Saúl, Julio Cortázar: mundos y modos. “Salir a lo abierto”, op. cit., pág.

20

<sup>872</sup>

*Poesía y poética*, “Romances [1934-1938]”, op. cit., pág. 551

<sup>873</sup>

Da la sensación de que el término “mallarmeano” aplicado a los sonetos de *Presencia* se utiliza a veces a la ligera. Si es cierto que existe un vínculo claro con el francés, también hay que considerar la importancia que los sonetos petrarquista, renacentista, barroco y modernista revisten.

rompedora, adelantada de los poetas a los que acude. Se podría decir que es tan larga la sombra de estos creadores que la voz cortazariana apenas logra trascender. Hay que reconocer, sin embargo, que sus maestros son verdaderos monumentos de la poesía universal. La forma poética del soneto le permitirá mostrar las cartas de sus habilidades poéticas.

“Cortázar comienza, como casi todo aprendiz de escritor, por una poesía logométrica. Pretende encuadrar el confuso y tumultuoso universo dentro de un molde simétrico. Esa isometría concertante propone una percepción acompasada, proyecta una visión unitiva. Dispone, contra la tremolina externa, un compartimento protector, un oasis de medida en medio de la desmesura.”<sup>874</sup>

El análisis detallado que le dedicamos descubrirá la originalidad y la pretensión del Julio de *Presencia*. Por lo pronto ya ha elegido sus voces de referencia. En ese libro están ya también su pasión por la música, y por el jazz en particular, y su fascinación por lo fantástico. Además *Presencia* nos introduce los grandes universales de su poesía y las preocupaciones de su generación, que a juicio de Alazraki son los siguientes:

“la poesía como viaje al propio yo, la vida como un misterio insoluble, la autenticidad como prueba final, y el tiempo, la soledad y la muerte. El tono es grave, elegíaco y en ocasiones sibilino.”<sup>875</sup>

El contexto literario en que se enmarca esta inicial producción poética cortazariana es la generación del 40. Con estos poetas, posteriores al martinfierrismo, coincidirá en el tono elegíaco, en la distancia con la realidad, en el sentimentalismo, en el simbolismo intimista, en el uso del endecasílabo y en la exigencia de obra bien hecha.

“La literatura literaria de la década del cuarenta pone en juego agudeza y arte de ingenio para componer un universo cadencioso que transfigure la experiencia conflictiva, los alterables atributos de la realidad empírica en paradigmas ideales, depurados por la estilización y la sublimación.”<sup>876</sup>

Deberíamos hacernos eco de otras ideas de Alazraki a propósito del desdén cortazariano hacia esta primera obra.

---

874 Yurkievich, Saúl, op. cit., págs. 20-21

875 Alazraki, J., op. cit., págs. 15-16

876 Yurkievich, Saúl, op.cit., pág. 21

“En efecto, por más que en ella haga gala de un lenguaje profuso y en ocasiones críptico y maneje la estructura del soneto con la habilidad de un virtuoso, esa poesía no deja de ser el tanteo de un poeta en busca de su propia identidad, ni de estar repleta de posturas afectadas, plagada de reflejos del prestigio y la elegancia de un pulido diccionario y henchida del esfuerzo por conjurar el hechizo que ejercen en él los viejos maestros.”<sup>877</sup>

La búsqueda de esa voz, según Alazraki, se prolongará hasta la publicación, treinta y tres años después, de *Pameos y meopas*, con poemas de incluso 1951, donde “demostrará poseer una innegable calidad de muy distinto tono y timbre”, poesía espontánea, libre de afectación, audaz e intensa.<sup>878</sup>

Atendiendo a la arquitectura exterior de *Presencia*, se distinguen cinco partes: “Imágenes”, “Retratos”, “Sonetos a la presencia”, dedicados a Eduardo A. Jonquières; “Músicas”; “Sonetos a mí mismo”. Al final del libro aparece esta datación: “*Bolívar 1937/1938*”. Las “imágenes” y los “retratos” nos retraen a algunos libros de la poesía *fin de siècle*, por ejemplo *Azul* de Rubén Darío o *Soledades* de Antonio Machado.

Información de relevancia nos ofrecen las dedicatorias de los poemas, las leyendas y las citas. Al poema “Récit” precede la leyenda siguiente: “Para aquellas tardes en que el horizonte tiene un color mallarmé”, enfocando esa intensidad crepuscular y hermética de la inteligencia, el simbolismo sinestésico y el plasticismo poético. En “Oración” hay una dedicatoria “para los días baudelerianos”, donde se advierte esa bohemia desarraigada vital y estéticamente, disconforme y rebelde. En “Fantasma” hay unas palabras preliminares de Dante Gabriel Rossetti:

“I have been here before.  
But when or how I cannot tell -”<sup>879</sup>

---

<sup>877</sup> Alazraki, J., op. cit., pág.s 16-17

<sup>878</sup> Ibidem, págs. 16-17

<sup>879</sup> *Poesía y poética*, “Presencia”, op. cit., pág. 55

Al soneto "Quitadme" lo preceden unos versos de Jean Cocteau, a quien Cortázar había conocido unos años antes con el consiguiente deslumbramiento:

"J'en mourrais sans la mort  
qui veut m'avoir vivant."<sup>880</sup>

Como indicio notable del origen estético de sus versos, el poema "Clarooscuro de Góngora" viene preludiado por unos versos del poeta cordobés, en cuyo ruiseñor se preludia ese otro ruiseñor amado en Keats:

"aquel ruiseñor llora, que sospecho  
que tiene otros cien mil dentro del pecho  
que alternan su dolor por su garganta."<sup>881</sup>

Finalmente, la parte "MUSICAS" se abrirá con unas palabras de Arturo Marasso de pindáricas y virgílicas resonancias:

"Lloré en la flauta penas y sentí de improviso que el mundo  
era tan sólo una música viva."<sup>882</sup>

Esto así, nos hallamos frente a una estética aristocrática en los gustos y los referentes, intelectualizante y conceptual en sus pretensiones semánticas. Sin embargo, no vemos en Cortázar a un poeta tan exótico, tan joyero o tan torremarfilista como en otros modernistas. Música e inteligencia, hermetismo y placer abundan en las páginas de *Presencia*, colmadas de gracia clásica y de impulso romántico. "L'azur c'est le pur", con Victor Hugo. "De la musique avant toute chose", parece recordarnos con Paul Verlaine. No en vano, el primer soneto de la colección se llama "Música".

La influencia del simbolismo francés, el estro del modernismo rubendariano y cierto esteticismo hispánico comparecen. Nos

---

880 Ibidem, pág. 62

881 Ibidem, pág. 63

882 Ibidem, pág. 73. La persistencia del mundo clásico a lo largo de su obra se entiende desde los años en que Arturo Marasso, profesor suyo, es guía: "de golpe el puñetazo de la adolescencia en pleno pecho, retorno de las lágrimas que me había arrancado la muerte de Patroclo en la *Ilíada*, la fascinación de Esquilo y Hesíodo, la complacencia nada equívoca de los diálogos pastoriles de Teócrito, y detrás la sombra mayor y un poco más retórica de Píndaro, sobre quien escribí un ensayo que mi profesor de literatura griega estimó a tal punto que quiso verlo publicado" (*Poesía y poética*, "Salvo el crepúsculo", op. cit., pág. 205)

aventuraríamos a recordar el papel patriarcal que Leopoldo Lugones ejerce en esas primeras décadas de poesía argentina, por más que los años 30 signifiquen ya la negación de ese preciosismo nocturnal y decadente. Se imponen los idearios poéticos del grupo de Florida, más intelectuales y estetizantes, y la rehumanización de Boedo. La presencia del mundo clásico y el romanticismo británico también son relevantes.

De acuerdo con lo anterior, en el poemario son frecuentes las invocaciones a la pureza o el ideal. En ocasiones es la pureza del canto de resonancias clásicas:

“canción cantada y libre, ioh, saludada  
deidad de rubio peplo!, ipuro canto  
de amaranto y marfil y luz y lino!”<sup>883</sup>  
(“Música II”)

Otras veces se invoca la íntima contradicción humana en que se cifra el anhelo de ser puro:

“puede que allí, tal vez, parapetado  
detrás de los contrarios, halles eso  
que llamas hoy anhelo de ser puro.”<sup>884</sup>  
( I de “Sonetos a mí mismo”)

Pureza e indecibilidad, como en las palabras de Lord Chandos, van de la mano en el verso:

“Que para erguirse en el crisol donde arde  
la pureza precisa de los versos  
y la llama inefable de su infierno  
  
es menester haber velado tarde,  
descubierto sin luz los universos,  
alzado voces sabias a lo eterno.”<sup>885</sup>  
(IV de “Sonetos a mí mismo”)

En cuanto al genio o la inspiración, capaces de transmutar nuestra vida, sabe Cortázar que

“nace de sí, tan sólo de sí sale

---

883 Ibidem, pág. 53

884 Ibidem, pág. 83

885 Ibidem, pág. 85



y está en ti mismo o no lo está, ese genio  
que habrá de transmutar tu vida entera.<sup>886</sup>  
(V de "Sonetos a mí mismo")

Es curioso el tono cristiano de algunas composiciones. La poesía de resonancias religiosas es una tendencia que contemporáneamente encontramos en César Vallejo, Alfonsina Storni, Miguel de Unamuno o Amado Nervo y que tiene que ver con un tradicionalismo romántico espiritual aún en boga. Los matices que advirtamos serán diferentes. En "Oración" asistimos a un escepticismo agrio que recuerda a Blas de Otero. Otras veces se insiste en lo escatológico. En "Crucifixión" muestra la indolencia de Dios ante el sufrimiento de su hijo y la frialdad de la verdad divina, lo que redundará en descreimiento<sup>887</sup>. Luego, en "VIII, Viaje del alma", somos testigos de un poema de desenvoltura mística, a lo San Juan. Otras veces la espiritualidad conflictiva del poema recuerda los *Sonetos del amor oscuro* lorquianos o las *Rimas sacras* de Lope de Vega.

En un tono de misticismo pagano, con asistencia del "vanitas vanitatum" del Eclesiastés, lo elegíaco, un escepticismo gnóstico, expresado en paradojas y antítesis y con plásticas metáforas, podemos leer el Soneto II de <Sonetos a mí mismo>:

¿Por qué, alma mía, ardía tu pestaña  
en la lucha sin par del imposible?  
Yo te pregunto el tópico increíble  
que te llevó a la tela de la araña.

Tela que cela raptos y luego saña,  
fuego de inverosímil luz visible  
y tú, mi pobre vida, inmovible  
en una indagación de pura hazaña.

¿Por qué, por qué buscar, si nada existe  
que no tenga los sellos de lo vano  
y la triple coraza de lo esquivo;

por qué, alma mía, erraste dulce y triste,  
queriendo hacer humano lo inhumano,  
queriendo ver la vida en lo no vivo?

---

886

Ibidem, pág. 85

887

Ibidem, pág., 61

El lenguaje conceptual, la fuerte carga retórica, la sintaxis alambicada y compleja recuerdan el registro de cierta poesía barroca. Cortázar nos presenta en este soneto la "lucha sin par del imposible" del alma, que finalmente queda atrapada, una "indagación de pura hazaña". Esa búsqueda y esa lucha podrían ser representadas como agonía ontológica, que se resuelve en contrariedad, frustración. Buscar es inútil pues todo tiene los sellos de lo vano y lo esquivo. La falta de encuentro provocará la errancia del alma, que se empeñaba en salvar la distancia entre lo humano y lo inhumano, la vida y lo no vivo.

Otros registros cortazarianos los encontramos en "Pena de una tarde"<sup>888</sup>, donde lo vespertino, lo crepuscular y lo decadente se aúnan para mostrar cierta delicuescencia y un *spleen* con ecos juanramonianos, de Verlaine y de Baudelaire. En el contexto de esa imaginería idealista y romántica nos encontramos con "Versos a la luna"<sup>889</sup>, también dentro del contexto tópico de la poesía de inicios de siglo. Aprovecha Cortázar este poema para deslizar una crítica a la superficialidad y la vacuidad de algunos poetas, que recuerda el "coro de los grillos que cantan a la luna" machadiano. Desenmascarar a los poetas fatuos supone unos interesantes antecedentes en la postura crítica que Cortázar detentará a lo largo de su obra en relación con las retóricas y las impostaciones literarias.

Luna, luna dormida en sus telones,  
icómo te hastían estos blancos monos  
con sus versos de vacuos semitonos  
y con sus falsas improvisaciones!

La nocturnidad y lo lunático acompañarán a Cortázar hasta el final de sus días. Los primeros atisbos de una busca de estilo están presentes aquí: "es preciso encontrar el canto liso/ que te diga sin ruido nuestra pena"<sup>890</sup>. Este primer poema, este "nocturno" se queda en la imaginería del paisaje romántico, que sirve de espejo de proyección al lamento del poeta, en la línea de Espronceda, Giacomo Leopardi o Gabrielle D'Annunzio.

---

888                    Ibidem, pág. 61

889                    Ibidem, pág. 53

890                    Ibidem, pág. 54

Vital y dionisiaco, entregado y entusiasta, nietzscheano, "Oración" quizá sea el mejor de los sonetos de esta colección. A la luz del mundo de Baudelaire, siguiendo su ejemplo descreído, hedónico y marginal, hace Cortázar en este poema una apuesta por la "sangre", el latido y lo humano. Entre el Vivir y el Enigma, el poema quiere ser testimonio de una crisis existencial, que acaba en la podredumbre de Dios. El estilo es más limpio y directo. El poema no se pierde en coyunturas retóricas y se muestra lúcido e intenso.

### **Oración**

Para los días baudelerianos.

Descúbreme el contorno que, escondido  
espera tras las luces del diamante,  
en la equívoca risa de mi amante  
y el colapso del amor bebido.

Dame, Vivir, la fiebre del herido  
que rompe sus sollozos en bramante,  
para extraer un ritmo agonizante  
y hacerlo seminario de latido.

Quiebra mis huesos y húndeme en las heces  
donde dice el gusano su misterio  
y esboza su nacer la sementera;

quiero saber, Enigma, por qué creces,  
quiero ser, en mí mismo, el cementerio  
donde se pudra Dios, cuando me muera.<sup>891</sup>

Tras las luces del lujo, la brisa aliterada del amor y el colapso de las sensaciones hay un contorno escondido, al que se llega desde la fiebre y el latido humano. El dolor y la degradación parecen pasos en esa pregunta constante que la existencia envuelve y que Dios es incapaz de resolver.

En los sonetos Música y Música II<sup>892</sup> tenemos un muy temprano ejemplo de "variación" sobre el mismo molde. No se trata de poesía permutante, pero sí podemos anotar la disposición cortazariana a demostrar su magisterio y su capacidad inventiva en los marcos del

---

891

Ibidem, pág. 52

892

Ibidem, págs. 51 y 53.

soneto. El juego con las palabras, con las sonoridades y las posibilidades rítmicas y armónicas del poema subyace. Comparten estos dos sonetos los tres primeros versos "Ala de estela lúcida, en la albura/ libre de los levantes policromos,/ salina, dilatada por los lomos/...", interesantes por las imágenes y, sobre todo, por esa aliteración que requiere sensaciones de vuelo, de vagar etéreo, de "harmonía". En ambos sonetos son evidentes los procedimientos retóricos, marca atildada de la búsqueda de un estilo personal que suponga el despliegue de sus habilidades "poéticas". Es sintomática la abundancia de cultismos y de palabras esdrújulas. Los puntos suspensivos, las cláusulas inconclusas, las exclamaciones y la invención de neologismos poéticos como "ilímite", "ilírica" nos dan a un Julio Denis inquieto, resueltamente literario y pretencioso en los márgenes de la estética del '40.

Un primer homenaje al jazz hallamos entre estos sonetos, con importantes anticipos de la poética cortazariana en su acción, su heterodoxia y su actualidad:

### **Jazz**

Es, incierta y sutil, tras de la tela  
donde un hilo de voz teje motivo,  
y no es, si en el oído sensitivo  
encuentra sombra impar, no encuentra vela.

Que está fuera del molde y de la escuela  
en un regocijarse de nativo  
-libertar de eslabones y cautivo  
sonido- que una selva hurtada anhela.

Bébeme, noche negra de los cantos  
con tu boca de cobre y aluminio  
y hazme trizas en todos tus refranes;

yo quiero ser, contigo, uno de tantos  
entregado a una música de minio  
y a la liturgia ronca de tus manes.<sup>893</sup>

Conocida es la pasión de Cortázar por el jazz, música en la que el argentino vio una metáfora de las construcciones expresivas posibles, de

---

<sup>893</sup>

Ibidem, pág. 54

la inmediatez y de la espontaneidad. En este poema el jazz se asocia a la liberación de la esclavitud del músico, una esclavitud física y mental que se desvanece en la improvisación jazzística. Rotos los eslabones, queda el anhelo de la "selva hurtada" de la música, del origen humano, de su prehistórica naturaleza. El poeta invoca la noche negra de los cantos, pidiéndole que lo transporte a una "liturgia ronca", lo convierta en uno de tantos, lo rinda en la entrega a los instrumentos de cobre y minio.

El jazz esconde, además, el relato de una liberación formal-estilística: está "fuera del molde y de la escuela", lo que de nuevo anticipa buena parte de la poética cortazariana. Podríamos convenir que, con precisiones, algunas de sus futuras ideas estéticas están esbozadas en *Presencia*. No cuenta aún, sin embargo, con el despliegue de medios que lo hace singular, con esa radicalidad expresiva que lo lleva a incidir en los derroteros de la literatura moderna o con esa autonomía que le hace crear caminos en su propio camino. Demasiado asido a los soportes ideáticos y estéticos de los escritores de los que aprende, debe todavía forjar esa voz que lo espera en Europa.

"Flecha" es un soneto más conceptista. En la construcción textual recuerda a Luis de Góngora; en la fuerza de metáforas e imágenes, a Quevedo. Lo traemos aquí como ejemplo del tratamiento de los recursos estilísticos: hipérbatos, encabalgamientos, estructuras sintácticas bimembres y paralelas, metáforas puras, referencias mitológicas, tópicos, etc. El último terceto es providencial: "en el aire hay un mundo de caminos" que llevan a mañana. El futuro está ahí.

Seguir de flecha rápida la estrecha  
dedicación al blanco destinado.  
Ver el astil que luego de emplumado  
se figura ser ave a más de flecha

y sufre horizontal, donde no echa  
peso de garra sobre el descuidado,  
y sujeta pasión en el fijado  
volar por ojo y por mano derecha.

iOh, Pándaro!, no sabes los destinos  
que da tu arquear, los vuelos no pensados

de plumas fenecidas, de campanas;  
en el aire hay un mundo de caminos  
sin esquinas ni señas, traspasados  
por los hoy que se van a los mañanas.<sup>894</sup>

Uno de los sonetos que hacen de *Presencia* un libro válido, perdurable es "Claroscuro a Góngora". Desde el título se articula una estética barroca, plástica, pictórica. Sus pretensiones conceptuales, su "gongorismo" lo hacen un poema de difícil comprensión, cercano a la poesía pura, misterico y hermético a un tiempo. Un amor "poético" se ofrece aquí como conocimiento y como cifra y conjuro de la existencia. "El milagro presente" del canto poético retoma la rehabilitación de Góngora por simbolistas como Verlaine y, definitivamente, por los poetas del 27 español: Dámaso Alonso, Alberti, Cernuda, Miguel Hernández. La resonancia culturalista y artística del poema pondría a Cortázar en relación con los poetas españoles clásicos y contemporáneos.

### Claroscuro de Góngora

[...]  
aquel ruiseñor llora, que sospecho  
que tiene otros cien mil dentro del pecho  
que alternan su dolor por su garganta.  
[...]

-Góngora-

Ni cifra ni conjuro para verte  
-oscuro sol no se descifra, genio  
ni lis de flor confiada- en un milenio  
sin el amor que ayuda a conocerte.

No senda en el azar de comprenderte  
-comprenderte, quererte- ni el ingenio

---

<sup>894</sup> Ibidem, pág. 57. Pándaro, personaje de la *Iliada* de Homero, hijo de Licaón, es un famoso arquero. Participa en la guerra de Troya del lado de los troyanos. Aparece por primera vez en el Canto IV de la *Iliada*. Hierde con una flecha a Menelao, saboteando así una tregua que podría haber terminado con la entrega pacífica de Helena a los aqueos. Son los dioses, que desean la destrucción de Troya, los que le incitan a violar la tregua. Más adelante hierde también con una flecha a Diomedes, y actúa como auriga de Eneas. Muere a manos de Diomedes, quien le golpea con la espada en la cara, cortándole la lengua. La presencia de Pándaro en este soneto da la medida en que el substrato clásico alienta en la obra poética cortazariana. Obtenido de "<http://es.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1ndaro>"

de disechar al Flechador y al Genio  
para alcanzar tu luz, para aprehenderte.

Entrega a ti, por ti ser y nutrirse  
-gracia, color, disfrázanse en la pluma-;  
cante espuma de tiempos el encanto

milagroso de un irse que es venirse  
-morir, vivir, ensueños en la Suma-  
y el milagro presente de tu canto.<sup>895</sup>

Otro homenaje temprano y muy significativo es que se hace a Pablo Neruda, por quien siente admiración y a quien se rinde pleitesía poética.

"Caballo de las noches, yo no sigo  
tu galopar tendido en la llanura  
donde vela la arcaica criatura  
que está contigo y no está conmigo."<sup>896</sup>

Más visceral y más dionisiaco es, sin duda, el "Soneto IX Llanto", de "Sonetos a mí mismo".

Sangre, sangre morada, sangre fría,  
cómo sangra mi sangre, y cómo duele  
saber que en vano vela aquel que vele  
detrás de una falaz sabiduría.

Sangre, sangre de noche, de porfía,  
sangre de estupro, de pasión -anhele  
menos, aquel que pise y desnivele  
mi sombra- sangre de la sangre mía.

Te lloro en ríos de abortada espuma,  
te lloro en selvas de inefables hieles,  
te lloro en cintas de siete colores;

iamor, amor, candor de esta mi pluma,  
plenilunios de sangre, andariveles  
por donde siguen ruta mis errores!<sup>897</sup>

Otro de los símbolos preferidos de la época es el ángel. Como en Rilke, en Cortázar podemos leer un "Canto de los ángeles", el poema que cierra el libro. Su posición textual -claro- no es ingenua. La sombra del hombre, bajo el sol, es su "cuerpo de cieno opaco y de espesura". El

---

895 Ibidem, pág. 63

896 Ibidem, pág. 63

897 Ibidem, pág. 88

hombre, "abismado prisionero" de sí mismo, de su sombra. El avión o el telescopio, que son la modernidad, no son suficientes, son inútiles. La ciencia significa "vil acopio" frente a la omnipotente figura de Dios, mientras "su voz cimbre las cimas."

*Presencia* es, por tanto, un libro en el que, bajo la superficie aparente del soneto ortodoxo, nos encontramos con ciertas claves líricas que anticipan al Cortázar más lúcido y más auténtico. El título sienta las condiciones de su ingreso al mundo literario. *Presencia*, sustantivo abstracto, transparente, afirma la existencia del poeta, intercesor, en el lugar en que confluyen las ideas y las palabras.

## II. 3. Pameos y meopas

Yo te pido la cruel ceremonia del tajo,  
lo que nadie te pide: las espinas  
hasta el hueso. Arráncame esta cara infame,  
oblígame a gritar al fin mi verdadero nombre.<sup>898</sup>

Muchos años después de aparecido *Presencia* (1938), perdidos en el tiempo *Los reyes* (1949), a un lado los versos que intercala en sus libros caleidoscópicos y sus novelas, Cortázar publicó otro libro de poemas, un poemario. Cabría decir que se trataba de la edición de un pameario-meopario. El prólogo, que firma en París en 1971, es sumamente revelador de las dimensiones y la importancia que la aparición de este libro tiene para su autor. Hemos de recordar que *Rayuela*, las colecciones de cuentos y los libros-collage que saca a la luz lo han convertido en autor famoso del realismo mágico, reconocido y prestigioso escritor del <boom> de la novela hispanoamericana. Este reconocimiento, sin duda, será un motivo más en él para practicar esa libertad que persigue siempre.

El prólogo, radiante de buen humor en su primera parte, le echa "la culpa de lo que sigue" a un cronopio italiano que responde al nombre

---

<sup>898</sup>

Ibidem, pág. 203



Gianni Toti. Evidentemente nos hallamos ante un acto de amistad para con el traductor italiano y al mismo tiempo con una graciosa "captatio benevolentiae", una irónica toma de distancia. No pensamos que sea sólo un caso de falsa modestia de Cortázar, dados los antecedentes y la percepción que el poeta tiene de su obra poética. A Toti dice haberlo conocido en 1968 en La Habana, "en la puerta donde se celebraba el Congreso Cultural"<sup>899</sup>. El italiano le confiesa admirar, ante todo, su poesía y estar dispuesto a traducir algunos de los poemas cortazarianos al italiano. A este encuentro se sumará la intervención de la española editorial Ocnos,

"unos cronopios de la otra península, aglutinados bajo la denominación más bien etrusca de Ocnos, proceden a informarme que la desesperanza más perniciosa los acecha si yo no los dejo salpicar unos cuantos cuadernillos con las resonancias de mi plectro. Cualquiera que me conozca sabrá de ninguna manera puedo permitir que personas como Joaquín Marco y José Agustín Goytisolo se acongojen desmedidamente por mi silencio, con lo cual estamos como queremos."<sup>900</sup>

Es sumamente interesante el vínculo afectivo y poético que se aprecia entre los españoles y Cortázar. Nuestro poeta y José Agustín Goytisolo se intercambiaron cartas y coincidieron en varias cosas: la defensa de la Revolución Cubana, la práctica de la "antipoesía" o el interés y el estudio de la figura de Roque Dalton. A instancias de Goytisolo y Joaquín Marco, respaldados por Gil de Biedma, Pere Gimferrer, Luis Izquierdo, Manuel Vázquez Montalbán y el grupo de Barcelona, se publicará *Pameos y meopas*<sup>901</sup>. Por su parte, Joaquín Marco prestará, durante largos años, una atención exquisita al mundo cortazariano en diversas publicaciones y en colaboración con especialistas como Jaime Alazraki.

Enseguida leemos en este prólogo, <Por lo demás es lo de menos>, toda una declaración de intenciones: "mis poemas no son como esos hijos adúlteros a los que se reconoce in articulo mortis." Aun así,

---

899 Ibidem, pág. 339

900 Ibidem, pág. 339

901 Para estos apuntes contextuales se puede consultar [www.cuscatla.com/roque\\_dalton\\_garcia.htm](http://www.cuscatla.com/roque_dalton_garcia.htm) (febrero, 2007)

“nunca creí demasiado en la necesidad de publicarlos; excesivamente personales, herbario para los días de lluvia, se me fueron quedando en los bolsillos del tiempo sin que por eso los olvidara o los creyera menos míos que las novelas o los cuentos”.<sup>902</sup>

Eso, a estas alturas, está claro. Sorprende de algún modo oscuro esta necesidad cortazariana de casi justificarse, aunque tiene la certeza de que “nada cambia en el fondo para ellos o para mí, creo que nos quedaremos siempre como del otro lado del libro, asomando a veces allí donde la poesía habita algún verso, alguna imagen”<sup>903</sup>. La idea de que el libro -sin haber sido escrito ex professo para su edición- no es más que un instrumento que permite el acceso al público esconde otra idea más profunda: la poesía y Cortázar mantienen una relación personal que va más allá de cualquier juicio o cualquier divulgación; es una forma de compartirse y revelarse mutuamente.

En el devenir de este prólogo tan epistolar, sigue esbozando ideas capitales como si nada.

“Junto con mi juventud murió en mí el respeto a priori por la poesía, los poetas y los poemas que nos imponía un humanismo burgués ya desenmascarado por una ineludible quiebra de valores y sistemas; hoy creo que lo mejor de la poesía no viaja necesariamente en los vehículos tradicionales del género, entre otras cosas porque ya no hay más géneros.”<sup>904</sup>

Algo más importante que esos respetos apriorísticos y esas tradiciones hay para el argentino, que aprovecha, sin embargo, para criticar los valores del humanismo burgués. Ya late en él, por esas fechas, algo más grande. ¿Cómo dudar que, cuando un poeta dice su palabra, la humanidad está tratando una vez más de inventarse, de fundarse, de ser auténticamente?

El estado de la cuestión, después del mayo del 68 y de los diferentes estallidos de la cultura, es el siguiente:

---

<sup>902</sup> *Poesía y poética*, op. cit., pág. 340

<sup>903</sup> *Ibidem*, pág. 340

<sup>904</sup> *Ibidem.*, pág. 340

“Pero los poetas no son ya solamente esos que enumeran los profesionales de la crítica; la poesía está cada vez más en la calle, en ciertas formas de acción renovadora, en el hallazgo anónimo o sin pretensión de las canciones populares, de los *graffiti*. Hace pocos días, en una galería del metro de París, sobre un afiche donde la *starlette* de turno presentaba el corpiño que-sostiene-sin-esconder, leí esta inscripción que de acuerdo con las leyes francesas podría costar dos meses de cárcel a su autor: POÈTES DES MURAILLES, REVEILLEZ-VOUS!”<sup>905</sup>

Cortázar es absolutamente consciente de los cambios que se han operado, él que confiesa haber vivido, entre dos aguas del siglo, una vida que ha visto caer una concepción del hombre y nacer otra. Hacia el mundo nuevo. Hacia lo postmoderno.

“Otra visión del hombre y de la historia apunta incontenible, otra manera de ser y de expresarse que la generación ya instalada en su mecedora no se resigna a aceptar.”<sup>906</sup>

A esa visión nueva se entregará Cortázar, a la generación del hombre nuevo, a un futuro humano en que la poesía esté en el aire y cese la explotación del hombre por el hombre.

“Al borde del día en que escribir dejará de ser mi manera de respirar, algo en mí es todavía capaz de entender el cambio, sentir contra el regazo de las jerarquías intelectuales burguesas que si la poesía del hombre de hoy puede darse también como se da en un Octavio Paz o en un Drummond de Andrade, también se da cada día más (si dejamos caer las máscaras, si vivimos en la calle abierta y amenazadora y exaltante del tiempo revolucionario) en el lenguaje de las tizas en los muros, de las canciones de Léo Ferré, de Atahualpa Yupanqui, de Caetano Veloso, de Bob Dylan, de Raimon y de Leonard Cohen, en el cine de Jean-Luc Godard y de Glauber Rocha, en el teatro de Peter Weiss, en los juegos psicodélicos, en los *happenings* y en las provocaciones de lo aleatorio y lo mecánico que abren cada día más al gran público el pasaje a nuevas formas de lo estético y lo lúdico.”<sup>907</sup>

De forma que estos poemas que siguen en *Pameos y meopas* parecen pertenecer como a otro tiempo. Cortázar los ve “demasiado marginales y [...] a la vez no lamente haberlos escrito”<sup>908</sup>. De nuevo, desde esa dualidad que lo define, acaba el prólogo de esta forma:

---

905 Ibidem, pág. 340

906 Ibidem, pág. 341

907 Ibidem, pág. 341

908 Ibidem, pág. 341

“y si mis últimos años están y estarán dedicados a ese hombre nuevo que queremos crear, nada podrá impedirme volver la mirada hacia una región de sombras queridas, pasearme con Aquiles en el Hades, murmurando esos nombres que ya tantos jóvenes olvidan porque tienen que olvidarlos, Hölderlin, Keats, Leopardi, Mallarmé, Darío, Salinas, sombras entre tantas sombras en la vida de un argentino que todo quiso leer, todo quiso abrazar.”<sup>909</sup>

Verdaderamente suena a nostalgia. Parece que Cortázar nos dice que a ese nuevo mundo están invitados los escritores de la vanguardia (Breton, Tzara, Maiakovski, Aragon, Desnos), los escritores del existencialismo (Beauvoir, Camus, Sartre), patafísicos, oulipistas, pánicos, poetas sociales y poetas de la revolución y, por supuesto, los nuevos cantautores y los poetas de los muros. En la poesía se presiente una nueva forma de respirar y un nuevo descubrimiento de la ética y la estética del siglo que vendrá.

Como *Presencia, Pameos y meopas* está dividido en varias secciones. La I parte es “Larga distancia”, escrita en París, entre 1951 y 1952; II, “Razones de la cólera”, con poemas de Buenos Aires 1950-1951 y París 1956; III, “Preludios y sonetos”, con poemas escritos entre Buenos Aires y París, entre 1944 y 1957; IV, “Cantos italianos”, Roma 1953; V, “Grandes máquinas”, con poemas escritos en Buenos Aires y París, entre 1950 y 1955; VI, “Circunstancias”, con poemas parisinos fechados entre 1951 y 1958.

Jaime Alazraki dice que en *Pameos y meopas* Cortázar ha alcanzado la madurez de su voz poética. Siendo eso cierto, también lo es que el desatarse total poético de Cortázar ocurrirá sobre todo en los años 60, con los 70 como años en que esa invención constante persiste. Es éste un libro que aún no hace justicia total a la calidad poética del argentino. A primera vista parece una selección, con agrupaciones temáticas de los poemas. Además, con la excepción de dos textos, todos los poemas son de entre 1950 y 1958. En *Pameos y meopas* recoge Cortázar los años de transición entre la vida porteña y la aclimatación a los climas intelectuales y vitales

---

909

Ibidem, pág. 341

del París de los años 60, feraces y feroces en su redescubrimiento y en su inspección de las posibilidades culturales y artísticas. En los textos se observa cómo del esteticismo de los 40 se ha pasado a una actitud intelectualista, imbuida de las novedades surrealistas y existenciales, con multitud de matices.

### **II. 3. 1. Larga distancia**

Esta parte, escrita en París entre 1951 y 1952, nos muestra a un Cortázar desasido ya de los ritmos poéticos del esteticismo y la poesía más "literaria". Mallarmé -que subyace- ha quedado atrás; las modernistas entrañas del poema, también; ese lenguaje hermético y perfumado, prístino y aristocrático, decadente y simbolista, también. Estamos ante otro Cortázar. La evolución de las formas poéticas ha puesto de manifiesto una evolución en la concepción de la literatura. Estos años son años de acendramiento de la visión surrealista de la realidad, de encuentro con las experiencias expresionistas y de asimilación de una intelectualidad existencial, que se trasuntará poéticamente de forma diversa.

Todos los poemas de esta parte son autobiográficos, están escritos en primera persona. Son expresión personal de una intimidad que se debate en los versos, desvelando los entresijos personales de un hombre en transformación. La poesía es el altavoz privado desde el que el poeta da rienda suelta a su emotividad y su introspección:

busco esa línea que hace temblar a un hombre  
en una galería de museo<sup>910</sup>.

En ocasiones da cauce a la emanación de ciertos efluvios sentimentales. La soledad -tan romántica- es un lugar común en los poemas de estos años. Las imágenes traducen la excitación interior y la voluntad de *épater le bourgeois*: "en cada medialuna la humedad alisa sus patitas de esponja", lo que lo situaría entre lo visionario y lo lúdico.

---

<sup>910</sup>

Ibidem, pág. 345

En "Hablen, tienen tres minutos" Cortázar intenta trazar una poética línea recta imaginaria entre los dos amantes, en ciudades distantes, con la excusa de que

quizá juntaste  
la misma florecita, un poco por botánica,  
un poco porque aquí,  
porque es preciso  
que no estemos tan solos, que nos demos  
un pétalo, aunque sea un pastito, una pelusa."<sup>911</sup>

En "El niño bueno" hallamos un buen ejemplo del tono conversacional privado que Cortázar utiliza en estos poemas iniciales del libro. Es un poema ingenuo y en el que vibra la ironía. Es una especie de enfrentamiento a las costumbres sociales y sus telarañas, una revolución individual y mínima, escrita desde la ironía. Esta rebelión personal es muy personal, no alcanza aún la pretensión social y colectiva, de diálogo con el hombre cara a cara, que veremos en su poesía posterior.

No sabré desatarme los zapatos y dejar que la ciudad me  
[muerda los pies,  
no me emborracharé bajo los puentes, no cometeré  
[faltas de estilo.  
Acepto este destino de camisas planchadas,  
llego tiempo a los cines, cedo mi asiento a las señoras.  
El largo desarreglo de los sentidos me va mal, opto  
por el dentífrico y las toallas. Me vacuno.  
Mirá qué pobre amante, incapaz de meterse en una fuente  
para traerte un pescadito rojo  
bajo la rabia de gendarmes y niñeras."<sup>912</sup>

Utiliza versículos, por lo que el registro poético se acerca a lo prosaico o a lo comunicativo. El poema adquiere el tono de una confesión, que es en realidad arrepentimiento fingido. Alienta un desplante a las convenciones, las normas, las censuras y las restricciones. Anda Julio Cortázar buscando los senderos de su liberación personal. Literalmente, el poema presenta a un cronopio que quiere volverse fama, que casi pide perdón por sus osadías. La impotencia y la autocensura nadan por debajo. Es una impotencia que hay que leer desde el signo de la liberación. Frente

---

<sup>911</sup> *Pameos y meopas*, Ocnos, Barcelona, 11971, pág. 16. Citamos esta edición por ser la que ofrece una perspectiva más orgánica del libro como tal.

<sup>912</sup> *Ibidem*, pág. 18

a lo estipulado, debe haber algo anterior, que es la plenitud en la realización personal. En "el largo desarreglo de los sentidos me va mal" se halla una alusión declarada a la famosa máxima rimbaudiana, lo que descubre la necesaria lectura en clave del poema.

Frente a una literatura que comporta un hombre a gusto con el mundo, feliz de saber quién es, de seguir las directrices sociales, de imaginación muerta pero muy puntual, Cortázar nos lanza a los brazos del poeta desarraigado, el poeta que es expresión total de sí mismo, en movimiento radical. Los gendarmes representan la represión policial, la vigilancia del estado; las niñeras, las obligaciones morales y sociales. "Il faut changer la vie", parece decir Cortázar.

El tono elegíaco es frecuente en esta serie. Lo hallamos por ejemplo en "After such pleasures", donde el poeta, después de un amor incompleto, se encuentra solo ("solo en mi casa abierta sobre el puerto/otra vez empezar a quererte") y "buscando tu boca en otra boca". Buenos Aires es eso que está a larga distancia. El poeta fantasea entonces con la idea de "rescatar/ ese dolor de Buenos Aires". Ese diálogo "dolido" desde la lejanía aparece de nuevo en "Happy new year", fechado el 31 de diciembre de 1951

¿No me prestas tu mano en esta noche  
de fin de año, de lechuzas roncadas?  
No puedes, por razones técnicas. Entonces  
la tramo en el aire, urdiendo cada dedo,  
el durazno sedoso de la palma  
el dorso, ese país de árboles azules.<sup>913</sup>

Son todos éstos poemas de amor, de un amor entrañado y a veces sentimental, expresado mediante metáforas atrevidas e imágenes sugerentes. Recuerda a Pedro Salinas en algunos rasgos, sobre todo en la limpieza poemática y la tendencia a la intelectualización del proceso amoroso. Esto es apreciable en poemas como "Restitución":

Si de tu boca no sé más que la voz

---

<sup>913</sup>

Ibidem, pág. 19

y de tus senos sólo el verde o el naranja de las blusas,  
cómo jactarme de tener de ti  
más que la gracia de una sombra que pasa sobre el agua?

Distancia de nuevo. El poeta va echándoles pedacitos de recuerdos a los pájaros. A veces la amada viene como en sueños, sueños que desbaratan los espacios y las cronologías. En "Ganancias y pérdidas", sigue, desde el vacío existencial, en ese proceso de duda:

No te extraño nada, ni siquiera a ti  
te extraño. Siento un hueco, pero es fácil  
un tambor: piel a los dos lados.  
A veces vuelves en la tarde, cuando leo  
cosas que tranquilizan: boletines,  
el dólar y la libra, los debates  
de Naciones Unidas. Me parece  
que tu mano me peina.<sup>914</sup>

Algo falta, sin embargo, una sonrisa, un gesto. Y el amor sin amada se agría:

La nobleza, las grandes palabras, qué mal le van  
a esta ternura sin mejillas que tocar,  
a esta lengua sin labios que entender.<sup>915</sup>

El amor se escribe en los cuerpos, como quería Gil de Biedma, o se aja.

Envilece un amor así que rebota en las paredes del cuarto  
o se va cayendo a pedazos de palabras, esto.<sup>916</sup>

El amor, la distancia, el alejamiento:

Si me doy la vuelta, oh Lot, eres la sal  
donde mi sed se hace pedazos.<sup>917</sup>

El mejor poema de esta sección es "Encargo", que acaba con una estrofa apoteósica y muy reveladora:

Yo te pido la cruel ceremonia del tajo,  
lo que nadie te pide: las espinas  
hasta el hueso. Arráncame esta cara infame,

---

914 Ibidem, pág. 23

915 Ibidem, pág. 24

916 Ibidem, pág. 24

917 Ibidem, pág. 24



oblígame a gritar al fin mi verdadero nombre.

En el sacrificio, Cortázar reconoce la rehabilitación del verdadero yo. Frente a los escapismos y las neutralidades, la revelación del poeta, los imperativos son una demanda constante de autenticidad y de desvelamiento del ser humano.

En "Encargo" es una ascesis bárbara la que Julio predica. Parece subyacer una increpación a Dios: "no me perdones", "entonces ganaré mi reino", la "ceremonia del tajo", "guarda tu amor humano", lo que sin duda nos da un poema de corte expresionista en la línea de *Ancia* de Blas de Otero o la metafísica dolorosa de Miguel de Unamuno.<sup>918</sup>

### **II. 3. 2. Razones de la cólera**

Como veremos de forma detenida en nuestra lectura de *Le ragioni della collera*, el título responde a una intención poética de Cortázar. La cólera de la que habla el argentino tiene que ver con una respuesta ante el clima de abulia intelectual que se respira en Argentina, las condiciones sociopolíticas del país, que suponen un paso atrás desde su perspectiva, y un especial sentimiento de no completud y de necesidad de un cambio drástico en su vida. Ese cambio puede reconocerse desde el momento de su instalación en la capital parisina. De esta forma, la cólera tiene un contenido social, político, intelectual y existencial. En muchos de los poemas de *Pameos y meopas*, y de esta serie en concreto, se advierte ese sentimiento de rabia, de impotencia o de frustración que le lleva a escribir el poema. En ese contexto entendemos que Cortázar date y localice las partes de *Pameos y meopas*. En la selección que hace de sus textos poéticos para Ocnos los recoge en series. Los poemas son una especie de diario personal, íntimo, y las fechas pueden ser importantes o reveladoras a la hora de proseguir la evolución artística o vital que Cortázar enseña. Los datos cronológicos y de lugar implican información y un contacto con el lector.

---

<sup>918</sup>

Ibidem, pág. 25

“Estos poemas, parte de un ciclo mucho más extenso, fueron escritos en 1950; “La patria” se agregó en París en 1955. En los últimos tiempos me he preguntado por qué casi nunca quise publicar versos, yo que he escrito tantos; será, pienso, porque me siento menos capaz de juzgarme por ellos que por la prosa, y también por un placer perverso de guardar lo que quizá es más mío. Comprendí que en este libro faltaba, si había de ser fiel a sus mejores intenciones, algo que me acercara personalmente a mi lector. Enemigo de confidencias directas, estos poemas mostrarán un estado de ánimo en la época en que decidí marcharme del país. “La patria” lo resume, años después, con algo que será acaso mal entendido; para mí, detrás de tanta cólera, el amor está allí desnudo y hondo como el río que me llevó tan lejos.”<sup>919</sup>

Los poemas que componen “Razones de la cólera” son poemas escritos todavía entre Buenos Aires (1950-1951) y París (1955-1956). El punto de partida lo encontramos en “Fauna y flora del río”, que ofrece una lectura argentina del Río de la Plata.

Este río sale del cielo y se acomoda para durar,  
estira las sábanas hasta el pescuezo, y duerme  
delante de nosotros que vamos y venimos.  
El río de la plata es esto que de día  
nos empapa de viento y gelatina, y es  
la renuncia al levante, porque el mundo  
acaba con los farolitos de la costanera.

Más acá no discutas, lee estas cosas  
preferentemente en el café, cielito de barajas,  
refugiado del fuera, del otro día hábil,  
rondado por los sueños, por la baba del río.  
Casi no queda nada (...).  
Para algunos todo es igual, mas yo  
no quiero a Rácing, no me gusta  
la aspirina, resiento  
la vuelta de los días, me deshago en esperas,  
puteo algunas veces, y me dicen  
qué le pasa amigo,  
viento norte, carajo.”<sup>920</sup>

El río es un microespacio, un fluido amniótico en que el mundo empieza y acaba. Su presencia es el fluido de unos límites que marcan el inicio del aquí y el allí. Desde el espacio del río, Buenos Aires parece ser

---

919

Este testimonio puede leerse en <http://www.literatura.org/Cortazar/>  
*Pameos y meopas*, op. cit., págs. 29-30

920

una renuncia y una invitación al *spleen*. Se presagia la decisión del exilio personal por la que Cortázar finalmente optará.

En "1950 año del Libertador, etc.", con la inspiración de un tango ("Y si el llanto te viene a buscar") nos encontramos con uno de los poemas radiantes e inolvidales de este libro. La patria es eso que duele y por lo que hay que llorar. El argentino ha de agarrar el llanto de frente y tomarlo entero, sabedor de cierta vileza, de un conformismo sin solución, de una vida marcada por el gris. El "nacionalismo" cortazariano es un nacionalismo cáustico y elegíaco en esta ocasión, que denuncia –entre otras cosas- la falta de compromiso, la vulgaridad de la vida ordinaria y la evasión ante el dolor ajeno.

### **1950 año del Libertador, etc.**

"Y si el llanto te viene a buscar..."  
(De un tango)

Y si el llanto te viene a buscar  
agarrálo de frente, bebé entero  
el copetín de lágrimas legítimas.  
Llorá, argentino, llorá por fin un llanto  
de verdad, cara al tiempo  
que escamoteabas ágilmente,  
llorá las desgracias que creías ajenas,  
la soledad sin remisión al pie de un río,  
la culpa de la paz sin mérito,  
la siesta de barrigas rellenas de pan dulce.  
Llorá tu infancia envilecida por el cine y la radio,  
tu adolescencia en las esquinas del hastío, la patota, el amor  
sin recompensa,  
llorá el escalafón, el campeonato, el bife vuelta y vuelta,  
llorá tu nombramiento o tu diploma  
que te encerraron en la prosperidad o la desgracia  
que en la llanura más inmensa te estaquearon  
a un terrenito que pagaste  
en cuotas trimestrales

"1950 año del Libertador, etc." nos da la versión dolorosa y dolorida de la patria. Unos años más tarde, desde París, la patria será órficamente esa "Eurídice Argentina".

En un tono nerudiano, que recuerda el horizonte poético gauchesco, incidiendo en el martirio “de ajos ebrios” y en imágenes violentas y plasticísimas, amplificadas en cascada de sensaciones, se escribe “Aire del sur”. Es su personal lectura cortazariana de la Pampa. Cortázar se muestra desarraigado y apocalíptico, en imágenes desgarradas:

Aire del sur, flagelación llevando arena  
con pedazos de pájaros y hormigas,  
diente del huracán tendido en la planicie  
donde hombre cara abajo siente pasar la muerte.

Máquina de la pampa, qué engranaje de cardos  
contra la piel del párpado, oh garfios de ajos ebrios,  
de ásperas achicorias trituradas.  
La bandada furtiva sesga el viento  
y el perfil del molino  
abre entre dos olvidos de horizonte  
una risa de ahorcado. Trepa el álamo  
su columna dorada, pero el sauce  
sabe más del país, sus cinerarios verdes  
retornan silenciosos a besar las orillas de la sombra.

Aquí el hombre agachado sobre el hueco del día  
bebe su mate de profundas sierpes y atribuye  
los presagios del día a la escondida suerte.  
Su parda residencia está en el látigo  
que abre al potro los charcos de la baba y la cólera;  
va retando los signos con un pronto facón  
y sabe de la estrella por la luz en el pozo.<sup>921</sup>

“Las tejedoras”, el siguiente poema de esta serie, “tejen olvido, estupidez y lágrimas,/ tejen, de día y noche tejen la ropa interna, tejen la bolsa donde se ahoga el corazón”, y “son/ ciempiés son cienmanos tejiendo en un silencio insoportable/ de tangos y discursos”.<sup>922</sup> Cortázar es de nuevo contestatario. Su vocación antioficialista lleva en este poema su “discurso” a límites críticos pocas veces recorridos con tanta virulencia.

En “Esta ternura” se abunda en la frustración y en el abandono, que a estas alturas se han convertido en recurrencias temáticas del poemario:

Esta ternura y estas manos libres,

---

921 Ibidem, págs. 32-33

922 Ibidem, págs. 35-36

¿a quién darlas bajo el viento? (...)  
Tocamos instrumentos para la ciega cólera  
de sombra y sombreros olvidados. Nos quedamos  
con los presentes ordenados en una mesa inútil,  
y fue preciso beber la sidra caliente  
en la vergüenza de la medianoche.  
Entonces, ¿nadie quiere esto,  
nadie?<sup>923</sup>

Ejemplo de escritura automática y destructora, con un fondo angustiado y con claras influencias del surrealismo es "La yeta del sapito". Cortázar es dueño a principios de los 50 de esta expresividad heredada de la liberación vanguardista, asumida desde un proceso personal creativo propio que da origen a un mundo de imágenes y sensaciones inexplorado hasta el momento. Ya tiene Cortázar en esta época la sensación de estar haciendo "antiliteratura", por lo que se esfuerza en la "construcción" de todo tipo de discursos heterodoxos y críticos.

"Ay pero yo pozo  
agazapado con su sapo abajo cantando  
y qué cantas sapito guitarrero en esta negra  
kodak devoradora, qué succiones extremas  
para que de fuera te caiga la cocacola de la luna,  
el martes, el teléfono, el repórter eso,  
un pétalo mascado por la rabia  
de otros ojos con sapos  
vomitadores: gente empleada, seres útiles  
que miran, ordenan, clasifican, devuelven  
y así va el mundo."<sup>924</sup>

Apocalíptico Cortázar. Su denuncia existencial-social se continúa en "Por tarjeta": "parece que ha dejado de ir al almacén los sábados (...)" sobre la desaparición repentina de los hombres, lo que lo invita a reflexionar sobre la caducidad humana y la violencia de orden político en que el hombre se debate. Los tintes existenciales tiñen esta denuncia, que desde una calma angustiosa nos proporciona un mundo mal hecho, que ha de cambiar. La poesía es el arma de que dispone el poeta para esa reconstrucción del día.

---

923

Ibidem, pág. 37

924

Ibidem, pág. 38

Otra de las vetas del enfrentamiento cortazariano la encontramos en "Sarao", donde el antiburguesismo explora una más de las tendencias críticas más intensas de nuestro poeta. El poema adquiere un tono sarcástico ante la ridiculez, la decadencia y el mal gusto de la sociedad burguesa, superficial, acomodada y, sobre todo, ciega ante la historia:

"Al sarao van los Tostes y los Riquis,  
vestidos de chaleco y demi-sec,  
a encontrarse con algunos Torrefontes y dos o tres Moniatos  
que ya intercambian pastillas de aleluya en el foyer.  
Orquesta de palmera y cinamono: moda.  
Indignación del Toste al encontrarse  
con que la araña versallesca del Moniato Félix  
no ilumina el histórico caviar que todo Riqui y Toste  
fomenta sobre la alfombra donde pactos augustos se forjaron.  
Y chachachá y chachachá y chachachá: se estila."<sup>925</sup>

Visionario e intrépido es "Blackout", uno de los más vehementes textos de *Pameos y meopas*. Yuxtaposición de imágenes que trasuntan un mundo descoyuntado, una tensión derivada de la violencia y, otra vez, la denuncia de la estulticia y la epidérmica vanidad que nos impone la vida moderna. Ante desgracias insalvables y lacerantes como una guerra, el poeta aconseja, amargamente, no olvidar el Reader's Digest, tan instructivo.

Si ves un perro cerca de una tumba  
huye del helicóptero: ya nieva  
la delicada muerte por trituración, asalto  
del vacío, los ojos reventando porque así  
es el cobalto, es el hidrógeno.  
Soldadito de plomo, de chocolate, corre  
a buscar un refugio: quién te dice  
que el perro no te cede su casilla, son tan tontos los perros.  
Y si no, está la tumba: echa a patadas a ese muerto, abrígate  
con lo que quede, trapos, tierra, huesos.  
(No olvides nunca el Reader's Digest,  
hace pasar el rato, es instructivo.)<sup>926</sup>

Otro poema de rostro doloroso, en lo mejor de *Pameos y meopas* es el vallejiano "A quién le duele", donde imágenes torturantes y violentas, de origen surrealista, con un deje expresionista innegable, muestran una

---

925 Ibidem, pág. 41

926 Ibidem, pág. 43

realidad en la que la solidaridad no existe, una realidad que se está convirtiendo en algo parecido al infierno del "potro". La realidad del dolor no existe para aquellos que se evaden en una neutralidad aséptica, para aquellos que se refugian en el deporte de huir de su conciencia. Las conciencias abozaleadas son conciencias ignorantes. Esta vida al margen es, para Cortázar, una renuncia a la totalidad del hombre, a nuestro conocimiento real de lo real y, por tanto, una renuncia a nuestra realización humana en un mundo absolutamente caótico y desgraciado.

A quién le duele el ojo del potro  
que le claven al potro en el ojo una escarapela  
mientras el avioncito escribe Safac en el azul  
mientras las escupidas suben al cielo  
y aquí atajó un penal con gran coraje el promisor arquero.<sup>927</sup>

En esta relación de amor-odio con la patria, desde esa sensación de insatisfacción íntima, el poeta echa de menos la ciudad, sus estrellas, las voces de los amigos. "Milonga", como otros textos de ese tono, registra claramente los sentimientos que la distancia dicta al poeta.

### **Milonga**

Extraño la Cruz del Sur  
cuando la sed me hace alzar la cabeza  
para beber tu negro vino medianoche.  
Y extraño las esquinas con almacenes dormilones  
donde el perfume de la yerba tiembla en la piel del aire.

Comprender que eso está siempre allá  
como un bolsillo donde a cada rato  
la mano busca una moneda el cortapluma el peine  
la mano infatigable de una oscura memoria  
que recuenta sus muertos.

La Cruz del Sur el mate amargo.  
Y las voces de amigos  
usándose con otros.

La misma memoria que escribe el poema recuenta los muertos, los desaparecidos. En *Salvo el crepúsculo* Cortázar pone esta coda al poema:

---

<sup>927</sup> Ibidem, pág. 44. Consignemos unas palabrnas de *Salvo el crepúsculo* a propósito de estos poemas: "Hoy siento además en algunos de ellos [los meopas] el tremendo choque de la poesía de César Vallejo; que el cholo me perdone la insolencia puesto que en ese choque él quedaa más parado que nunca y yo esperando la cuenta de diez y la esponja mojada." (*Poesía y poética*, op. cit., pág. 315)

“Cuando escribí este poema todavía me quedaban amigos en mi tierra; después los mataron o se perdieron en un silencio burocrático o jubilatorio, se fueron silenciosos a vivir al Canadá o a Suecia o están desaparecidos y sus nombres son apenas nombres en la interminable lista.”<sup>928</sup>

“Milonga”, que habría de ser cantado por el Tata Cedrón, con la música de Edgardo Cantón, establece unos lazos indisolubles con otros dos poemas. El primero de estos dos poemas es “Por tarjeta”<sup>929</sup>, con el drama de los desaparecidos y las desapariciones de fondo. El segundo poema al que nos referimos es “La mufa”:

Vos ves la Cruz del Sur,  
respirás el verano con su olor a duraznos,  
y caminás de noche  
mi pequeño fantasma silencioso  
por ese Buenos Aires,

por ese siempre mismo Buenos Aires.<sup>930</sup>

Consignemos que en el recuerdo de Buenos Aires Cortázar suele acudir al uso del voseo como seña de identidad básica, como trasunto de una intimidad sincera.

### **II. 3. 3. Preludios y sonetos**

Los poemas de “Preludios y sonetos”, algunos de los cuales tendrán su hueco igualmente en *Salvo el crepúsculo* y *Le ragioni della collera*, fueron escritos en Buenos Aires y en París, entre 1944-1957. Los dos últimos poemas aparecen fechados en 1967 y 1968. Es este un apartado especialmente amplio en el tiempo. Abarca más de dos décadas de poesía. El hilo conductor, la similitud que se establece entre los poemas es su predisposición formal. De alguna forma, Cortázar quiere dejar constancia en *Pameos y meopas* –como en el resto de poemarios que publicó– que el soneto y los poemas de corte más clásico o más “elitista” forman parte de su escritura. Como hemos visto antes, el soneto será un lugar común en la escritura poética cortazariana desde su juventud hasta su muerte. Se

---

<sup>928</sup> *Poesía y poética*, “Salvo el crepúsculo”, op. cit., pág. 142

<sup>929</sup> *Ibidem*, pág. 142

<sup>930</sup> *Ibidem*, pág. 139



puede decir que ésta representa la sección de corte más formalista del libro, por los temas y por las formas. Sonetos, cuartetos, redondillas, sonetos en eneasílabos y romances nos ofrecen la versión logométrica, clasicista de Cortázar.

### **El poeta**

¡Oh rosa, me hablan de la guerra!  
¿Cómo podré decirles que eres  
aquí en mi ser exactamente  
la sola y esencial respuesta?

Yo no estoy lejos de la calle  
porque abra arriba mi balcón,  
ni lejos del cantar mi voz  
porque en el coro usual no cante.

¡Oh rosa, me hablan de los hombres  
como de un triste y cruel trabajo.  
Sólo tú sabes que te canto  
para llevarte hasta sus voces.

Cortázar obedece a esa sujeción del verso y de la rima como cauces poéticos que, siendo de otro tiempo, le acompañan en su discurrir creativo. El "idealismo" inunda el fondo de estos cuartetos decasílabos y asonantados. El poeta, como Keats, canta a la rosa con la certeza de ser ella la única respuesta y con la esperanza de hallar en su invocación una vía de comunicación con las voces de los hombres. Ante la guerra, este poeta esgrime los argumentos más puramente poéticos como medio de "intervención" en la contienda de la realidad.

Con toda su contradicción, Cortázar quiere declarar la persistencia de los valores puramente formales o literarios en el poema como una sombra de otro tiempo de la que jamás se ha de despegar. En Cortázar esa convivencia y esa cohabitación son perfectamente entendibles. Esto así, el argentino puede escribir en 1968, en Nueva Delhi, el soneto "Doble invención" y, en París, sus incendiarios textos revolucionarios y postmodernos.

Traigamos para esta sección otro ejemplo significativo:

## Último espejo

Al borde donde el tiempo es el Leteo  
murmurando las cifras del olvido,  
mi corazón revé lo que ha querido  
y se echa atrás, y acalla su aleteo.

¡Oh sorda espada, oh minucioso empleo  
de la amapola en cada día ido!  
¿Cómo entrañar en el cristal pulido  
el pájaro instantáneo del deseo?

Quizá cantando, pero el canto cede  
la boca por los números del humo  
y exangüe larva a su fantasma accede-

Ah, yo elijo tu olvido, en el que mora  
mi amor a salvo, y su cristal asumo  
al borde donde el tiempo me devora.<sup>931</sup>

Desenvuelve Cortázar en este poema "circular" algunos temas universales: la mirada atrás del corazón, de tan órficas resonancias, reconsiderando "lo que ha querido"; el tiempo, pétalo de la amapola que cuenta los días idos; el olvido de ese "último espejo" como salvaguarda del amor; el canto como posible salvación. En este soneto se observan prácticamente todas las admoniciones clasicistas y puristas del Cortázar inicial: referencias mitológicas y tópicos clásicos, interrogaciones y exclamaciones retóricas, con el "oh!" utilizado sin reservas, hipérbatos, aliteraciones, vocabulario culto y abstracto, adjetivación abundante, epíteta, sensitiva, elucubración mental y poética distante de la "materia de la vida", etc.

Lejos de arrepentirse de estas producciones, que podríamos ver más forzadas o menos naturales, Cortázar persevera en el cultivo de estas formas poéticas, que lo visitan de tanto en tanto, como a Lucas.

## IV. Cantos italianos, grandes máquinas y circunstancias

Recogemos bajo el mismo epígrafe las últimas series de poemas de *Pameos y meopas*, porque, pese a sus diferencias, se observa una

---

<sup>931</sup>

Ibidem, pág. 356

continuidad a niveles cronológicos y la restitución de una cierta coherencia, derivada del uso del verso libre, el tono conversacional y confidente y la altura lírica alcanzada.

Los "Cantos italianos" fueron escritos en Roma en 1953. "Grandes máquinas" recoge poemas escritos en Buenos Aires y París entre 1950 y 1955. Por último, "Circunstancias" son igualmente poemas parisinos y fueron escritos entre 1951 y 1958. Sin duda, la década de los 50 fue una época poéticamente muy productiva para Cortázar.

Analicemos alguno de los poemas más señeros de estos apartados. Apreciamos una visión torturada y descreída, lacetrante y sombría, en la visión de "Nôtre Dame la nuit"<sup>932</sup>:

Ahí estás en espacio, oleaje de campanas,  
insoportable libertad en toda tu estatura levantada,  
mendiga, grave perra,  
mira, yo simplemente asisto y esto  
nace.  
Del aburrimiento que me humilla contra el circo de espinas,  
turbio diluvio, carro de holocausto que arrasa el pavimento,  
qué tregua de delfines devora este silencio donde te estoy  
[mirando,  
desollado de insomnio, acostándome al filo de la plaza  
para ser uno con tu sombra.

El poeta asiste a la contemplación de la arquitectura y el poema surge. Además, debemos considerar especialmente la hermosura de dos poemas: "Masaccio"<sup>933</sup> y "Los vitrales de Bourges"<sup>934</sup>, en los que alcanza cotas inalcanzadas.

Por las calles va Masaccio con un trébol en la boca,  
la vida gira, es esa manzana que le ofrece una mujer,  
los niños y los carros resonantes. Es el sol sobre Firenze  
pisando tejas y pretilos.

Edificio mental, ¿cómo crecer para alzarte a tu término?  
Las cosas están ahí, pero lo que se quiere no está nunca,  
es la palabra que falta, el perro que huye con la cadena,  
y esa campana próxima no es la campana de tu iglesia.

---

932 *Pameos y meopas*, op. cit., págs. 97-99

933 *Ibidem*, págs. 100-105

934 *Ibidem*, págs. 106-111

En "Masaccio", leemos el homenaje cortazariano a la belleza de Florencia, que se sublima en sus artistas. Tomada la figura del pintor, Cortázar irrumpe en este poema en el proceso de creación de un pintor al que ve tocado por las manos de una serenidad, una lucidez y un júbilo inusuales:

Sabe signos lejanos, olvidados mensajes que esperan  
en paredes ya no favorecidas; su fe es una linterna  
alzándose en las bóvedas para mostrar, humosa,  
estigmas, una túnica, un abrazo maldito. [...]

Masaccio está solo, en las capillas solas,  
eligiendo las tramas del revés en el lodazal de un cielo de mendigo,  
olvidado de saludar, con un pan  
sobre el andamio, con un cuenco de agua,  
y todo por hacer contratando sueño.

En el pintor florentino encuentra Cortázar la excusa para la écfrasis y el ejemplo del artista verdadero, ese que, lejos de la vulgaridad, se entrega al "edificio mental" de su trabajo y a una devoción que está por encima de sí mismo.

De ese desgarramiento hizo un encuentro,  
y Cristo pudo ser de nuevo Orfeo, un ebrio  
pastor de altura.<sup>935</sup>

Es Masaccio símbolo del artista desgarrado, que

"[...] mordía  
en la manzana fresca el grito de la condenación,  
a la sombra de un árbol de vino que fue sangre."

El culturalismo vitalista que desprende el poema se confirma en los versos finales:

Se fue, y ya amanecía  
Piero della Francesca.<sup>936</sup>

En una línea semejante, apasionada por las catedrales, el arte medieval y gótico, por la marca de la luz en las sombras, por el juego de

---

935 Ibidem, pág. 104

936 Ibidem, pág. 105

espejo de la arquitectura vertical de las bóvedas se escribe "Los vitrales de Bourges". En los mensajes secretos de la imaginaria catedralicia, Cortázar encuentra una proyección personal y artística de grandes sugerencias:

Elige tu figura.  
Están el santo, el juez, el heresiarca, el mártir y el verdugo  
y el hijo pródigo al salir de casa  
con un halcón sobre la mano.  
Toma una carta y vete  
por la vida.

A la serie "Circunstancias" pertenecen algunos de los más conocidos y hermosos poemas de Cortázar: "El sueño"<sup>937</sup>, "A un dios desconocido"<sup>938</sup>, "El héroe", "El sueño" o "Crónica para César"<sup>939</sup>, de los que nos ocupamos en otros lugares de este estudio. Consignemos tan sólo la soltura estilística con que Cortázar se expresa, la libertad en el tratamiento de formas y temas, la lejanía y la evolución que se prefigura respecto de sus composiciones juveniles y la apertura del mundo poético que se opera en París. Son años de intensa asimilación de las experiencias del surrealismo, que se acoge como lenguaje, y de las propuestas existenciales de concebir la vida. El poema crece, como Masaccio, hacia una libertad en que amanece un poeta nuevo.

## II. 4. Le ragioni della collera

"La voz que habló era el ungüento y la sutura"  
-Julio Cortázar, "Juana ante su señor"-

El encuentro fortuito de Gianni Toti y Cortázar en La Habana, en 1968, marcaría el destino curioso de este libro de poemas cortazarianos, que verían la luz versionados al italiano muchos años después. Para conocer el devenir editorial de estos poemas, atendemos a las explicaciones de Daniel Mesa Gancedo:

"En 1982 se publicó una primera traducción (sólo con el texto en italiano) en la revista *Lettere Scoperte*. Ahí se incluían 96 poemas, con algunas variantes que en su mayor parte eran de

---

937 *Pameos y meopas*, op.cit., pág. 119  
938 *Ibidem*, págs. 120-122  
939 *Ibidem*, págs. 123-125

puntuación o directamente errores de traducción. En 1995 se publica la versión bilingüe ampliada hasta 101 poemas (con textos que sólo habían aparecido hasta entonces en *Cuadernos del Viento* y algunos de *Último round*) y corregida, en general, aunque también desaparecen dos poemas de la primera edición ("Tala" y "No me dejes solo frente a ti"). Ambas ediciones llevan el prólogo de Rosalba Campra.<sup>940</sup>

Muchos de los poemas, por tanto, habían aparecido en otras publicaciones: *Cuadernos del Viento*, *Último round*, *Pameos y meopas* o aparecerán en *Salvo el crepúsculo*. De otra parte, Cortázar había mimeografiado varios cuadernillos con poemas de este ciclo, tal y como explica en el esolío preliminar de "Razones de la cólera" de *Salvo el crepúsculo*:

"La mayoría de lo que sigue no viene de papeles sueltos sino de un mimeógrafo que compré de ocasión en los años 56 en París, aprovechando un remate de la UNESCO, y que me permitió fabricar en casa pequeñas ediciones privadas. Era un viejo Gestetner manual cuyo tambor se entintaba con gran profusión de salpicaduras, pero cuando le tomé la mano, digamos la manija, hacía copias muy bonitas que yo abrochaba pulcramente y guardaba en un armario, razón por la cual casi nadie se enteró de su existencia aparte de una que otra laucha."<sup>941</sup>

Muchos de esos poemas, según indicaciones del propio Cortázar, fueron "escritos en rápida sucesión al término de mi primer viaje a Europa en el 49 y el regreso a la Argentina a bordo del vivaz motoscafo *Anna C*"<sup>942</sup>. Otros poemas son de los años 50 e incluso posteriores. La amalgama, la cohabitación y la dispersión editorial se dan cita otra vez en este libro, que recoge a modo de antología un centenar de poemas.

<Carta abierta para abrirla más>, palabras preliminares de Cortázar a este libro, ofrece las claves del periplo editorial. Si en *Pameos y meopas* la culpa era de Goytisolo y Marco, en *Le ragioni della collera* Cortázar comparte con Toti esa "culpabilidad".

"Por lo que a mí respecta, en el curso de una (ya larga) vida, he ido acumulando poemas nacidos en los momentos y las

---

<sup>940</sup> *Poesía y poética*, "Notas", op. cit. pág. 1336. Rosalía Campra prologa la edición de *Poesía y poética* que manejamos.

<sup>941</sup> Ibidem, pág. 315

<sup>942</sup> Ibidem, pág. 315

circunstancias más diferentes, poemas que nunca pensé en publicar y de los que he dejado en libertad sólo unos cuantos. Cuando tú, en La Habana, me dijiste que mi trabajo de poeta te interesaba y que pensabas traducirme al italiano, mi sorpresa, que tal vez te pareció exagerada, era sólo el reflejo de un condicionamiento culpable a los adocenados <géneros> literarios.”<sup>943</sup>

En ese condicionamiento culpable hay uno de los orígenes de la falta de publicación. Podemos añadir la consideración privada que el poema recibe y las pequeñas ediciones mimeografiadas con que el poeta cumple esa labor de poner en limpio y recabar personalmente sus versos.

“Me había acostumbrado pavlovianamente a dejar mi poesía en estado de manuscrito, como actividad íntima, sin buscar el lector o los lectores que, de todos modos, implicaban siempre.”<sup>944</sup>

La anonimia y el silencio del poema no suponen, sin embargo, el abandono del lector, en tanto el poema va siempre dirigido a un interlocutor y cumple las expectativas de la recepción por más sigilosa que sea la revelación que el poeta haga. Escudado en las ambiciones de Toti, el poeta se pone manos a la obra y comienza un proceso de selección intencionada del material de que dispone. Los viejos cuadernos y las ediciones privadas arrojan una notable cantidad de poemas, selección que requerirá otra selección por parte del traductor desde los criterios de fluidez en la traslación a otra lengua:

“decidí juntar una buena cantidad de los poemas conservados en viejos cuadernos y en <ediciones> mimeografiadas, con la idea de que tú seleccionarías severamente los que te parecían mejor o, con un criterio funcional, los que mejor pudieran viajar del español al italiano.”<sup>945</sup>

Toti, sin embargo, “después de un larguísimo, admirable trabajo”, vierte a su lengua todos los poemas que Cortázar le ha dado. La tentación “grande” del poeta “cuando le dan luz verde para soltar todas sus palomas” lleva a Cortázar definitivamente a la publicación conjunto. Traducido el material, Cortázar interviene eligiendo mejor los poemas y

---

943                    Ibidem, pág. 373

944                    Ibidem, pág. 373

945                    Ibidem, pág. 373

alterando la disposición: "y el orden de la bandada se ha modificado en busca de mayor armonía"<sup>946</sup>. Cortázar explica su intervención:

"En definitiva mi intervención consistió sobre todo en una búsqueda de secuencias temáticas, de atmósfera. Para lograrla era preciso renunciar a toda cronología, ya que los poemas, como alguna vez he dicho de mis cuentos refiriéndome a una idea de Maurice Blanchot, nacen y se mueven en un tiempo que poco tienen [sic] que ver con el de los relojes."<sup>947</sup>

Cortázar favorece esos encuentros fortuitos y esas similitudes inexplicables por las que se unen los poemas:

"he preferido que, como la máquina de coser y el paraguas del Conde, unos poemas separados de razones cronológicas o de motivaciones heterogéneas se encontraran y se reconocieran en la esquina de cada página; y sin embargo he dudado en separar poemas nacidos de una misma noche de Idumea (ya que aludimos a poetas franceses) para acercarlos a otros con los cuales tenían mayor afinidad."<sup>948</sup>

Al final de la carta, aprovecha para dilucidar una vez más los derroteros de su evolución como poeta:

"No sé si escribiré más poemas ni qué serán, pero en todo caso, los que abren ese libro me expresan hoy tal como soy, así como tantos otros que pueblan estas páginas me expresaron a lo largo de la ruta solitaria que me ha conducido finalmente a encontrarme con mis hermanos, esos que avanzan hacia el hombre futuro, que combaten y mueren por ese hombre para llevarlo al fin, recién nacido, a la vida nueva."<sup>949</sup>

En ese esbozo sentimental de itinerario, Cortázar reconoce la deriva desde el individualismo hasta el encuentro con sus "hermanos", los que avanzan hacia el hombre futuro y la vida nueva. En ambos mundos, en ambas cosmovisiones, en cada paso de ese derrotero, Cortázar se reconoce. El poema traza las líneas de un rostro que cambia y que pertenece siempre a la misma piel.

---

946 Ibidem, pág. 374

947 Ibidem, pág. 374

948 Ibidem, pág. 375

949 Ibidem, pág. 375



Recogemos aquí alguno de los poemas que no aparecen en otras colecciones y que nos sirven de mónadas en que confluyen las directrices y las voluntades poéticas cortazarianas, aquellas en las que su obra se convierte en extensión e intensión.

### **Dictado a lo mejor por el cholo**

El corazón del trigo, ¿cómo no estalla  
después de tanto pan?  
Lo que más duele al hijo, ¿no será  
la sopa fría de mañana, entre dos luces?  
No llore, hermano chico, no le dé  
más agua y sal a ese pañuelo. Vea  
saltar un bicho en un rincón. Un número  
que hace cabriolas, dos o tres.  
La casa está vacía.  
Ven, juguemos con un tejo,  
cantemos algo mientras se calienta  
la pava para el mate. (¿Pero cómo,  
cómo puede durar este infinito  
de pan todos los días, de campanas,  
de gente muerta, de domingo veinte?)<sup>950</sup>

Sin duda, el doméstico ambiente vallejiano, infantil y dañado, angustioso y cotidiano, familiar y solitario, lo encontramos en este texto, construido a partir de imágenes descoyuntadas, de sintaxis alambicada, de referencias irracionales, de una coherencia inaudita. La conciencia del tiempo y de la muerte planea sobre el verso. Las interrogaciones retóricas redondean ese dolor humano, demasiado humano, que se presiente heredado de las alturas de *Trilce* o los *Poemas humanos*.

El dolor, el vacío y el sacrificio son recurrencias en *Le ragioni della collera*. Lo apreciamos en poemas como "Sapo profundo", "Juana ante su señor" o "Crónica". En "Lo uno y lo otro", el recuento existencial se cumple en una escisión interior: "adentro, ebrio en su pozo/ el sapo dulcemente late". Hay un insomnio triste que descubre lo que "le queda al final de la cosecha":

todo lo que rodeándolo lo aparta,  
lo define,

---

950

Ibidem, págs. 381-382

todo lo que en el mundo lo condena  
a ser testigo y al final –cuándo, ya pronto-  
oscura res de un hacha transparente.<sup>951</sup>

Señalable es la renuncia a la “imaginación” entrevista en “Discurso del método”. En este poema esa facultad se relaciona con fabulaciones e invenciones “fáciles”. El afán de verdad y luz, de restitución de una desnudez inicial supone la abdicación de los reinos conseguidos, la lucha por un modo nuevo de enfrentarse a su realidad de hombre. El propósito del poeta será un inicio:

ponerte frente, alzarte como eres, obligarte  
de luz y de verdad a ser de nuevo  
la copa y el rumor de pájaros  
sobre el tronco desnudo.<sup>952</sup>

De otra parte, “Último círculo” o “Réquiem” desde una postura culturalista suponen un homenaje personal a Dante y Oscar Wilde. En la línea de la expresión surrealista, el recuerdo de Bosie, fechado el 20 de marzo de 1945, es especialmente ilustrativo:

El verde espumarajo, los coágulos del odio,  
las empapadas toallas donde se agolpa la lujuria,  
manos perdidas en cajones forrados con papel de diario,  
monedas desdentadas, policías siniestros y ese olor,  
el olor de las ciudades a las once de la noche  
cuando de los gatos y la niebla empieza a rezumar la  
[ternura.

Todo eso, herencia altiva de una edad sin retorno  
llevabas en los hombros con el aire seguro  
del que se deja quitar el abrigo de pieles  
al borde de la fiesta donde se bebe a las gardenias y a la  
[muerte.<sup>953</sup>

La sugestiva y vehemente soltura de la expresión y las imágenes impactantes convienen a la defensa de otro inconformista, Bosie, personaje fuera de los márgenes convencionales de la moral victoriana, maldito en su independencia y en su defensa de una cierta aristocracia del

---

951 Ibidem, pág. 377

952 Ibidem, pág. 383

953 Ibidem, pág. 388

gusto. Como personaje marginal y héroe, se convierte en afín al ideario cortazariano.

La "cólera" de Cortázar cumple así las admoniciones de un pensamiento poético que, alejándose de cánones, de líneas rectas del espíritu, de burocracia estética, ha de construir una voz personal y decisiva, singular y sólida. Cortázar ha descubierto los lugares por los que se trascienden los límites, por los que se accede a esa nueva edad del hombre que se atisba en las nuevas edades de la literatura.

Hablo de mí, cualquiera se da cuenta,  
pero ya llevo tiempo (siempre tiempo)  
sabiendo que en el mí estás vos también<sup>954</sup>

El poema ha ido evolucionando hacia la canción del otro, del hermano, del prójimo, sin perder en ningún momento las peculiaridades que la personalidad de Cortázar le confiere, apoyado en las voces dispares de poetas como T.S. Eliot o Albert Camus. Esa hermandad alcanza incluso al propio poeta. El yo ya no tiene sentido como yo, sino más bien como recogida de lo otro y los otros que finalmente somos. En "El cenotafio":

Hermano de mí mismo,  
espía sin halago, pero al final cediendo  
a la dulce moneda de la sangre,  
al falso centinela del espejo.  
No estoy del todo aquí donde me hablo.  
Creo que me dejé en Chile y en Roma,  
en Stevenson, en músicas y voces,  
en un sauce de Bánfield, en los ojos  
de una perra que quise, en dos  
o tres amigos muertos.  
Esto que queda vive,  
pero sabe que la urna está vacía.<sup>955</sup>

El balance poético de *Le ragioni della collera* lo arroja este otro poema, en cuya "humilde" irreverencia hallamos la protesta subyacente que la obra de Cortázar entraña siempre. El afán comunitario, la necesidad de oposición a lo dogmático, la defensa de la heterodoxia y de esa íntima libertad decisiva aparecen en este texto.

---

954 Ibidem, pág. 123

955 Ibidem, pág. 515

## Los iconoclastas

707-843 d. C.

Hermanos, ya es de noche.  
El mensajero llegó ayer, envuelto en el polvo del galope  
y el pergamino sobre el puño como un halcón de ceniza:  
Debemos destruir las imágenes santas.

Nuestro jardín no abunda en rosas,  
pero las pocas que se abrían alababan a Dios.  
Sólo el incienso, pobre invención, perfumará la nave,  
y nuestras sombras, pasto del futuro,  
se posarán sobre el jalbegue,  
teoría de irrisión, óptica miserable.

Sin embargo, Dios no puede cegar al Emperador  
(aunque de Sus obras sólo la presunción podría argüir)  
y el párpado de púrpura que cae sobre el ojo de los hombres  
para borrar la esplendidez de los mosaicos  
castiga acaso una esperanza demasiado ávida  
en la luz, los diáfanos colores, la danza inmóvil de las formas.  
Debemos destruir las imágenes santas.

Hermanos, no mezcléis el llanto al pan y la plegaria,  
no os miréis las manos que tendieron temblando las sábanas  
[de cal.  
Nada pueden los órdenes contra el pulido esmalte de  
[la memoria,  
aunque pequemos al decirlo, aunque pequemos, míseros,  
por un amor que ha de servir a fines más sutiles.

Os propongo esta pobre esperanza:  
quizá al destruir tantos suplicios figurados  
destruimos los suplicios,  
quizá al borrar una crucifixión  
el Cordero echa a andar otra vez libre,  
y su Madre sonrío, y eso basta  
para salvarnos.  
Sobre las blancas telas, húmedas todavía,  
dibujad como yo figuras de consuelo;  
hemos obedecido, humildemente.<sup>956</sup>

En "Los iconoclastas" hay un sujeto lírico en primera persona del singular, que adopta las claves del monólogo dramático para dirigirse a su auditorio. El lector está siempre presente en los poemas de Cortázar:

---

<sup>956</sup>

Ibidem, págs. 390-391

"Hermanos, ya es de noche". A los receptores de esta voz que entra directamente en el discurso poético se los trata con una familiaridad extrema. Cortázar adopta la voz sujeto en tanto desde su palabra se dirige al pueblo. El suyo es ya un poema de raíz colectiva, comunitaria, que intenta, desde la singularidad, influir en los designios del grupo social al que invoca. Los principios de la acción poética y de la conversión pragmática del mensaje literario están en la base de la elección de esta forma enunciativa.

Sería posible una lectura en clave. Recurriendo a las convulsiones de la historia, ante una realidad contemporánea espinosa, superficial e idólatra, Cortázar se ve atraído por la figura de "los iconoclastas", personajes de la historia que se levantan contra un orden que no entienden ni respetan, unas directrices que vulneran el mensaje original al que pretenden regresar. El iconoclasta viene a destruir las representaciones "sacras"; vive -y escribe- a contracorriente; su comportamiento está claramente en contra de los ideales, las normas o los modelos de la sociedad y, en general, contra la autoridad.<sup>957</sup> Como leitmotiv del poema, el verso "Debemos destruir las imágenes santas" encierra el afán revolucionario y contestatario del texto. El poeta sabe que "nada pueden los órdenes contra el pulido esmalte de la memoria", que retiene la imagen original. Y, entonces, el poeta se propone una "pobre esperanza": destruir para construir, derrocar para restituir, desbaratar los ídolos para lograr humildemente la salvación.

Estilísticamente el poema sostiene muy bien un lirismo conversacional y reflexivo, sincero y directo, que utiliza el versículo "bíblico" para la exposición de un mensaje incendiario: frente a los suplicios figurados, el consuelo, la alegría y la libertad. La alocución rebosa

---

<sup>957</sup> El movimiento iconoclasta tiene su máximo represnetante en el emperador León III el Isaurio, quien mandó destruir toda representación cristiana de figuras religiosas o del evangelio en 730. Su hijo, Constantino V (741-775) heredó un grave enfrentamiento entre la población mayormente a favor del uso de imágenes y la postura oficial, que finalmente concluyó utilizando su poderío militar. Tras el segundo concilio de Nicea en el 787 se afirmó la veneración de iconos, basándose en la encarnación de Jesucristo en hombre. El emperador León V (813-820) instauró un segundo periodo de luchas en el 813, que sería continuado por los siguientes emperadores hasta Teófilo. Al morir éste, su esposa Teodora movilizó a los iconódulos y proclamó la restauración de iconos en el 843.

de sencillez elaborada, de músicas entrevistas y de un ritmo constante que despierta la atención del oyente.

Cortázar es absolutamente dueño de un estilo y *Le ragioni della collera* es el poemario de un poeta maduro, sabedor de lo que busca, hijo de dos mundos y atento a las nuevas dimensiones del arte del futuro, el mismo en el que ha puesto su esperanza.

## II. 5. Salvo el crepúsculo

“y si lo llamo mandala es por eso, porque todo mandala abre paso a una totalidad sin mediaciones, nos entrega a nosotros mismos, nos devuelve a lo que no alcanzamos a ser antes o después.”

-Julio Cortázar-<sup>958</sup>

Desde la autonomía que lo caracteriza, con la heterodoxia que nosotros llamamos *naturalidad* y con el sosiego, el encanto y la gracia de quien encuentra en la literatura la forma más hábil de la palabra, Cortázar juega en *Salvo el crepúsculo* (1984) al hedonismo, la filosofía, el compromiso y la celebración del entendimiento y la inspiración. En las páginas de este libro de libros recoge poemas de *Pameos y meopas*, *Le ragioni della collera*, poemas aparecidos en revistas, periódicos o en sus libros—collage y, finalmente, poemas inéditos. Esta capacidad sincrética le confiere un tono aglutinador en el que, sin embargo, no se pierden las grandes líneas de referencia. Palabras, palabras maravillosas.

El carácter le viene dado desde el propio título. Como hemos explicado, *Salvo el crepúsculo* procede de un haiku de Matsuo Basho. El camino de la vida sólo se hace una vez; machadianamente “se hace camino al andar”. Sólo el crepúsculo subvierte las condiciones temporales, materiales, para cíclicamente regresar a lo andado y andarlo otra vez. En esas palabras está la asunción de la vida como algo irrepetible e incontenible.<sup>959</sup> Así, no concediendo diferencias entre el hecho de vivir y el

<sup>958</sup>

*Poesía y poética*, op. cit., pág. 102

<sup>959</sup>

Vid. pág. 25; nota al pie, nº 49.

de escribir, desde las primeras palabras del poemario Cortázar anticipa sintomáticamente los grandes rasgos creativos desde los que concibe el libro:

- a) discurso de no método, método del no discurso (no hay un método que seguir ni un discurso monovalente que atender, algo - por lo demás- inherente a la naturaleza de lo poético);
- b) poética del arrimo (sin principio ni fin, sino entregado a la "estrategia" de la casualidad);
- c) poemas que se suceden como cartas de una "baraja tan mezclada" (negación de un orden cronológico o de una localización)
- d) postura activa del lector (que no ha de acatar la voluntad del poeta sino antes bien decidir lo que le dé la gana)
- e) la vida es "hacer dedo" en las carreteras o en los libros;
- f) el poema "nos lleva o nos deja plantados".<sup>960</sup>

El libro se divide exteriormente en secciones o partes con títulos muy significativos en tanto ofrecen el clima "espiritual" en que se mueven los poemas que las conforman. Es habitual la inserción de citas de diferentes autores que profieren una posibilidad de lectura oblicua de los textos cortazarianos. Podemos consignar, desde este momento, las palabras que toma prestadas a Marguerite Yourcenar:

"Sans doute avait-il la fièvre".<sup>961</sup>

La fiebre permite sentir lo que de otra manera ni se ve ni se escucha. La poética febril cortazariana nos lanza al caleidoscopio de sus mundos y sus modos poéticos, desde la perspectiva de una supervitalidad.

"Billet doux" es el pórtico de este libro. Los versos se cortan, se entrecortan, respetando unos ritmos *reales*, transmitiendo una sensación de soledad, de incomunicación, de desgaste y de ruptura entre los "amantes" que ha de recorrer todo el libro. Es ese "querer decir siempre algo" más que tiene al lector como interlocutor dinámico. Y es esa conciencia elegíaca y dramática de las disensiones, los conflictos y los desórdenes.

"Dice que <lo peor es la intolerable, la continua>".<sup>962</sup>

---

960 *Poesía y poética*, "Salvo el crepúsculo", op. cit., pág. 95

961 *Ibidem*, pág. 97

962 *Ibidem*, pág. 99

## II. 5. 1. Background<sup>963</sup>

<Background> es la segunda de las interpolaciones en prosa con que Cortázar enhebra su poesía en *Salvo el crepúsculo*. "Tierra de atrás, literalmente"<sup>964</sup>. ¿Cuál es la raíz de que brotan, el magma, el limo en que fermentan los sueños, los poemas cortazarianos? ¿Qué es lo que hay atrás, lo que desde el fondo convoca la creación? ¿A qué sustancia hemos de retraernos en la busca del origen? Sin duda deberíamos recordar aquí el famoso poema que José Ángel Valente incluyó en su poemario *Mandorla* de 1982.

"Escribir es como la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural. Musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo, y no del sueño o de los sueños, sino de los barroscos oscuros donde las figuras de los sueños fermentan. Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar."<sup>965</sup>

En Cortázar hallamos una idea semejante cuando habla de las "arcillas significativas" que el creador entrega al lector para su complicidad o su compadecimiento. "La tierra de atrás" cortazariana y los "fenómenos de fondo" de Valente se erigen en fluido amniótico en que la creación principia. Hay "los barroscos oscuros donde las figuras de los sueños fermentan", los barroscos feraces de la ficción poética.<sup>966</sup> Es éste un pensamiento esencialmente romántico, que en realidad nos conduciría a los albores de la creación, más allá de Platón y los presocráticos. En Cortázar y Valente son muy próximas las perspectivas desde las que se concibe ese estadio iniciático, *arché* poética, de que mana la creación artística, coincidiendo en ello con Rilke, Keats, Novalis o Claudio Rodríguez.

A esto, que podríamos llamar "tinieblas interiores", se refiere Albert Béguin en *El alma romántica y el sueño*:

---

<sup>963</sup> Ibidem, pág. 99

<sup>964</sup> *Poesía y poética*, op.cit., pág.99

<sup>965</sup> Valente, José Ángel, *Material memoria (1979-1989)*, Alianza Tres, Madrid, 1992

<sup>966</sup> La palabra ficción tiene su origen etimológico en el latín "fingere", idéntica para el verbo "heñir", significando éste sobar con los puños la masa del pan o dar forma al barro en labores cerámicas.



"Si hay algo que distingue al romántico de todos sus predecesores y hace de él el verdadero iniciador de la estética moderna, es precisamente la alta *consciencia* que siempre tiene de su raigambre en las tinieblas interiores. Poeta romántico es el que, *sabiendo* que no es el único autor de su obra, habiendo aprendido que toda poesía es ante todo el canto brotado de los abismos, trata *deliberadamente y con toda lucidez* de provocar la subida de las voces misteriosas. Ni sus fuentes ni sus medios difieren mucho de los que se han prescrito, desde toda la eternidad, para el acto de la creación poética; la única diferencia real está en la actitud respecto a esas leyes de la fecundidad espiritual."<sup>967</sup>

Próximo a esta iluminada intuición es el entendimiento de la literatura como exorcismo. En Nietzsche se apreciaría ese mismo instinto interior. En Cortázar la evidencia nos la dan palabras como las que siguen:

"Todo vino siempre de la noche, *background* inescapable, madre de mis criaturas diurnas. Mi solo psicoanálisis posible debería cumplirse en la oscuridad, entre las dos y las cuatro de la madrugada –hora impensable para los especialistas. Pero yo sí, yo puedo hacerlo a mediodía y exorcizar a pleno sol los íncubos, de la única manera eficaz: diciéndolos."<sup>968</sup>

El noctambulismo creador es una constante en la historia estética occidental, un cronograma universal creativo. Cortázar reconoce en la noche –tan romántica– el origen de todo, el lugar del que la creación, la inspiración, la fulguración de las palabras provienen.

Oh noche, asiste a tus estrellas solitarias  
cuando parecen caer de tu árbol infinito  
como heridas naranjas que remonta el otoño inclemente  
y arde el estío en incendios de rosa y cigarra.

Ven desde tus sombrías órbitas sin pupilas,  
desde tu oscura soledad alterna  
con la lira sumida en ofertorios,  
en extremo delirio de un cántico sin pausa."<sup>969</sup>

Los "nocturnos" cortazarianos son frecuentes. En *Salvo el crepúsculo* incluye un capítulo inédito de 62. *Modelo para armar*, "La noche de Lala". La noche de Cortázar es la noche del transgresor, la noche del cantor delirante. La luna es "cómplice, /errante corazón de las estatuas"<sup>970</sup>.

---

<sup>967</sup> Béguin, Albert, op. cit., págs. 198-199

<sup>968</sup> *Poesía y poética*, op. cit., pág. 99

<sup>969</sup> *Poesía y poética*, op. cit., pág. 632

<sup>970</sup> *Ibidem*, pág. 510

Cuando es medianoche y los relojes andan todavía  
y te pones a pensar que algún delfín se muere entre dos olas  
y que del jazminero –en el pueblito- acontece y se eleva el perfume,  
oh rendido, rendido corazón, entonces las palabras son agudas  
y tú contra la tabla sirves de aterido blanco para el mexicano  
[cuchillero  
que te remonta las siluetas con su teoría de peces voladores.<sup>971</sup>

La tradición en este sentido es amplísima y halla algunos de sus puntos culminantes en *Noches lúgubres* de José de Cadalso, los *Himnos a la noche* de Novalis o el *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones. El arte de escribir es un oficio solitario que se gesta en la noche; el suyo es un magma nocturno. Ese mundo de la noche, con sus afluencias, sus simpatías, sus afinidades, sus peligros, procura al escritor la fuente de la que han de surgir sus "*criaturas diurnas*". "Bienvenida la noche con su peligro hermoso", ha dicho Claudio Rodríguez.

De alguna forma, el interior es ese espacio oscuro, nocturno, del que sacamos a la luz las palabras, manifestándolas. Místico y poeta tratan de hacer manifiesto lo que no existe manifiesto, pero sólo en su epifanía cobra sentido. Nos encontramos de nuevo ante la escritura como revelación de la trascendencia del "espacio", como epifanía de lo interior.

Por otro lado, la noche se impone e impone al hombre una tarea "mágica". Como en el poema "El sueño" de Jorge Luis Borges,

La noche nos impone su tarea  
mágica. Destejer el universo,  
las ramificaciones infinitas  
de efectos y de causas, que se pierden  
en ese vértigo sin fondo, el tiempo.  
La noche quiere que esta noche olvides  
tu nombre, tus mayores y tu sangre,  
cada palabra humana y cada lágrima,  
lo que pudo enseñarte la vigilia,  
el ilusorio punto de los geómetras,  
la línea, el plano, el cubo, la pirámide,  
el cilindro, la esfera, el mar, las olas,  
tu mejilla en la almohada, la frescura

---

971

Ibidem, pág. 626

de la sábana nueva, los jardines,  
los imperios, los Césares y Shakespeare  
y lo que es más difícil, lo que amas.<sup>972</sup>

La creación es entendimiento del universo y liberación de las fuerzas que nos poseen. Decir será la única forma eficaz de exorcizar los íncubos. La única forma contra el caos. Recordar aquí lo que Henry Miller decía al principio de *Trópico de cáncer* o lo que refiere el *Upanishad Brihadaranyaka* vendría a confirmar que es el verbo el atributo que establece un "orden", una "armonía", un sentido de las cosas. La palabra crea y establece, inaugura e iza el edificio de lo humano, le confiere claridad y clarividencia. Antes hay la gran casa negra. El "teatro del insomnio", el "escenario de la duermevela" es el lugar en donde se forja el arte, un lugar donde rigen otras leyes.

"Otras leyes rigen la inmensa casa de aire negro, las fiestas de larvas y empusas, los cómplices de una memoria acorralada por la luz y los reclamos del día y que sólo vuelca sus terciopelos manchados de moho en el escenario de la duermevela."<sup>973</sup>

En ese proceso de espera, de atención, el escritor es todavía

"pasivo, espectador atado a su butaca de sábanas y almohadas, incapaz de toda voluntad de rechazo o asimilación, de palabra fijadora."<sup>974</sup>

El poeta apenas se da a la labor de dejarse incubar, de ser objeto. El momento creador llega después, y ése es el momento de la luz, la *cámara clara*:

"Pero después será el día, *cámara clara*. Después podremos revelar y fijar. No ya lo mismo, pero la fotografía de la escritura es como la fotografía de las cosas: siempre algo diferente para así, a veces, ser lo mismo."<sup>975</sup>

Ese momento de espera es un momento febril, torbellino, fiesta de máscaras, ceremonia de la confusión. El único asidero es el mandala<sup>976</sup>, geometría ontológica que contiene el génesis, que establece el impás que

---

<sup>972</sup> Borges, Jorge Luis, *La cifra*, Alianza Tres, Madrid, 1981

<sup>973</sup> *Poesía y poética*, op. cit., pág. 100.

<sup>974</sup> Ibidem, pág. 100

<sup>975</sup> Ibidem, pág. 100

<sup>976</sup> Harrs, L. op. cit., pág. 266-267

el creador precisa. Semilla y aleph. El fulgor. La idea de espacio sagrado (el centro del universo y soporte de concentración) que los mandalas implican universalmente hizo que el psiquiatra Carl Gustav Jung los privilegiara como expresiones probables de lo inconsciente colectivo. Para Jung, el centro del mándala figura al sí-mismo (Selbst), que el sujeto intenta perfeccionar en el proceso de individuación. Para Cortázar, el mandala llega como un "huésped involuntario de noches que se niegan a estar solas" y se presenta como "una amable construcción geométrica", un "diagrama" protector, conciliador. Dice no haberlo buscado, pero establece su procedencia posible en lecturas místicas, en grimorios medievales, en un tantrismo de aficionado y en algunas alfombras iniciáticas vistas en Jaipur o Benarés.

"Presencia, ocurrencia de mi *mandala* en las altas noches desnudas, las noches desolladas [...]. Manos de inevitable rumbo me han hecho entrar en torbellinos de tiempo, de caras, en el baile de muertos y vivos confundiéndose en una misma fiebre fría mientras lacayos invisibles dan paso a nuevas máscaras y guardan las puertas contra el sueño, contra el único enemigo eficaz de la noche triunfante.<sup>977</sup>"

Posible por la "ocurrencia" del mandala, es el sueño una liberación, tal y como ya lo habían entendido los escritores del barroco, el romanticismo y el surrealismo. Con el sueño los surrealistas pretendieron liberarse del yo inconsciente y reprimido. Esa emancipación de raíz onírica instaura una lucha en el interior del individuo. Cortázar es consciente de su propia autocensura, de la necesidad de esquivarla por cuanto "se encarga de limitar la capacidad de creación del individuo al no ser capaz de romper sus ataduras y dejar que la imaginación vague sin lazos ni trabas de clase alguna"<sup>978</sup>. En *La vuelta al día en ochenta mundos*, lo afirmaba:

"Por mi parte, tengo la certeza de que apenas las circunstancias exteriores (una música, el amor, un extrañamiento

---

<sup>977</sup> *Poesía y poética*, "Salvo el crepúsculo", op. cit., pág. 100

<sup>978</sup> Los surrealistas criticaban la pérdida de la libertad en los creadores, debida a que el pragmatismo, la rutina, el peso de la educación, "las buenas maneras" coarten al individuo de tal manera que no es necesario que exista una coacción física: la propia autocensura se encarga de limitar la capacidad de creación del individuo al no ser capaz de romper sus ataduras y dejar que la imaginación vague sin lazos ni trabas de clase alguna. El creador es, pues, un alienado de la sociedad, de la que sólo puede librarse mediante la exaltación de lo irracional, de la locura, del sueño; es decir, mediante la oposición de "otro mundo" al establecido y dominado por las clases dirigentes.

cualquiera) me aíslan por un momento de la conciencia vigilante, aquello que aflora y asume una forma trae consigo la total certidumbre, un sentimiento de exaltante verdad. Supongo que los románticos guardaban para eso el nombre de inspiración, y que no otra cosa era la *manía*.<sup>979</sup>”

En esta batalla el argentino es consciente de su necesidad de oposición a los “órdenes”. Sobre su desnudez ingenua, cae la “noche”, la coacción.

“Luché, claro, nadie se entrega así sin apelar a las armas del olvido [...]. Quizá vencí alguna vez o la noche fue magnánima; casi siempre tuve que abrir los ojos a la ceniza de un amanecer [...]; no sé por qué la noche odia mi sueño y lo combate, murciélagos afrontados sobre mi cuerpo desnudo.<sup>980</sup>”

Hay sufrimiento y violencia en la noche que desolla, la noche sin sueño, sin descanso, la noche que se echa encima de la desnudez del hombre como un murciélago y sólo lo despierta a la ceniza. En esa lucha, agonía, el mandala representa el espacio privado, el espacio sacro, un punto de salvación.<sup>981</sup>

Tal vez no merecía mi mandala, tal vez por eso tardó en llegar. No lo busqué jamás, cómo buscar otro vacío en el vacío; no fue parte de mis lúgubres juegos de defensa, vino como vienen los pájaros a una ventana, una noche estuvo ahí y hubo una pausa irónica, un decirme que entre dos figuras de exhumación o nostalgia se interponía una amable construcción geométrica, otro recuerdo por una vez inofensivo, diagrama regresando de viejas lecturas

---

979 *La casilla de los Morelli*, op. cit., pág. 91

980 *Poesía y poética*, “Salvo el crepúsculo”, op. cit., pág. 100

981 Mándala (o mándala) es un término de origen sánscrito, que significa diagramas o representaciones simbólicas bastante complejas, utilizadas tanto en el budismo como en el hinduismo. Los mándalas son diagramas o representaciones esquemáticas y simbólicas del macrocosmos y el microcosmos, utilizados en el budismo y el hinduismo. Estructuralmente, el espacio sagrado (el centro del universo y soporte de concentración), es generalmente representado como un círculo inscrito dentro de una forma cuadrangular. En la práctica, los yantra hindúes son lineales, mientras que los mándalas budistas son bastante figurativos. A partir de los ejes cardinales se suelen sectorizar las partes o regiones internas del círculo-mándala. Por otra parte, la mayoría de las culturas posee configuraciones mandálicas o mandaloideas, frecuentemente con intención espiritual: la mandorla (almendra) del arte cristiano medieval, ciertos laberintos en el pavimento de las iglesias góticas, los rosetones de vitral en las mismas iglesias; los diagramas de los indios Pueblo, etcétera. Es muy probable que esta universalidad de las figuras mandálicas se deba al hecho de que las formas concéntricas sugieren una idea de perfección (de equidistancia con respecto a un centro) y de que el perímetro del círculo evoque el eterno retorno de los ciclos de la naturaleza (tal como en la tradición helenística lo proponía, por ejemplo, el uróboros). A su vez, en los rituales mágicos es frecuente la separación de un espacio sacro respecto de uno profano; para esto, en la tradición del ocultismo occidental, se ha recurrido y recurre a los círculos mágicos; el espacio sacro —o al menos el del ritual— es el inscripto en tales círculos que, de este modo, cumplen funciones análogas a los mándalas orientales.

místicas, de grimorios medievales, de un tantrismo de aficionado, de alguna alfombra iniciática vista en los mercados de Jaipur o Benarés. Cuántas veces rostros limados por el tiempo o habitaciones de una breve felicidad de infancia se habían dado por un instante, reconstruidos en el escenario fosforescente de los ojos cerrados, para ceder paso a cualquier construcción geométrica nacida de esas luces inciertas que giran su verde o su púrpura antes de ceder paso a una nueva invención de esa nada siempre más tangible que la vaga penumbra en la ventana. No lo rechacé como rechazaba tantas cosas, tantos cuerpos, que me devolvían a la rememoración o a la culpa, a veces a la dicha todavía más penosa en su imposibilidad. Le dejé estar, en la caja morada de mis ojos cerrados lo vi muy cerca, inmóvil en su forma definida, no lo reconocí como reconocía tantas formas del recuerdo [...]. Lo dejé estar aunque hubiera podido destruirlo, lo miré como ni miraba las otras criaturas de la noche, le di acaso una sustancia primera, una urdimbre diferente o creí darle lo que ya tenía; algo indecible lo tendió ante mí como una fábrica diferente, un hijo de mi enemiga y a la vez mío, un telón musgoso entre las fiestas sepulcrales y su recurrente testigo.<sup>982</sup>

Finalmente el mandala, a diferencia de los recuerdos, que se muestran como dolorosos, como exhumaciones, nostalgias o culpas, como imposibilidades, "fiestas sepulcrales", es algo que no hace daño, espacio mágico, ritual, advenido para bien. El mandala aparece tendido ante el poeta como "una fábrica diferente". En ese círculo mágico, protector, estamos a salvo. Desde ahí es no doloroso ser "testigo". Una vez llegó, se quedó para siempre, parece decir.

Desde esa noche mi mandala acude a mi llamado apenas se encienden las primeras luces de la farándula, y aunque el sueño no venga con él y su presencia dure un tiempo que no sabría medir, detrás queda la noche desnuda y rabiosa mordiendo en esa tela invulnerable.<sup>983</sup>

De lo que salva el mandala es de "lo previsible" y de la "dicha muerta", de lo perdido, de lo hermoso no recuperado. El mandala se convierte en diagrama que protege de lo luctuoso: "el teatro de los desentierros y las autopsias de la memoria"<sup>984</sup>. Como la piel prodigiosa de Aquiles.

---

982 *Poesía y poética*, "Salvo el crepúsculo", op.cit. págs. 100-101

983 *Ibidem*, pág. 101

984 *Ibidem*, pág. 102

En la descripción del mandala Cortázar hace intervenir distintos ingredientes: nace de una combinación imaginaria de elementos; tiene la forma ovala del recinto de los ojos; "se lo diría de un terciopelo mate en el que se inscriben dos triángulos entrecruzados como en tanto pentáculo de hechicería. En el rombo que define la oposición de sus líneas anaranjadas hay un ojo que me mira sin mirarme (...); un ojo como el *Udyat* de los egipcios, el iris intensamente verde y la pupila blanca como yeso, sin pestañas ni párpados, perfectamente blanco."<sup>985</sup> A ese espacio Cortázar puede convocar "una imagen elegida por mí contra la voluntad de la noche".

Nos quedaremos así, seremos eso, y el sueño llegará desde su puerta invisible, borrándonos en ese instante que nadie ha podido nunca conocer.<sup>986</sup>

Ese momento incognoscible del sueño presenta las mismas cualidades que el instante de extrema lucidez de la creación. Cumplimiento de posibilidades, inmersión, exceso de los sentidos, perpetuación de la memoria y la imaginación, el acto de creación se entrafia en el acto onírico. Y es entonces cuando comienza "la verdadera sumersión, la que acato porque la sé de veras mía y no el turbio producto de la fatiga diurna y el *eyo*."<sup>987</sup> El corazón necesita su noche y su sueño. En "Sueño sin miedo, amigo" Cortázar nos recuerda algo importante:

Poco le quedaría al corazón si le quitáramos su pobre  
noche manual en la que juega a tener casa,  
comida, agua caliente,  
y cine los domingos.<sup>988</sup>

En ese instante quizá lo más atractivo sea la "separación" patente que el mandala impone desde la magia y la invulnerabilidad. Hay un antes y un después, un adentro y un afuera. A la servidumbre de la noche insomne se opone la revelación; a la "duermevela revanchista", la admonición de mensajes raigales; al insomnio y su parafernalia, la noche onírica; a las culpabilidades que amenazan y la ceremonia masoquista del

---

985 Ibidem, pág. 102

986 Ibidem, pág. 102

987 Ibidem, pág. 102

988 Ibidem, pág. 323

desvelo, una conciencia libre y la pureza; frente a la torpeza del insomnio se alza la totalidad sin mediaciones; ante el conocimiento a medias, iluso, se alza la caída en uno mismo y el conocimiento de ser lo que soñamos. El despertar llega con "jirones de sueños" que piden ser escritos, una fijación que es también reconstitución, finalmente el doble viaje de la vida al sueño y del sueño a la vida. Con el despertar, llega el decir, que se traduce en exorcismo de los íncubos, hijos del delirio y la fiebre. Ante tanto masoquismo desvelado, se ensalza la felicidad de la escritura, propiciada por el sueño.

"Si hablo de eso es porque al despertar arrastro conmigo jirones de sueños pidiendo escritura, y porque siempre he sabido que esa escritura -poemas, cuentos, novelas- era la sola fijación que me ha sido dada para no disolverme en ése que bebe su café matinal y sale a la calle para empezar un nuevo día. Nada tengo en contra de mi vida diurna, pero no es por ella que [sic] escribo."<sup>989</sup>

Importante finalmente es esta apreciación cortazariana: "La vida aprovisiona los sueños pero los sueños devuelven la moneda profunda de la vida"<sup>990</sup>. El vínculo con el ideario surreal y con las palabras de Albert Béguin es obvio:

"El conocimiento del Sueño le permitirá volver, pero enriquecido por una comprensión nueva, hacia la luz de este mundo. [Los románticos] supieron que el sueño no sólo era fecundo cuando la persona encontraba en él un ahondamiento y volvía después a una vida consciente: pero a una vida consciente ya transfigurada, vista con ojos nuevos. [...] La verdadera enseñanza del sueño está en [...] el hecho mismo de soñar, de llevar en nosotros mismos todo ese mundo de libertad y de imágenes, en saber que el orden aparente de las cosas no es su único orden."<sup>991</sup>

Después de recordar a Ricardo E. Molinari,

Dónde andará mi cara, aquella otra, que alguien tuvo  
[entre sus manos  
mirándola como a un río asustado,

Cortázar trae tres grandes poemas: "Crónica para César", "El héroe" y "A un dios desconocido". En el primero de ellos, "Crónica para César", Cortázar exhibe algunas de las líneas de fuerza que han de reconocerse a

---

<sup>989</sup> Ibidem, pág. 103

<sup>990</sup> Ibidem, pág. 103

<sup>991</sup> Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño*, op. cit., pág. 486



lo largo del libro: el poder y su desengaño ("Y levantarás una gran ciudad/ y los puentes de la gran ciudad alcanzarán a otras ciudades/ como la peste de las ratas cae sobre otras ratas y otros hombres"); la relatividad de las arrogantes obras humanas ("Creo que morirás creyendo/ que has levantado una ciudad"), la tristeza de lo oficial ("Y levantarás una gran ciudad/ como las hormigas diligentes exaltan sus pequeños montículos/ y harás venir la semilla de Rumania y el papel de Canadá/ Habrá una loca alegría en las efemérides/ y en retorno de los equipos victoriosos"); la esencial incomunicación social ("y se protegerán los unos de los otros/ las sombras de las sombras/ los perros de los perros/ los niños de los niños")<sup>992</sup>. Ante todo, presenta ya un espacio poético: la ciudad en la que el hombre vive, corre, mira, escribe. "El héroe" es el poeta, en cuyo puño aún "late el halcón de acero".

Corre, el fervor lo embiste,  
es su antorcha y su propio palafrén,  
busca la entrada a la ciudad,  
enarbola el futuro, clama como los vientos.  
Todo está ahí, la calle abierta  
y a la distancia el espejeo,  
la inexplicable cercanía de lo que no alcanza  
y cree avanzar, y corre.<sup>993</sup>

Ese es su heroísmo, habitar una ciudad, con "los ojos muy abiertos", con "su propio deseo", hablándole a la cara "a un dios desconocido" al que le dice que ya no venga:

Te escupiríamos, basura, fabricado  
a nuestra imagen  
de nilón y orlón, Yahvé, Dios mío.<sup>994</sup>

## II. 5. 2. Para escuchar con audífonos

En <Para escuchar con audífonos>, Cortázar prosigue su ceremonia de reflexión y celebración poéticas. Comienza contando su descubrimiento de los auriculares y esbozando algunas de sus características, sus conveniencias, sus defectos. Anota la amplificación y a la interioridad que

---

<sup>992</sup> *Poesía y poética*, op. cit., págs 104-105

<sup>993</sup> *Ibidem*, págs. 105-106

<sup>994</sup> *Ibidem*, pág. 108

los audífonos procuran, además de una carencia técnica "desagradable": el pre-eco. Ese defecto le servirá para ofrecernos una sugerente lectura de la interioridad, la pre-existencia y la directividad del acontecer poético.

"Ocurre que en la fracción de segundo que precede al primer sonido se alcanza a percibir, debilísimamente, ese primer sonido que va a resonar un instante después con toda su fuerza."<sup>995</sup>

Ese exceso de sentido con que definíamos la poesía desborda el texto incluso antes de que se produzca, y es así un exceso de existencia. Existe y significa desde antes. La poesía está ahí desde antes. El pre-eco se convierte en una vía subliminal de comunicación de lo anterior. Cortázar habla de una especie de "audición microbiana", algo que alienta incluso antes de la propia producción del sonido. Su amigo el técnico se lo explica con la racionalidad y el vocabulario precisos: circuitos, *feedbacks*, alimentación electrónica, etc. Pero el misterio, como quería Azorín, jamás será verdaderamente esclarecido.

"Una vez más un misterio era explicado, el de que *antes* de que usted empiece a cantar el disco contiene ya el comienzo de su canto."<sup>996</sup>

Si al principio le molestaba el uso de los audífonos, de repente "me gustó escuchar jazz y música de cámara con los audífonos". Se da cuenta de que "el sonido abierto era menos perfecto, menos sutil que su paso directo del audífono al oído. Incluso lo malo, es decir el pre-eco en algunos discos, probaba una acuidad más extrema de la reproducción sonora."<sup>997</sup> La idea de "acuidad" ha de ser productiva a nivel teórico, por cuanto constata uno de los valores que Cortázar ha de ensalzar en la creación poética. El agua, antigua como la poesía misma, según Gastón Bachelard en *El agua y los sueños*, "es realmente el elemento transitorio [...]. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo"<sup>998</sup>. Esa acuidad puede relacionarse con el "automatismo psíquico" surreal, con la solvencia y la fluidez de las texturas musicales del jazz y con cierta concepción del

---

995 Ibidem, págs. 108-109

996 Ibidem, págs. 109-110

997 Ibidem, pág.110

998 Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*. FCE, México, 1978.  
[http://www.lasiega.org/index.php?title=Las\\_falsas\\_actitudes\\_del\\_agua](http://www.lasiega.org/index.php?title=Las_falsas_actitudes_del_agua).

universo como espacio en que todo está previsto, todo fluye, todo eternamente retorna, todo está escrito. La acuidad es igualmente cercana a la disolución y la imaginería de los sueños, al fluir de conciencia y a las producciones delirantes, aquellas en las que la voluntad no interviene, en las que el poeta no es más que la boca por la que el lenguaje se expresa, por la que el dios habla. El agua, sustancia de vida, es también sustancia de muerte para la ensoñación ambivalente, concluye Bachelard.

Después de los pequeños contratiempos técnicos, hay la fascinación del auricular y su música profunda:

“Me fascina que la mujer que está a mi lado escuche discos con audífonos, que su rostro refleje sin que ella lo sepa todo lo que está sucediendo en esa pequeña noche interior, en esa intimidad total de la música y sus oídos.”<sup>999</sup>

La comunicación del mundo interior, la expresión de la intimidad - sin que exista conciencia de ello- le parece una cualidad inherente a lo poético. Poesía en bruto, líquida, natural. La capacidad de sugestión y transporte del poema y de la interioridad que los auriculares conceden, la desnudez y la ingenuidad en que el lector-oidor se hallan, son reductos de una pureza imprevista. Y ese es el triunfo del poema.

No en vano, intercala entonces Cortázar un poema en que dice que ponerse el audífono es asomar “la cabeza a una noche diferente, a una oscuridad otra./ Afuera nada parece haber cambiado”, pero “ya nada es lo mismo porque el silencio del afuera (...)/ cede a un silencio diferente,/ un silencio interior, el planetario flotante de la sangre,/ la caverna del cráneo, los oídos abriéndose a otra escucha” y así

la música no viene del audífono, es como si surgiera de mí mismo, soy mi oyente,  
espacio puro en el que late el ritmo  
y urde la melodía su progresiva telaraña en pleno centro de la gruta negra.<sup>1000</sup>

---

<sup>999</sup> *Poesía y poética*, op. cit., pág. 111

<sup>1000</sup> *Ibidem*, págs. 113-114

La diferencia, la otredad, el transporte planetario, esa suerte de metempsicosis sanguínea, el surgir prometeico de la música, la autoescucha, la pureza del latido proceden de esa fuerza misteriosa que construye diagramas, telarañas, geometrías en la vida: la poesía.

Cortázar insiste aún en ese mensaje hallado en botellas interiores:

“Cómo no pensar, después, que de alguna manera la poesía es una palabra que se escucha con audífonos invisibles apenas el poema comienza a ejercer su encantamiento. Podemos abstraernos con un cuento o una novela, vivirlos en un plano que es más suyo que nuestro en el tiempo de lectura, pero el sistema de comunicación se mantiene ligado al de la vida circundante, la información sigue siendo información por más estética, elíptica, simbólica que se vuelva. En cambio el poema *comunica el poema*, y no quiere ni puede comunicar otra cosa. Su razón de nacer y de ser lo vuelve interiorización de una interioridad, exactamente como los audífonos que eliminan el puente de fuera hacia adentro y viceversa para crear un estado exclusivamente interno, presencia y vivencia de la música que parece venir desde lo hondo de la caverna negra.”<sup>1001</sup>

Reconoce el encantamiento que el poema es y en el que nos atrapa desde esa especial forma de comunicación que la función poética-estética del lenguaje cumple. El poema comunica el poema y la informatividad es un aledaño, un sucedáneo, si el viaje es un viaje hacia adentro, hacia la interiorización de una interioridad, hacia el centro del centro musical. Este pensamiento se diría enteramente románico, con antecedentes en el platonismo más puro, y al mismo tiempo deconstructivo, irracional, postmoderno. La injerencia microestética de cada poema, su individualidad indescifrable, su textualidad esencial y única, convierten al texto poético en una mónada indecible de cuyas profundidades brota una sola música, en cuyas temporalidades se ordena singularmente el universo. A propósito de la trascendencia y el sentido de ese mundo interior, hondo, son plausibles las palabras de Novalis.

"En cierto sentido, el mundo interior me pertenece más que el exterior. Es tan cálido tan familiar, tan íntimo..., -quisiera uno vivir íntegramente en él, - es una verdadera patria. ¡Lástima que sea tan impreciso, tan parecido al sueño! ¿Por qué será que lo más verídico,

---

1001

Ibidem, pág. 114

lo mejor, tiene un aspecto tan irreal, y que lo irreal parece tan verdadero?"<sup>1002</sup>

Nadie, para Cortázar, vio esto mejor que Rainer María Rilke en el primero de los *Sonetos a Orfeo*:

"O Orpheus sing.! o Hoher Baum im Ohr!  
(Orfeo canta. ¡Oh, alto árbol en el oído!")<sup>1003</sup>

Existe, pues, en el caso de la poesía la "certidumbre de creación interior". La poesía alza "un templo en el oído" del hombre.

"Si audífonos materiales hacen llegar la música desde adentro, el poema es en sí mismo un audífono del verbo; sus impulsos pasan de la palabra impresa a los ojos y desde ahí alcanzan el altísimo árbol en el oído interior."<sup>1004</sup>

En "Morelliana, siempre", recordando a Novalis, insiste en la preeminencia del descubrimiento del mundo de adentro para alcanzar al "hombre nuevo":

"Como los eléatas, como San Agustín, Novalis presintió que el mundo de adentro es la ruta inevitable para llegar de verdad al mundo exterior y descubrir que los dos serán uno solo cuando la alquimia de ese viaje dé un hombre nuevo, el gran reconciliado."<sup>1005</sup>

### II. 5. 3. De edades y tiempos

"Policronías" es uno de esos poemas en que Cortázar, hablándose a sí mismo, desentraña una teoría vital del tiempo, reflexión colmada sobre su paso:

Es increíble pensar que hace doce años  
cumplí cincuenta, nada menos.

¿Cómo podía ser tan viejo  
hace doce años?<sup>1006</sup>

---

<sup>1002</sup> Béguin, Albert, op. cit., pág. 255

<sup>1003</sup> Rilke, Rainer María, *Elegías de Duino/Los Sonetos de Orfeo*, Cátedra, Madrid, 2001, pág. 129

<sup>1004</sup> Ibidem, pág. 115

<sup>1005</sup> *La casilla de los Morelli*, op. cit., pág. 91.

<sup>1006</sup> *Poesía y poética*, "Salvo el crepúsculo", op. cit., págs. 120-121

El poema sienta los años, la percepción del tiempo que va escribiendo nuestra vida y que nos define como hombres. Viene Cortázar en "Edades y tiempos" a desvelar los orígenes biológicos de la escritura. Ha de cifrar en la infancia los años de iniciación ingenua, nacida libre, en lo literario. Se refiere por ello al sentimiento de la poesía en la infancia, desde la memoria, desde la contemplación de un mundo protopoético. La memoria, en su devenir, en su lenguaje fragmentario, en su arbitrariedad, en su aleatoriedad, nos procura una efigie entrevista de esos años. "Hay cosas [de la infancia] que vuelven a ráfagas..."<sup>1007</sup>. El sentimiento de Cortázar a este respecto es el de sentirse como "mirando los insectos sin intermediarios entomológicos", apartada la circunstancia científica, el interés práctico, la órbita conformista, lo positivo. Sobre esta idea vuelve una y otra vez casi como instancia fundacional de su ideario estético.

Las lecturas de la infancia de Cortázar proceden, de entre otras fuentes, de "El Tesoro de la Juventud" y su sección El Libro de la Poesía, donde se publicaban poemas de la antigüedad al modernismo, con "la preferencia por la poesía rimada y ritmada, tempranísimo descubrimiento del soneto, de las décimas, de las octavas reales", que tanto se advierte en *Presencia* y en otros momentos, y la "cursilería romántica de un niño frente a amores imaginarios y cumpleaños de tías o maestras"<sup>1008</sup>. Los autores que llegaron por esa vía son Olegario Andrade, Longfellow, Milton, Gaspar Núñez de Arce, Edgar Allan Poe, Sully Prudhomme, Victor Hugo, Rubén Darío, Lamartine, Bécquer, José María de Heredia. Su presencia se advierte en forma de substrato elemental.

"Otra ráfaga: recuerdo haber amado un eco interno en una elegía escrita después de la lectura de El Cuervo, sin sospechar que eso se llamaba aliteración:

*¡Pobre poeta, desdichado Poe!*"<sup>1009</sup>

Y es elocuente el reconocimiento desde niño de no tenerle "miedo a las palabras, aunque todavía no supiera qué hacer con ellas"<sup>1010</sup>. Luego recuerda el final de un soneto en el que mira Buenos Aires de noche:

---

1007                    Ibidem, pág. 119

1008                    Ibidem, pág. 120

1009                    Ibidem, pág. 119

Y la ciudad parece así, dormida,  
Una pradera nocturnal, florida  
Por un millón de blancas margaritas.<sup>1011</sup>

Al comienzo de <Un buen programa> Cortázar introduce unos reveladores versos del *Altazor* de Vicente Huidobro, versos en los que introduce la disyuntiva entre las dos soluciones poéticas más probables a sus ojos: la metafísica y la sangre, la poesía y la antipoesía, lo culto o lo anticulto. En "Nocturno"<sup>1012</sup> leemos:

Tengo esta noche las manos negras, el corazón sudado  
como después de luchar hasta el olvido con los ciempiés  
[del humo.  
Todo ha quedado allá, las botellas, el barco,  
no sé si me querían y si esperaban verme.  
En el diario tirado sobre la cama dice encuentros  
[diplomáticos,  
una sangría exploratoria, lo batió alegremente en cuatro sets.  
Un bosque altísimo rodea esta casa en el centro de la ciudad [...].

Desde esa disyuntiva, unas páginas después se refiere a su terquedad a la hora de "armar este libro" mezclando prosa y verso, a pesar de las advertencias de un amigo:

Todo plan de alternar poemas con prosas es suicida, porque los poemas exigen una actitud, una concentración, incluso un enajenamiento por completo diferentes de la sintonía mental frente a la prosa, y de ahí que tu lector va a estar obligado a cambiar de voltaje cada página y así es como se queman las bombitas.<sup>1013</sup>

Para Cortázar estas actitudes que podríamos llamar "puristas" tienen poco sentido, en tanto para él el instinto es la guía en su labor. En el amigo sospecha una vez más "esa seriedad que pretende situar la poesía en un pedestal privilegiado, y por culpa de la cual la mayoría de los lectores contemporáneos se alejan más y más de la poesía en verso".<sup>1014</sup>

La "aristocracia formal de la poesía en verso", su embalaje y su presentación por poetas y editores, "provoca resistencia y hasta rechazo

---

1010 Ibidem, pág. 119  
1011 Ibidem, pág. 120  
1012 Ibidem, pág. 129  
1013 Ibidem, pág. 131  
1014 Ibidem, pág. 131

por parte de muchos lectores tan sensibles a la poesía como cualquier otro.<sup>1015</sup> Y, como criterio definitivo, esboza la certeza siguiente:

“De todas maneras lo único que realmente cuenta hoy en América Latina es nadar contra la corriente de los conformismos, las ideas recibidas y los sacrosantos respetos, que aun en sus formas más altas le hacen el juego al Gran Sistema.”<sup>1016</sup>

Contra ese conformismo sistémico, armar el libro es una “operación aleatoria”, como si de un rdbomante con una vara de avellano en la mano se tratara. Entonces andar entre viejos papeles y acabar en una “libretita de tapas verdes donde allá por los años sesenta escribí poemas mientras cambiaba de avión en Ámsterdam” es lo natural.

“De tan puro desorden va naciendo un orden; nacidos en tiempos y climas diferentes, hay pameos que buscan pameos a la vez que rechazan meopas, hay prosemas que sólo aceptan por compañía otros prosemas hasta ahora separados por años, olvidos y bloques de papel tan diferentes. El juego avanza así, con bruscas rebeldías y ganas de mandar todo a ese canasto donde ya se acumulan tantos desencantos.”<sup>1017</sup>

Junto a esas sensaciones de orden y desorden, de rebeldía y de desencanto, “de cuando en cuando una ráfaga de alegría cuando por ahí un poema se deja acariciar por la nueva lectura como un gato cargado de electricidad.”<sup>1018</sup>

Sigue insistiendo en que Calac y Polanco no han de ver bien esta mezcla de poesía y prosa, dada su “seriedad bibliográfica”. Llega ahora uno de los fragmentos más perspicaces de este libro:

“Me apenaría que a pesar de todas las libertades que me tomo, esto tomara un aire de antología. Nunca quise mariposas clavadas en un cartón; busco una ecología poética, atisbarme y a veces reconocerme desde mundos diferentes, desde cosas que sólo los poemas no habían olvidado y me guardaban como viejas fotografías fieles. No aceptar otro orden que el de las afinidades, otra cronología que la del corazón, otro horario que el de los encuentros a deshoras, los verdaderos.”<sup>1019</sup>

---

1015 Ibidem, pág. 131

1016 Ibidem, pág. 131

1017 Ibidem, pág. 132

1018 Ibidem, pág. 132

1019 Ibidem, pág. 132



Poemas como "Para leer en forma interrogativa" le dan la razón a Cortázar y salvan cualquier riesgo entomológico:

Has sabido  
con cada poro de tu piel sabido  
que tus ojos tus manos tu sexo tu blando corazón  
había que tirarlos  
había que llorarlos  
había que inventarlos otra vez<sup>1020</sup>

#### II. 5. 4. Con tangos

Los poemas que llegan a este volumen, que recela de lo autobiográfico y de lo antológico, son "poemas de bolsillo, de rato libre en el café, de avión en plena noche, de hoteles incontables"<sup>1021</sup>. Las tres cabezas del Can Cerbero que lo amenazan son la autobiografía, la antología y la timidez, explica. Y luego:

"Me arrimo despacio a este jodido libro, intento un orden, secuencias, barajo y desbarajo, carajo. Empiezo a divertirme, por lo menos no parece haber riesgo de solemnidad en todo esto."<sup>1022</sup>

Contra la solemnidad de Cerbero, arroja estos "tangos". Y enseguida está acordándose del jazz y de su influencia en los poetas norteamericanos, para decir que a los argentinos "los tangos nos vuelven como una recurrencia sardónica cada vez que escribimos tristeza, que estamos llovizna, que se nos atasca la bombilla en la mitad del mate."<sup>1023</sup>

#### Quizá la más querida

Me diste la intemperie,  
la leve sombra de tu mano  
pasando por mi cara.  
Me diste el frío, la distancia,  
el amargo café de medianoche  
entre mesas vacías.

---

1020 Ibidem, pág. 131  
1021 Ibidem, pág. 135  
1022 Ibidem, pág. 135  
1023 Ibidem, pág. 137

Siempre empezó a llover  
en la mitad de la película,  
la flor que te llevé tenía  
una araña esperando entre los pétalos.

Creo que lo sabías  
y que favoreciste la desgracia.  
Siempre olvidé el paraguas  
antes de ir a buscarte,  
el restaurante estaba lleno  
y voceaban la guerra en las esquinas.

Fui una letra de tango  
para tu indiferente melodía.<sup>1024</sup>

Al tango y la milonga acuden los recuerdos, los “amores humillados”, las “recapitulaciones de la desgracia”<sup>1025</sup>. Lejos de una recogida intelectual de esta “numismática del recuerdo”, Cortázar procede desde la emotividad, la sencillez y la cotidianidad de sensaciones populares. Unas páginas después, en *Salvo el crepúsculo*, sobre el recuerdo de una imagen en bronce de Cómodo como tintero de su mesa de traductor, en Nairobi, 1976, irónicamente recordará:

“Ahora que lo pienso, cuando tenía veinte años la evocación de un emperador romano me hubiera exigido un soneto-medallón o una elegía-estela: poesía de lujo como se practicaba en la Argentina de ese tiempo. Hoy (podría dar los nombres de quienes opinan que es una regresión lamentable), el ronroneo de un tango en la memoria me trae más imágenes que toda la historia de Gibbons.”<sup>1026</sup>

Con decisión apuesta Cortázar por la dimensión vital de la poesía, más que aquella otra intelectual, lujosa y, de alguna forma, impostada, de moda en la Argentina de finales de los años 30 y principios de los 40, los años de formación de Cortázar y los años de su aparición pública. Ahora estamos ante un autor consciente de su arte, capaz de la ironía para consigo mismo y que, sobre todo, ha sufrido un profundo cambio en la concepción de lo literario.

---

1024 Ibidem, pág. 140

1025 Ibidem, pág. 141

1026 Ibidem, pág. 139

El tango es el vehículo en el que mejor viajan las monedas usadas de la vida y las crónicas sórdidas, las luces del barrio, la voz de los amigos.

“Y nunca viniendo solos, magdalenas de Gardel o de Laurenz tirando a la cara los olores y las luces del barrio”.<sup>1027</sup>

El tango es, sobre todo, símbolo del exilio, no el exilio de “una clásica bohemia porteña sino el destierro en masa, tifón del odio y del miedo”. La “máquina mnemotécnica” que es el tango es también “emblema de todo lo que se venía preparando desde tan atrás y tan adentro en la Argentina”<sup>1028</sup>. Se refiere a las dictaduras del cono sur, a Videla y la Junta Militar. Es dolorosamente reveladora la nota que acompaña a “Milonga”:

“Cuando escribí este poema todavía me quedaban amigos en mi tierra; después los mataron o se perdieron en un silencio burocrático o jubilatorio, se fueron silenciosos a vivir al Canadá o a Suecia o están desaparecidos y sus nombres son apenas nombres en la interminable lista”<sup>1029</sup>.

El tango se ha convertido así en emblema de una lucha por la libertad, por la restitución de las libertades pisoteadas y demolidas por la violencia autoritaria. El panorama que Cortázar atisba desde su posición de faro poético puede ser desolador. El mejor ejemplo de esta sensibilidad lo ofrece el poema “Los dioses”:

Los dioses van por entre cosas pisoteadas, sosteniendo  
los bordes de sus mantos con el gesto del asco.  
Entre podridos gatos, entre larvas abiertas y acordeones,  
sintiendo en las sandalias la humedad de los trapos  
[corrompidos,  
los vómitos del tiempo.

En su desnudo cielo ya no moran, lanzados  
fuera de sí por un dolor, un sueño turbio,  
andan heridos de pesadilla y légamos, parándose  
a recontar sus muertos, las nubes boca abajo,  
los perros con la lengua rota,  
a atisbar envidiosos el abismo  
donde ratas erectas se disputan chillando

---

1027 Ibidem, pág. 141

1028 Ibidem, pág. 141

1029 Ibidem, pág. 142

pedazos de banderas.<sup>1030</sup>

Esa lengua rota es la lengua desbocada del caballo picassiano del "Guernica". En el tango cortazariano se aúnan tristeza y compromiso social-emocional, a lo que el argentino añade esa "frase terrible de Schubert": '¿Ustedes oyeron alguna vez una músicas alegre? Yo no!' ".<sup>1031</sup>

## II. 5. 5. Ars amandi

"Vení a dormir conmigo:/ no haremos el amor, él nos hará." El amor es figura de construcción humana en Cortázar. En el encuentro de los amantes está sellada esa metáfora de la completud humana. Su amplia e intensa producción poética amorosa y erótica nos llevaría a ver en Cortázar, como en Cernuda o Salinas, a un entregado poeta del amor. Como en la mística sufí y en Rainer María Rilke, la experiencia amorosa en Cortázar será una intensidad encaminada a un conocimiento superior.

"La voluptuosidad corporal -señala Rilke- es una experiencia sensorial, no diversa del puro mirar o de la pura sensación con que una hermosa fruta llena la lengua; es una experiencia grande, infinita, que nos es dada, un saber del mundo, la plenitud y el fulgor de todo ser."<sup>1032</sup>

En Salinas la inteligencia hace el amor. En Cortázar, antes de ese conocimiento tomado de lo erótico que nos hace personas, el amor es corporal:

"sabiendo que el placer es ese esclavo innoble que acepta las monedas falsas"<sup>1033</sup>.

El amor se presenta como intensidad gnoseológica, como erotismo, como nostalgia, como carnalidad y espiritualidad. Es frecuente, por ejemplo, que en Cortázar el contacto amoroso se contemple desde la ternura:

Mira, no pido mucho,  
solamente tu mano, tenerla  
como un sapito que duerme así contento.<sup>1034</sup>

---

1030 Ibidem, págs. 143-144

1031 Ibidem, pág. 145

1032 Cervera, Vicente, *La poesía y la idea*, op. cit., pág. 142

1033 *Poesía y poética*, op.cit., pág. 149

Después de “el breve amor”, “after such pleasures”, puede que al poeta lo inunde la sensación de vacío, el olvido, la separación, la nada:

(¿Por qué, después,  
lo que queda de mí  
es sólo un anegarse entre cenizas  
sin un adiós, sin nada más que el gesto  
de liberar las manos?)<sup>1035</sup>

En *Salvo el crepúsculo*, el núcleo del “ars amandi” cortazariano, de platónicas y ovidianas resonancias, lo conforman los poemas para Cristina Peri Rossi, poemas que le fueron entregados personalmente a la “amada”. La clave de todos estos versos quizá venga expresada en el primero de los “Cinco poemas para Cris”:

Ya mucho más allá del *mezzo*  
*camín di nostra vita*  
existe un territorio del amor  
un laberinto más mental que mítico  
donde es posible ser  
lentamente dichoso  
sin el hilo de Ariadna delirante  
sin espumas ni sábanas ni muslos.

Todo se cumple en un reflejo de crepúsculo  
tu pelo tu perfume tu saliva.  
Y allí del otro lado te poseo  
mientras tú juegas con tu amiga  
los juegos de la noche.<sup>1036</sup>

El territorio del amor puede ser un laberinto mental. De otro lado, en el escolio “Comprobaciones en el camino” Cortázar apuntará la presencia inevitable de lo elegíaco, “dominando como el azul en los vitrales góticos”<sup>1037</sup>, como constante en la poesía amorosa de todos los tiempos. Con todo, junto a la tristeza y la nostalgia que comportan las experiencias sentimentales, Cortázar desea que los poemas sean contemplados también desde la gratitud y la vida. Este *carpe diem* cortazariano es un canto de amor a la vida. Porque la vida procede de ese

---

1034 Ibidem, pág. 149

1035 Ibidem, pág. 150

1036 Ibidem, pág. 152

1037 Ibidem, pág. 159

“sentimiento de participación sin el cual jamás hubiera escrito nada”<sup>1038</sup>. La participación se cumple en un entusiasmo por el “cotidiano descubrimiento de lo mismo”, un gozo que sólo Onitsura podría resumir en el haiku. Los gozos -que pueden ser sacrificios, ofrendas, desgarros- vienen en ocasiones del mundo de los sueños:

Anoche te soñé  
sacerdotisa de Sekhmet, la diosa leontocéfala.  
Ella desnuda en pórvido,  
tú tersa piel desnuda.  
¿Qué ofrenda le tendías a la deidad salvaje  
que miraba a través de tu mirada  
un horizonte eterno e implacable?<sup>1039</sup>

Para concluir, diremos que entre los “accidentes” cortazarianos se hallan los sonetos de <In italico modo>, pura demostración de juego amoroso retórico en una lengua inventada, que pretendería ser italiano o cocoliche o macarrónico, pero que no lo es. Cortázar los concibe, dedicados a amadas imaginarias, como postración rítmica.

<Accidente!>, decía Calvino escuchándome leerlos. Me pareció una opinión tan generosa como estimulante, pero también creí oportuno colgar el arpa itálica y allí sigue.<sup>1040</sup>

## II. 5. 6. El agua entre los dedos

El escolio que abre esta parte nos muestra a Cortázar con sus alter-egos, Calac que le confirma la buena dirección (“en vez de sistematizar desarrollo simplemente le piolín de esta madeja de papeles acumulados a lo largo de cuatro décadas cuatro”) y Polanco, que “rabia en su rincón y murmura cosas como técnicas estocásticas inadmisibles, o procesos aleatorios dignos de una mosca dibujando su propio vuelo para nadie o den una cucaracha jugando contra Bobby Fischer en un embaldosado”<sup>1041</sup>.

---

1038 Ibidem, pág. 159

1039 Ibidem, págs. 156-157

1040 Ibidem, pág. 163

1041 Ibidem, pág. 167

La confirmación es la siguiente: "Todo aquí es tan libre, tan posible, tan gato."<sup>1042</sup>

Inserta a continuación del escolio el poema "Distribución del tiempo", uno de esos textos en que se concilia a Platón o a Verlaine con creer "menos/ en la utilización del humanismo/ para el nirvana estereofónico/ de mandarines y de estetas", sin llegar a caer en el celo neófito que defiende la nueva ciencia de robots y trasplantes de corazón. En el fondo persiste la idea de que

preferiríamos mil veces que la felicidad de cada cual  
fuese el exacto, necesario reflejo de la vida  
hasta que el corazón insustituible dijera dulcemente basta"<sup>1043</sup>.

A esa conciliación a primeras luces imposible añade Cortázar que alterna "documentos de la CADHU sobre los campos de terror en la Argentina con los últimos cuentos de Isak Dinesen y una admirable revista californiana de poesía, Invisible City"<sup>1044</sup>. Y de golpe, "Save it, pretty mama", la salvación de la vida desde el poema:

### **Save it, pretty mamma**

Sálvalo, mamita,  
sálvame tantas noches de naufragio,  
salva tu blusa azul (era en enero, en Roma)  
sálvalo todo, o salva lo que puedas.

Esto se viene abajo, pretty mama,  
sálvalo del olvido, no permitas  
que se llueva la casa, que se borre  
la trattoria de Giovanni,  
corre por mí por ti, sálvalo ahora,  
te estás yendo y los pájaros se mueren,  
me voy de ti te vas de mí, no hay tiempo,  
sálvalo pretty mama,  
la voz de Satchmo y ese grito  
que te sumía en lo más hondo del amor,  
save it all for me,  
save it all for you,  
save it all for us,

---

1042 Ibidem, pág. 167

1043 Ibidem, pág. 168

1044 Ibidem, pág. 168

aunque no salves nada, sálvalo mamita.<sup>1045</sup>

A continuación escribe otro poema que de Nairobi 1971 lo en lleva en *flash-back* a la Mendoza de años 40: "Java".

Nos quedaremos solos y será ya de noche.  
Nos quedaremos solos mi almohada y mi silencio  
y estará la ventana mirando inútilmente  
los barcos y los puentes que enhebran sus agujas.<sup>1046</sup>

Del contraste de los dos poemas extrae una conclusión reveladora:

"Soy capaz de fechar viejos textos sin fecha, el vocabulario es mi carbono 14, no así los temas y los modos porque nada ha cambiado en ese terreno donde sigo siendo el mismo, quiero decir romántico / sensiblero / cursi (todo esto sin exagerar, che). Los grados de la abstracción fijan inequívocamente mis revueltos pameos: cuanta más distancia hay entre la sustancia verbal del poema y la sustancia de la vida, más tiempo ha pasado. No es que ahora busque especialmente lo concreto, digamos como los poetas de la escuela de Nueva York, pero creo que lo concreto me busca a mí, y que casi siempre me encuentra".<sup>1047</sup>

Y después de un tango, "La camarada", de Cantón y Cedrón, y una carta de amor: "Todo lo que de vos quisiera/ es tan poco en el fondo/ porque en el fondo es todo"<sup>1048</sup>,

"NO ME parece vano cerrar este políptico enamorado con un soneto petrarquista de los años cuarenta, tiempo en que la abstracción y la forma bastaban para la felicidad. Que sea un soneto es casi lo menos que puede pedírsele."<sup>1049</sup>

Se manifiesta la perseverancia cortazariana en el cultivo del soneto, no sólo en los años posteriores a *Presencia* sino a lo largo de su vida.

Esto es amor, oh caracol que aloja  
la analecta sonora del pasado  
y astuto en su recinto ensimismado

---

1045 Ibidem, pág. 169

1046 Ibidem, pág. 171

1047 Ibidem, pág. 172

1048 Ibidem, págs. 172-173

1049 Ibidem, pág. 174



reitera azul de mar y rosa roja.<sup>1050</sup>

## II. 5. 7. Permutaciones

Desde los criterios del juego, abre Cortázar esta nueva sección, <Permutaciones>, para enseguida preguntarse sobre la sinceridad en la literatura:

¿Por qué en literatura – a semejanza servil de los criterios de la vida corriente- se tiene a creer que la sinceridad sólo se da en la descarga dramática o lírica, y que lo lúdico comporta casi siempre artificio o disimulo? Macedonio, Alfred Jarry, Raymond Roussel, Erik Satie, John Cage, ¿escribieron o compusieron con menos sinceridad que Roberto Arlt o Beethoven?"<sup>1051</sup>

En su definición de poesía permutante procede desde la ironía y el desenfado:

"ya he visto que barajaba los papelitos esos que se pueden leer de cualquier manera y siempre te sale algo"<sup>1052</sup>.

Después:

"Acordándome de que en mis mocedades fui maestro de escuela, les explico:

- Trátase, oh amigos, de pameos que, en una presentación ideal, deberían fraccionarse en páginas sueltas; el lector podría así barajarlos para que el azar urdiera las muchas metamorfosis posibles de los textos. Como se sabe, el número de combinaciones es enorme, y por ejemplo el poema <720 círculos> que incluí con legítimo entusiasmo en *Último round*, alude al número de permutaciones posibles con los seis cuartetos del meopa considerados como unidades. Ya recordé por ahí que Raymond Queneau propuso un libro de sonetos que ofrecía millones de combinaciones posibles, pero nosotros no vamos tan lejos."<sup>1053</sup>

Para acabar con la descripción, Cortázar añade que "estos meopas tienen algo de táctil, de tangible en el sentido de piezas de un mosaico que la mano y el ojo pueden recombinar interminablemente: los versos o

---

1050 Ibidem, pág. 174

1051 Ibidem, pág. 179

1052 Ibidem, pág. 179

1053 Ibidem, pág. 179

las estrofas no son tan sólo bloques semánticos sino que constituyen piezas mentales, dados, peones, elementos que el jugador lanza sobre el tapete del azar.”<sup>1054</sup> Este “Homenaje a Mallarmé” es un ejemplo de la indecidibilidad del poema.

donde la boca que te busca  
sólo te encuentra si estás sola  
bajo las crueles amapolas de  
esa batalla en plena fuga

-----  
y el juego en el que cada espejo  
miente otra vez lo ya mentido, y  
con los ecos del vacío  
tañe la música del tiempo

-----  
para que el ojo enajenado vea en  
la flor un mero signo allí donde  
cualquier camino devuelve al  
mismo primer paso

-----  
como el caballo que denuncia  
con el terror frente a su sombra  
el simulacro de esa forma  
que el hombre viste de hermosura<sup>1055</sup>

El poeta evita privilegiar un orden lineal y procura que el lector juegue y busque otras secuencias posibles, en esos golpes de dados que la lectura entraña. Permite esta combinatoria un juego continuo, y una búsqueda de zonas y posiciones ignoradas. En el fondo, laten dos ideas: la literatura puede ser un juego; el lector juega un papel determinante en la construcción del sentido textual, es en él en quien se materializan las posibilidades poemáticas (meopáticas, pameópicas).

Al hilo de estas permutaciones toma unas palabras del poema “Vrindaban” de Octavio Paz:

(Escribo sin conocer el desenlace  
De lo que escribo  
Busco entre líneas  
Mi imagen en la lámpara

---

1054 Ibidem, pág. 180  
1055 Ibidem, pág. 513

Encendida

En mitad de la noche)<sup>1056</sup>

Con la lectura permutante cada lector construye su propia imagen, prefigura un rostro poético propio. Los poemas que incorporará Cortázar en esta serie son "Helecho", "Espejo roto" y "Viaje infinito". En su obra hallamos bastantes ejemplos más.

En *Último round* (1968), hablando de su *Poesía permutante*, cuartetos de endecasílabos y de eneasílabos asonantados que el lector puede combinar a su antojo, a la manera de Raymond Queneau, ya había dicho el poeta:

"el contenido verbal se adecua estéticamente -¿por qué no decir también históricamente?- a esas formas lujosas y envejecidas y desacreditadas. Yo soy un viejo poeta y esas formas me son naturales y familiares, aunque haya guardado inédito casi todo lo escrito en esa línea a lo largo de más de treinta y cinco años".<sup>1057</sup>

Aquí pienso, acaso perversamente, que el cronopio admite sus momentos de fama aplicado y que escribe sonetos y rima participios, no reniega de ellos y los guarda con cierto cronopial deleite. De esa experimentación con el soneto y las formas surgen poemas permutantes como éste, llamado "Homenaje a Alain Resnais":

tras un pasillo y una puerta  
que se abre a otro pasillo, que  
sigue hasta perderse  
-----  
desde un pasaje que conduce  
a la escalera que remonta  
a las terrazas  
-----  
donde la luna multiplica  
las rejas y las hojas  
-----  
hasta una alcoba en la que espera  
una mujer de blanco  
al término de un largo recorrido  
-----

1056

Ibidem, pág. 181

1057

*Último round*, op. cit., págs. 272-275

más allá de una puerta y un pasillo  
que repite las puertas hasta el límite  
que el ojo alcanza en la penumbra

-----  
por un zaguán donde hay una ventana  
cerrada, que vigila un hombre

-----  
en una operación combinatoria  
en la que el muerto boca abajo  
es otra indagación que recomienza

-----  
ante un espejo que denuncia  
o acaso altera las siluetas

## **II. 5. 8. El nombre innominable, Salvo el crepúsculo, De antes y después**

Muchos de los poemas que integran esta serie y las siguientes habían sido publicados con anterioridad *Pameos y meopas*, *Le ragioni della collera* o los libros caleidoscópicos. Abundaríamos entonces en las mismas líneas de lectura que hemos seguido hasta ahora. Señalaremos aquellos aspectos más llamativos y aquellos otros que no hayan sido estudiados.

En el amor y la mujer sigue Cortázar encontrando un elemento sobrenatural, capaz de transformaciones imprevisibles, intercesión con esotro lado de la realidad, restauración del tiempo ido desde la memoria, hermosura en la contemplación del objeto amado, vacío y desazón en la imposibilidad de amar o en la imposibilidad de decir lo que se ama.

“Ella, Lilith, la de todos los nombres, la intercesora, la telaraña, Diana de las encrucijadas, ángel azul, final refugio de Peer Gynt, restañadora, lamia, madre de la historia.”<sup>1058</sup>

Esta sección se abre con un poema especial:

### **Después de las fiestas**

Y cuando todo el mundo se iba  
y nos quedábamos los dos

---

1058

Poesía y poética, op. cit., pág. 187

entre vasos vacíos y ceniceros sucios,  
  
qué hermoso era saber que estabas  
ahí como un remanso,  
sola conmigo al borde de la noche,  
y que durabas, eras más que el tiempo,  
  
eras la que no se iba  
porque una misma almohada  
y una misma tibieza  
iba a llamarlos otra vez  
a despertar al nuevo día,  
juntos, riendo, despeinados.<sup>1059</sup>

La amada es el remanso, el salto más allá del tiempo, la duración superior a las cronologías. Después, en "Bolero" nos ofrece otro matiz de las relaciones amorosas en que se desborda la aritmética emocional:

Qué vanidad imaginar  
que puedo darte todo, el amor y la dicha,  
itinerarios, música, juguetes.  
Es cierto que es así:  
todo lo mío te lo doy, es cierto,  
pero todo lo mío no te basta  
como a mí no me basta que me des  
todo lo tuyo.  
  
Por eso no seremos nunca  
la pareja perfecta, la tarjeta postal,  
si no somos capaces de aceptar  
que sólo en la aritmética  
el dos nace del uno más el uno.<sup>1060</sup>

El poema es el espacio de la confesión sentimental, íntima. En la prosecución de la posible coherencia de esta sección, nos encontramos con "El niño bueno", que se sabe "pobre amante, incapaz de meterse en una fuente/ para traerte un pescadito rojo/ bajo la rabia de gendarmes y niñeras<sup>1061</sup>". En "Gólem" se refiere al doble, ese/esa que vive en otra ciudad y con quien, como en lejana, algo lo une.

No puede ser que no estés triste a veces,  
no puede ser que ignores  
cuánta tristeza hay en tu doble, esta  
callada figulina que a mi lado contempla

---

1059                   Ibidem, págs. 187-188  
1060                   Ibidem, pág. 188  
1061                   Ibidem, pág. 192

la fría perfección de la noche que nace.<sup>1062</sup>

El siguiente poema es "La visitante", que trae destrucción para aquel cuyo "pecho es una calavera de vaca en el polvo"; arranca cosas, humilla, "oh ladrona de estampas, de seguras/ correspondencias que dormían a salvo de mudanza,/ de mi pasado, esa pared que me servía de chaleco y mayordomo"<sup>1063</sup>. La desolación amorosa conduce al vacío y el nihilismo.

En "Las polillas", el onirismo traza los derroteros del paisaje espiritual:

Eres la ahogada del Sena, cómo salvarte  
si las mujeres de Picasso te corroen con líquidas caricias  
y al despertar te pienso y eres otra  
aunque persiga hasta la sed tu cara  
buscándote en cajones y retratos.<sup>1064</sup>

En "Tala" los sentimientos y las palabras del poeta ya no valen para sentir y para decir el amor.

No me sirve  
esta manera de sentir. Qué ojos ni qué dedos.  
Ni esa comida recalentada, la memoria,  
ni la atención, como una cotorrita perniciosa.  
Tome las inducciones y las perchas  
donde cuelgan palabras lavadas y planchadas.<sup>1065</sup>

Como contrapunto a sus poemas, al final de la sección, Cortázar recuerda reveladores estos versos de Rosario Castellanos, <Amor>:

El que se va se lleva su memoria,  
un modo de ser río, de ser aire,  
de ser adiós y nunca.

Hasta que un día otro lo para, lo detiene  
y lo reduce a voz, a piel, a superficie  
ofrecida, entregada, mientras dentro de sí  
la oculta soledad aguarda y tiembla.<sup>1066</sup>

---

1062            Ibidem, pág. 192  
1063            Ibidem, pág. 193  
1064            Ibidem, pág. 196  
1065            Ibidem, pág. 199  
1066            Ibidem, pág. 195

*Salvo el crepúsculo* se completa con algunas experiencias de las que tenemos que dejar constancia, por lo atrevidas, por lo espontáneas, y porque de alguna forma representan una inflexión más en los recorridos poéticos cortazarianos. Poemas como "Grecia 59" y "La noche de las amigas" son el último embate cortazariano a la busca de una libertad superior a él mismo.

Escritos desde la inconsciencia, desde un sujeto políglota, en un despertar imaginístico no visto hasta este momento, los versos de "Grecia 59" responden a una mirada poliédrica sobre la realidad poliédrica, operada desde el automatismo escritural.

Inesperadamente ante el Sarcófago (no se puede saber todo,  
llega el día en que *vini, vidi*: Alejandro! (En Estambul, of all  
[ places)). Con un gusto  
de huracán en la boca, de pronto comprender (un rayo, un aletazo  
[ de águila)  
que la espiral de tantos viajes Leica en mano  
me hundía en este pozo de pasaje, el agujero de la nada  
(aquí, irrisión, Seraglio, aquí Topkapi Palace  
where the nice Tulip Garden commands the most breathtaking  
[ view of the Golden Horn  
provided that you arrive at the right hour and/or in the right mood-)  
y ese cráneo, Iskander,  
ese cráneo, Alexander, como el Omphalos, ombilic  
pour celui depuis toujours aimanté sans le savoir par ce cercueil,  
frappé d'arrêt, s'arrêtant pile devant (le sourire,  
dans la vitrine, du crâne, plus loin).<sup>1067</sup>

En <La noche de las amigas> Cortázar traza un mapa poético en el que homenajea a Alejandra Pizarnik. Buscando esa pulsión humana directísima que es el poema, Cortázar decide imprimirlo autografiado, de su puño y letra, en una suerte de viaje sinuoso por distintas habitaciones de una estancia sentimental.

## II. 6. OTROS POEMAS (DISPERSOS, INÉDITOS)

---

<sup>1067</sup>

Ibidem, págs. 207-208

El propósito íntimo de esta selección de los "otros" poemas, los desconocidos, los dispersos en publicaciones inalcanzables, los inéditos, es ofrecer al lector una visión del Cortázar escondido. Lo que es indudable, más allá de publicaciones poéticas o de repercusión pública, es que el argentino hizo del poema su pasión secreta, su arma, la misma que brilla con luz propia de forma excepcional en multitud de poemas.

A Cortázar, que dijo haber guardado para sí sus versos, puede que no le preocupara especialmente que su labor poética fuera reconocida de manera pública. Es también muy cierto que plagó escritos suyos de toda naturaleza de versos y poemas y que paralelamente dedicó una extensa porción de su obra crítica al estudio y el análisis de la poesía.

Es también cierto que en el argentino se opera una transformación ético-estética a lo largo del tiempo, muy de acuerdo con las revoluciones artísticas y sociales del siglo XX, y que es en la poesía, previa "ordenación" del material, donde con más claridad se aprecia. Esa evolución lo ha de llevar, a grandes rasgos, desde el esteticismo de las composiciones de los años 30 y 40, a una lectura intelectual partícipe de la oleada surreal-existencial en los años 50 y 60, que irá definitivamente virando hacia lo histórico y el compromiso social, con especial inquietud desde mediados de los años 60 hasta su muerte. Cortázar lo sintetiza magistralmente en sus palabras como un tránsito de lo abstracto a lo concreto, del yo al nosotros. Por otra parte, confiesa ser siempre el mismo: los modos y los temas no han cambiado.

Es obvio advertir que las secuencias que establezcamos no han de ser tajantes en ningún momento, que no pretendemos hacer una escisión quirúrgica de su obra poética, sino más bien recoger en su significación una trayectoria con motivaciones distintas, con distintas pretensiones y diferentes aspiraciones. Del libro al mundo, así traduce su tránsito personal el autor, seísmo poético con epicentro en el exilio en París de los años 50 hasta el fin de sus días. Cortázar, sin embargo, fue un viajero y en consecuencia su discurso poético será politrópico y polimórfico. Cortázar –se podría decir– fue esteticista, existencial y compromiso al mismo tiempo. En esencia, confiesa, siempre ha sido el mismo.



Nos referiremos también al peso que la reflexión metalingüística y metapoética tiene en su poesía, como elemento fundamental para entender una obra tan exigente y tan vasta.

Recogiendo palabras de Albert Camus, se puede decir que los caminos del discurso poético cortazariano son los caminos de la libertad. Los poemas contra la violencia y contra las imposiciones militares –o de cualquier otro tipo- cumplen en Cortázar un papel esencial. En principio muestran la rebeldía del argentino ante las dictaduras, la falta provisoria de libertad o las condecoraciones en que media sangre o violencia.

En algún momento anterior hemos hablado de “los tiempos de Cortázar”. Pretendíamos con ello apuntar a las diferentes vidas que el escritor vivió simultáneamente, a ese salto temporal y a esa negación de lo puramente cronométrico, de lo lineal, que en su vida y en su obra se aprecia. Los tiempos comunicantes, las afinidades crónicas, las transmisiones serán aspectos que nos invitan a pensar en la posibilidad de una lectura total, que apunte a la antropofanía, a la expresión de ese hombre nuevo que en Cortázar se presume y a la revelación del arte siempre como “arte de la totalidad”. Frente a la dialéctica de las posturas, una síntesis del poema como conocimiento, en el que han de convivir los elementos racionales, los aspectos intuitivos y emocionales y, por supuesto, también la voluntad.

Comenzamos este recorrido inédito en 1927, año de composición de “A Edgar Poe”<sup>1068</sup>.

**A Edgar Poe  
(Y, a la vez, imitación del <Cuervo>)**

Sombría, adusta, grande y elevada,  
Triste y excelsa, tal es tu figura,  
¡Poeta del espanto!  
Al recordarte a ti, a mis labios yertos  
Acuden las palabras, fatídicas, terribles  
De espectros y de muertos,  
-¡Nunca más!  
Al releer «El Cuervo» mi alma se estremece

---

1068

*Poesía y poética*, op. cit. 755

Con una inquietud vaga; aquel ¡jamás! Siniestro,  
Aquellas frases grandes, de ti, poeta enhiesto,  
Se estrellan en mi pecho, y repito como un eco,  
-¡Nunca más!

Pobre poeta, desgraciado Poe,  
Tu <Cuervo> es una imagen, fatal de inspiración;  
Al leerlo sentir creo, que me desgarran y roe  
Con su pico aguzado, de desesperación.  
Hoy día, desde el cielo, tranquilo y pensativo,  
Con tu mirada fija, muy claro nos verás;  
Y tu conciencia noble, dirá cual lenitivo,  
Las palabras tremendas, aquel ¡nunca jamás!

Al leer tus narraciones portentosas,  
De horror y de emoción paralizantes,  
Me rodean fantasmas espantosos,  
Y olvido todo, por fugaz instante;  
Pero al volver en mí, clamo exaltado  
y con loca ansiedad; ¡siempre has sufrido,  
y nunca morirás! Solo tu cuerpo,  
Ha muerto, el genio vive y vivirá por siempre,  
Y no se extinguirá ya nunca, ¡nunca más!

Rey del espanto, dueño de la muerte,  
Nunca has vivido, nunca morirás;  
La extraña frase, que en vida estuvo inerte,  
No yacerá ya nunca, ¡nunca más!  
Y como a todos los excelsos poetas,  
Que pasan raudos, y no vuelven más,  
Sólo dejando estela deslumbrante,  
Que es su genio, que luce ya no errante,  
Para ya no eclipsarse ¡nunca, no jamás!

¡Te admiro, Poe, semidiós del arte egregio,  
Noble infeliz, que ya no reinas más!;  
¡Maldición sobre mí, que no he podido,  
Verte y hablarte, saber que vivieras!  
¡Que no he podido admirar tu porte noble,  
y tu semblante, lívido y mordaz!;  
¡Maldición sobre mí, que no te he visto,  
Y que no te veré nunca!,  
¡no, jamás!<sup>1069</sup>

Fechado el 23 de octubre de 1927, Cortázar escribe este poema con poco más de 13 años. Aparece publicado en el anexo "El poeta púber" de la edición de *Poesía y poética* que manejamos. Desde luego da muestras el argentino de su precocidad en el arte poética, confirmando los testimonios al respecto. Firma el poema como J. Florencio Cortázar, como hará hasta

1069

*Poesía y poética*, op.cit., pág. 755

algo después. El poema es un homenaje a uno de sus escritores favoritos, pero es al mismo tiempo una "imitación" del estilo en que el americano compuso "El cuervo". Ese trabajo formal y estilístico nos advierte ya de los valores que el adolescente atesora.

En su juventud, Cortázar ha escrito poemas como "Plegaria"<sup>1070</sup>, dedicado a Maruja, "divina", "diosa de mi ensueño", "Cleopatra de mi amor", texto que como casi todos los poemas de ese cuadernillo pubescente, es un poema de ecos becquerianos y pseudo-románticos. El asunto es sentimental y quejumbroso.

Me lancé en el torbellino deslumbrante  
De la ciudad, sediento de pasión;  
Me subyugó su mirada cautivante,  
¡Y a sus plantas tiré mi corazón!

Hay un eco dantesco en esa subyugación por la mirada como en el famoso soneto de la *Vita nuova*. Se adivinan además las resonancias de la poesía clásica española y el romanticismo arrebatado de las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer.

Entre lo sentimental y lo patético, el poeta invoca a Dios:

Rogué al eterno, supliqué con ansia,  
Y Él no atendió mi ruego, no lo oyó.

Ciertas veleidades místicas son reconocibles igualmente:

En vano trato de elevarme al cielo...  
En vano trato de calmar mi ardor,  
Mi alma gime envuelta en negro velo...  
¡Y a Dios me entrego con místico fervor!

El joven Cortázar combina versos endecasílabos y dodecasílabos, con algún tridecasílabo. Esta irregularidad se observa también en la alternancia de la voz del sujeto lírico, que puede hablar en 1ª o 2ª persona sin transición evidente. Los puntos suspensivos y la exclamación última buscan un clímax emocional.

---

1070

Ibidem, pág. 747

Écos becquerianos reconocemos de nuevo en "Pasan las horas...":

Como esas horas, lentas y graves,  
Pasa mi vida, sin ilusión;  
¡Cuándo [sic] una sola de sus palabras,  
Será, o mi dicha... o mi perdición!...<sup>1071</sup>

En este caso utiliza versos decasílabos arromanzados. La presencia de hipérbatos, paralelismos, interrogaciones retóricas, epítetos dan cuenta de las deudas románticas del estilo. A eso hay que añadir los tópicos del amor cortés, del siervo de amor y la idealización de la amada.

En serventesios, de versos de 11 y 12 sílabas, se escribe "A ti...", insistiendo en los mismos registros:

Desde ese instante ya no fui mi dueño,  
Tu esclavo fui, obediente y servicial.<sup>1072</sup>

Señalemos, por fin, que en "A mi maestra (Srta. Elvira Madrazo)"<sup>1073</sup> hay un ejemplo de polimetría buscada: versos de 11, 6 y 5 sílabas combinados intencionadamente. Curioso resulta el atisbo de un tono social y filantrópico en "Al fundador del primer Orfanato Masónico".<sup>1074</sup>

Queremos reconocer una clave, una declaración de intenciones en estos dos versos primerizos:

Rimando olvido por fugaz instante  
Mi terrible pasión<sup>1075</sup>

Imitando el estilo de "El cuervo" poeano, Cortázar se muestra hábil en el vocabulario exquisito, de resonancias románticas y modernistas. Es hábil también en el uso del alejandrino, que combina en alguna ocasión con heptasílabos. Juega retóricamente. Son frecuentes las exclamaciones, las aliteraciones, como modo enunciativo que responde al tono exaltado y exultante del poema. Hay que concederle a este poema un valor especial, en tanto sienta las bases del Cortázar que ha de madurar en las décadas

---

1071 Ibidem, pág. 747

1072 Ibidem, pág. 749

1073 Ibidem, pág. 753

1074 Ibidem, pág. 754

1075 Ibidem, pág. 750

siguientes como poeta. Con todo, es éste un ejemplo más de cómo Cortázar se inicia en la literatura desde la poesía, de cómo su versión encierra ya la primera semilla metapoética.

Datado en 1950, aparecido en la novela *El examen*, este breve poema es una muestra del intelectualismo poético cortazariano.

Irse, quedarse,  
juego del ser.  
Apenas es  
-después- el antes.<sup>1076</sup>

Estos cuatro versos son una gota transparente de inteligencia que resuelve el universo y esconde una esencial paradoja temporal que de nuevo refleja al Cortázar más incisivo. Adopta la apariencia de una reflexión metafísica, filosófica, trascendental, que recuerda a Juan Ramón Jiménez en su parquedad y su exceso de sentido. La definición del ser es en este poema un juego, que se resuelve con ese paradójico par de versos finales. El tiempo, la duración, la mortalidad se asientan en las múltiples sugerencias del texto. La pirueta mental recuerda también al Machado de *Nuevas canciones* o a la concisión sentenciosa y lírica de Emily Dickinson. Poesía del logos, el poema anda los caminos filosóficos de la poesía pura.

Del mismo año que el poema anterior, en este caso aparecido en *Diario de Andrés Fava* es su "Antipoema para hacer rabiar". Con un desenfado más que evidente, rebelde ante las estructurales petrificaciones poéticas y los sesudos constructos poemáticos, Cortázar aspira en este poema a fundir los tiempos a favor del "destiempo" egipcio, sus maquinarias, su religiosidad, al fin. Un halo de ironía grave rodea el poema. En el fondo, Cortázar abomina de las causalidades y los razonamientos del mundo occidental. Además, Cortázar se dirige a aquellos que entienden la poesía desde una seriedad en absoluto concorde con los designios poéticos de lo humano. El juego y el desenlace inesperado y en absoluto "industrial" son la queja de Cortázar.

---

1076

Ibidem, pág. 460

El antipoema clava su aguijón en las ortodoxas conciencias críticas y en sus científicos planteamientos, los mismos que se olvidan de la vida.

Los egipcios embalsamaban a sus madres  
con lágrimas de pez y passe-partout de lino  
para llevarlas a los hipogeos  
en un tranvía reservado, que  
es una máquina eminentemente  
egipcia.<sup>1077</sup>

Hay una noche muy especial en la vida de Cortázar. Corre el año 1951. "Una noche, escuchando un concierto en el Théâtre des Champs Elysées, tuve bruscamente la noción de unos personajes que se llamarían cronopios", explicó años después. Descolgándose desde un cielo diferente, a mitad de un concierto, sobrevolando la platea del teatro, irrumpiendo, en definitiva, como desdoblamientos mágicos, poéticos de la existencia de nuestro poeta. En los cronopios se ha de cincelar –verde, húmedamente– toda la estrategia lúdico-crítica, fantasiosa y vital de la obra del argentino. Para hablar del nacimiento de los cronopios, nada mejor que un poema, es más, un poema que queda interrumpido, que se cuelga para siempre en el aire.

### **Génesis de los cronopios** *(rigurosamente histórica)*

Se descolgaron desde un cielo diferente,  
un espacio que sólo ellos franquean,  
como los Ufos,  
como los Ovnis,  
los Cronopios.

No podía pasar de otra manera.  
No vinieron ni en tren ni en bicicleta.  
Tenían que mostrarse justamente  
en mitad de un concierto, en el teatro  
de los Campos Elíseos, en París.  
Date cuenta qué esnobs. Y por si fuera poco,  
estropeándome el largo y el allegro  
de andá a saber qué sinfonía,  
sobrevolando la platea  
esos objetos verdes, húmedos,  
esas burbujas relucientes,

---

1077

Ibidem, pág. 461

los Cronopios.

Desde esa noche, ubicuos  
en bicicletas, tortas, funerales,  
cruels cronopios cruentos, cruels  
organizando sus poliedros pérfidos  
para consternación de famas y esperanzas, [...]

“Inclínate al espacio de la noche...”, incluido en *Imagen de John Keats*, escrito entre 1951 y 1952, celebra el corazón keatsiano de Cortázar.

Inclínate al espacio de la noche  
donde tiemblan los restos de la rosa;  
¿oyes nacer por las enredaderas  
una conversación de telarañas?

Qué sabrás tú de nuestro herido tiempo,  
su solo césped el de los sepulcros.  
¿Quedará alguna cosa que ofrecerte  
sin sal y musgo y rotos capiteles?

¡Oh de un vino sin borra, de una estrella  
para tu mano abierta e insaciable!  
La soledad, muchacho boca arriba,  
la soledad que juega con tu pelo.

Algo queda, la sed de los duraznos  
se mece al sol con cínifes de plata;  
en los parques del cielo andan las corzas  
y hay una nube junto al viejo puente.

Algo queda, John Keats, sangrada boca  
puesta como una flor en las columnas.  
Inclínate al espacio de la noche  
donde calladas cosas te recuerdan.<sup>1078</sup>

Estos versos, que son un homenaje al poeta londinense, nos muestran una de las facetas más clásicas –y personales– de nuestro poeta. Cortázar elabora una forma poética “ortodoxa”, de evidente intención lírica, respetando la métrica del verso. Utiliza el endecasílabo como vehículo musical, con una notación prosódica perfecta. Aunque prescinde de las rimas externas, en este poema Cortázar sigue haciendo del ritmo y de la música elementos determinantes de construcción artística. La voz

---

1078

Ibidem, pág. 464

poética en segunda persona del presente de indicativo es, antes que mandato, oración profana. El poeta le canta al poeta.

La elaboración tiende a la elegancia elegíaca y la naturalidad vital que podemos apreciar en Garcilaso y que se instituye como credo estético del Renacimiento. Las rosas del arte clásico, de Ausonio a Ronsard, a Góngora y Juan Ramón Jiménez, son cogidas por la mano delicada del argentino. La figura de Keats provoca la llegada al ámbito de la reflexión metapoética, autorreferencialidad lírica que distingue al poema de la modernidad.

Las relaciones entrevistadas con otros momentos histórico-poéticos es clara. Afluye el modernismo de los poetas simbolistas: Rubén escribiendo para Catulle Mendés, Verlaine para Rimbaud; Mallarmé para Gautier Cernuda para sus "Birds in the night". La metacultura de los novísimos españoles aún por nacer, pero se presumen los hilos que a ella conducen. La tendencia de la generación del 40 a la recuperación de ídolos (Keats, Rilke, Orfeo) y su tono melancólico están igualmente presentes. El registro es elegíaco, más que por funeral, por la constancia en el paso del tiempo, por cierto decadentismo quejumbroso, por la conciencia de una belleza ajada que ya no puede ofrecerse al poeta en señal de reconocimiento y regalo. Cortázar se abandona a los dominios de la estela-elegía, como refiere en las palabras de *Salvo el crepúsculo* citadas.

Es ésta la época de un esteticismo intelectual bien llevado. Hay un compromiso con la belleza, la sugerencia, el símbolo y la dicción poética. Sin embargo, se aprecia una clara evolución con relación a los poemas de *Presencia*, más herméticos, más pretenciosos, más "librescos". La experiencia que aquí presenciemos es antes vital que literaria, lo que sugiere una asimilación de la "independencia" formal, estilística e ideológica que anunciará al Cortázar de los años 60 con rotundidad. Algunas imágenes hablan ya a las claras de la fértil relación de Cortázar con la vanguardia.



1956 asiste a otro homenaje cortazariano. "The smiler with the knife under the cloak"<sup>1079</sup> tiene como inspiración y como asunto la latísima efigie literaria de Jorge Luis Borges.

Justo en mitad de la ensaimada  
se plantó y dijo: Babilonia:  
Muy pocos entendieron  
que quería decir el Río de la Plata.  
Cuando se dieron cuenta ya era tarde,  
quién ataja a este potro que galopa  
de Patmos a Gotinga a media rienda.  
Se empezó a hablar de víkings  
en el café Tortoni,  
y eso curó a unos cuantos de Juan Pedro Calou  
y enfermó a los más flojos de runa y David Hume.

A todo esto él leía  
novelas policiales.

Para este poema, podemos dejarlo hablar a él:

"Escribí este poema en 1956 y en la India, of all places. No me acuerdo muy bien de las circunstancias, habíamos estado hablando de Borges con otros argentinos para olvidar por un rato el bombardeo de Suez y un documento de la Unesco sobre la comprensión internacional que nos habían dado a traducir; en algún momento sentí que mi afecto por él, de pronto casi tangible entre sikhs y olor de especias y música de sitar, era como un practical joke que Borges me estuviera haciendo telepáticamente desde su casa de la calle Maipú para poder decir después: "Qué raro, ¿no?, que alguien me tenga cariño desde un sitio tan inverosímil como Nueva Delhi, ¿no?". Y la hoja de papel calzó en la máquina y yo me acordé de unas clases de literatura inglesa allá por la calle Charcas, en la que él nos había mostrado cómo el verso de Geoffrey Chaucer era exactamente la metáfora criolla de "venirse con el cuchillo abajo'el poncho", y me ganó una ternura idiota que ahogué con jugo de mango y el poema que nunca le mandé a Borges, primero porque yo a Borges solamente lo he visto dos o tres veces en la vida, y después porque para mandar poemas la vida me cortó el chorro allá por los años treinta y ocho. Nunca quise darlo a conocer aunque estuve cerca cuando la revista L'Herne me pidió una colaboración para el número dedicado a Borges, pero sospeché que los borgianos profesionales verían una irónica falta de respeto en esa liviana síntesis del mucho bien que nos ha hecho su obra. Casi fue una lástima porque cuando salió el número era tan enorme que parecía un elefante, con lo cual hubiera resultado el vehículo perfecto para mi poema indio; de

---

1079

Ibidem, pág. 468

todas maneras hoy lo mezclo en esta baraja y a lo mejor, Borges, alguien se lo lee en Buenos Aires y usted se sonríe, lo guarda un segundo en su memoria que conoce mejores ocupaciones, y a mí eso me basta desde lejos y desde siempre.”<sup>1080</sup>

Publicado en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) aunque quizá escrito unos años antes, “La patria” representa ya a un Cortázar distinto a lo conocido. Aún no se han publicado *Pameos y meopas* ni *Le ragioni della collera*, de forma que en este poema el argentino está dando una visión nueva de sí mismo. Temáticamente, como sabemos, la “patria” es una recurrencia en su obra, abordada desde la nostalgia serena de “Veredas de Buenos Aires” a la canción dolida de “1950, año del Libertador”, etc.

El amor de Cortázar en este poema se entrefiere como una postura crítica y rabiosa en ocasiones. Interesa observar cómo el lirismo “literario” ha dado paso en este tiempo a un discurso poético más personal, más conversacional, más confesional y más veraz. El poeta ha cesado de ser yo para ser prójimo, ha abandonado lo excesivamente intelectual para aferrarse a una realidad cotidiana maravillosa y terrible. De esa contradicción manan las imágenes, las metáforas, las comparaciones. Entre lo terrenal y lo visionario, conjugando los extremos, se siguen unas imágenes a otras, en forma de catarata ininterrumpida: tierra sobre los ojos, escupido curdela inofensivo puteando, te estás quemando a fuego lento, país desnudo, país pañuelo sucio.

Escrita en primera persona, la diatriba de Cortázar, entre el amor y el odio, entre la nostalgia y la distancia, se oye a lo lejos como un grito: Ser argentino es estar triste, ser argentino es estar lejos.

### **La patria**

Esta tierra sobre los ojos,  
este paño pegajoso, negro de estrellas impasibles,  
esta noche continua, esta distancia.

---

<sup>1080</sup> Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1984

Te quiero, país tirado más abajo del mar, pez panza arriba,  
pobre sombra de país, lleno de vientos,  
de monumentos y espamentos,  
de orgullo sin objeto, sujeto para asaltos,  
escupido curdela inofensivo puteando y sacudiendo banderitas,  
repartiendo escarapelas en la lluvia, salpicando  
de babas y estupor canchas de fútbol y ringsides.

Pobres negros.

Te estás quemando a fuego lento, y dónde el fuego,  
dónde el que come los asados y te tira los huesos.  
Malandras, cajetillas, señores y cafishos,  
diputados, tilingas de apellido compuesto,  
gordas tejiendo en los zaguanes, maestras normales, curas,  
[ escribanos,  
centroforwards, livianos, Fangio solo, tenientes primeros,  
coroneles, generales, marinos, sanidad, carnavales, obispos,  
bagualas, chamamés, malambos, mambos, tangos,  
secretarías, subsecretarías, jefes, contrajefes, truco,  
contraflor al resto. Y qué carajo,  
si la casita era su sueño, si lo mataron en  
pelea, si usted lo ve, lo prueba y se lo lleva.

Liquidación forzosa, se remata hasta lo último.

Te quiero, país tirado a la vereda, caja de fósforos vacía,  
te quiero, tacho de basura que se llevan sobre una cureña  
envuelto en la bandera que nos legó Belgrano,  
mientras las viejas lloran en el velorio, y anda el mate  
con su verde consuelo, lotería del pobre,  
y en cada piso hay alguien que nació haciendo discursos  
para algún otro que nació para escucharlos y pelarse las manos.  
[...]

La tierra entre los dedos, la basura en los ojos,  
ser argentino es estar triste,  
ser argentino es estar lejos.

Y no decir: mañana,  
porque ya basta con ser flojo ahora.

Tapándome la cara  
(el poncho te lo dejo, folklorista infeliz)  
me acuerdo de una estrella en pleno campo,  
me acuerdo de un amanecer de puna,  
de Tilcara de tarde, de Paraná fragante,  
de Tupungato arisca, de un vuelo de flamencos  
quemando un horizonte de bañados.

Te quiero, país, pañuelo sucio, con tus calles  
cubiertas de carteles peronistas, te quiero  
sin esperanza y sin perdón, sin vuelta y sin derecho,  
nada más que de lejos y amargado y de noche.

Habrá un momento en la vida de Julio Cortázar en que escribir, hablar o soñar en francés pertenece plenamente a su mundo natural. La fluidez y la fecundidad de esta lengua distinta a la materna (pero al cabo materna en sus maestros) nos permiten acercarnos al Cortázar políglota, a una suerte de universidad lingüística, a una mayoría expresiva que elige imprevistamente los cauces para la creación. En "Grecia 59" llegaba a utilizar tres lenguajes simultáneamente. Con frecuencia juega a inventar otros lenguajes. Sus personajes, cosmopolitas, pertenecen a las nacionalidades y los usos lingüísticos más dispares. En "L'emploi du temps", como en "Laforgue", "Chanson", "TOUT ça c'est beau" o "Vieira da Silva", Cortázar se nos presenta como un escritor "francés" que hay que tener en cuenta. El poema que presentamos aquí es uno de los más cumplidos relatos de la contundencia poética expresiva. El argentino – como ha hecho Aurora Bernárdez para muchos otros- lo tradujo para ingresarlo en ese reino sin límites de *Salvo el crepúsculo*.

### **L'emploi du temps**

Nous sommes de plus en plus à croire de moins en moins  
à tant de choses qui remplissaient nos vies,  
ces hautes valeurs incontestables venant de Goethe ou de Platon,  
le verbe, sa colombe sur l'arche de l'histoire,  
la permanence de l'oeuvre, la filiation et l'héritage.

Nous ne tombons pas pour autant, avec un zèle de néophyte,  
dans cette science qui place ses robots sur la lune,  
en vérité, en vérité, cela nous est assez indifférent;  
et même quand le docteur Barnard transplante les coeurs  
nous aimerions bien mieux que le bonheur  
sois pour chacun le reflet nécessaire et fidèle de la vie  
jusqu'à ce que le coeur dise doucement: suffit.

Nous sommes de plus en plus à croire de moins en moins  
que l'humanisme drive servir  
au nirvana stéréophonique  
des mandarins et des esthètes.

Sans que cela veuille dire  
qu'au moments de répit  
nous ne lisions pas Rilke ou Platon ou Verlaine  
ou ne regardions pas les anges  
bleus de Fra Angelico.<sup>1081</sup>

---

1081

Ibidem, págs. 715-716

En otro ámbito, paralelo y simétrico en cierta forma, la muerte del Che en Bolivia significó mucho para Cortázar. Al guerrillero, a quien llama hermano, le había dedicado poemas, haciéndolo héroe y poeta, consumación de las recién nacidas aspiraciones a la justicia social y a la solución de los desencantos "ilustrados" y "capitalistas". En "Comparen, cabrones", el poeta nos presenta un pequeño texto que encierra una indignación muy grande y un compromiso socialista. La revolución cubana había representado para nuestro poeta la restauración de un orden lleno de promesas. La muerte del Che, a manos de los esbirros de la contrarrevolución, alienta en estos versos sencillos, que procuran argumentar poéticamente.

### **Comparen, cabrones**

En el cuartel de Moncada donde los esbirros de Batista  
torturaban  
y castraban,  
hay una escuela.  
En la escuela de Vallegrande donde se aprendía a deletrear  
flor y colibrí,  
huele a sudor y a sangre.

Para Cortázar, como en "Matemática elemental", mostrar, comparar puede ser una buena forma de instituir su invectiva contra lo que considera inhumano. La educación es el único *topos* que necesita. Un pueblo con escuelas puede ser un pueblo libre. La oposición raigal a esta utopía viene dada por esa escuela ensangrentada con la sangre de los luchadores de la justicia. El afán comunicativo cortazariano se traduce en versos limpios y directos. No hay en este poema ni un solo adjetivo. La poesía de Cortázar recorre a finales de los 60 los senderos del testimonio.

"Noticias del mayo"<sup>1082</sup> es uno de los poemas más representativos de la obra poética cortazariana. En sus versos se hallan encarnadas las premisas que guían su relación con la palabra y con la realidad. Desde el título, este poema es un homenaje al mayo del 68 francés. Desde su apariencia exterior, impreso de forma apaisada, con variedad en la

---

<sup>1082</sup> Poesía y poética, op. cit., pág. 485

colocación y los espacios de las estrofas, con diversidad de grafías, con citas, insignias y proclamas revolucionarias, "Noticias del mes de mayo" aparece como un poema contestatario, no deudor de los clasicismos, los academicismos y las convenciones poéticas al uso. Su "dispersión" y su variedad son ejemplo de esa negación de lo metódico y lo discursivo, que en esta ocasión se siente paralela a los movimientos sociales de liberación del pueblo de París.

1968 es el año contracultural por excelencia. Cortázar, tan atento a las novedades sociales y estéticas, y tan consciente de las transformaciones que se operan en la historia que vive, entiende las agitaciones como impulso de una nueva cosmovisión, del mundo nuevo que emerge y de una experiencia que trata de remover radicalmente las estructuras obsoletas de la civilización occidental.

"Ahora estas noticias  
este **collage** de recuerdos.  
Igual que lo que cuentan  
son obra anónima: la lucha  
de un puñado de pájaros contra la Gran Costumbre.  
Manos livianas las trazaron  
con la tiza que inventa la poesía en la calle,  
con el color que asalta los grises anfiteatros.  
Aquí prosigue la tarea  
De escribir en los muros de la Tierra:  
EL SUEÑO ES REALIDAD. " 485

La poesía es lucha anónima, del pueblo, contra la Gran Costumbre.  
La poesía es reivindicación onírica de la posibilidad y la realidad de soñar.  
Consigna Cortázar la muerte del pasado, de "la Gran Polilla":

"esto se acaba porque  
ya está naciendo el tiempo abierto el tiempo esponja" 486

Una vez muerta la Gioconda,

*(STOP the press: La Gioconda expiró anoche a las 20.25, víctima de una indigestión de contemplaciones prefabricadas. Se prevé una baja en las acciones de American Express, Cook y Exprinter.)486*

llega un nuevo tiempo:

“Es el tiempo de arrase, la batida  
contra el falso Museo de la Especie,  
aquí están las noticias  
Mayo 68 Mayo 68  
el poema del día la efímera bengala recurrente  
ardiendo en Francia y Alemania  
en Río en Buenos Aires en Lima y en Santiago  
los estudiantes al asalto  
en Praga y en Milán en Zurich y en Marsella  
los estudiantes llenos de palomas de pólvora  
los estudiantes que alzan con sus manos desnudas  
los pavimentos de cemento y estadística  
para apedrear la Gran Costumbre  
y en la ordenada cibernética  
abrir de par en par ventanas como senos.” 487-488

Las grandes consignas de esta revolución universal, de esta gran concentración de libertades están escritas en las paredes: “DESABOTÓNENSE EL CEREBRO TANTAS VECES COMO LA BRAGUETA (Teatro Odeón, París)” 489; “LA REVOLUCIÓN ES INCREÍBLE PORQUE ES VERDADERA (Facultad de Letras, París); “DECRETO EL ESTADO DE DICHA PERMANENTE (Facultad de Ciencias Políticas, París)” 494; “SOY MARXISTA DE LA TENDENCIA GROUCHO (Nanterre)” 495; “ESTAMOS TRANQUILOS: 2 MÁS 2 YA NO SON 4 (Facultad de Letras, París)” 501; “DURMIENDO SE TRABAJA MEJOR; FORMEN COMITÉS DE SUEÑOS (Sorbona)” 505. Estamos ante la necesidad popular de expresar una nueva existencia posible, que descrea de realismos, de marxismos, de ortodoxias, de capitalismo, de moralinas añejas y que proclama la libertad, los sueños, la fraternidad, la alegría como inherentes a lo humano.

En una suerte de baile confuso y complementario, a las consignas debemos añadir las citas de autores que a Cortázar le parecen estimulantes en ese momento y que reflejan desde la literatura, el pensamiento o la política el nuevo estado de cosas y el alumbramiento de una realidad superior y, sobre todo, más real. El correlato paratextual al poema que se construye en las manos livianas de Cortázar viene ofrecido por Alain Jouffroy: “Hay algo que podría matarnos: la interdicción de hacer entrar la revolución colectiva en el individuo, y al individuo más individual en la revolución”. 488 Marcuse, Rudi Dutschke, Bakunin, Daniel Cohn-Bendit, René Char o Louis Aragon son invitados a esta fiesta de la poesía.

El gran mensaje que se deriva de este espectacular poema de Cortázar es que en las palabras está el cambio del mundo.

Otro poema de interés es "Policrítica en la hora de los chacales"<sup>1083</sup>. Escrito en 1971, de tono epistolar, confesional, reconciliador, su razón de ser viene expresada claramente por Cortázar:

"Hay que gritar una política crítica, hay que criticar gritando cada vez que se lo cree justo: sólo así podremos acabar un día con los chacales y las hienas."

De fondo está la perversión que los chacales, los enemigos de la revolución, imponen a las palabras, tergiversando, manipulando y alterando la verdad. Los medios de comunicación están adulterados, responden sibilinamente a los oscuros intereses del "gorila".

los chacales son sabios en los télex,  
son las tijeras de la infamia y del malentendido,  
manada universal, blancos, negros, albinos,  
lacayos si no firman y todavía más chacales cuando firman,  
de qué sirve escribir midiendo cada frase,  
de qué sirve pesar cada acción, cada gesto que expliquen la  
[ conducta  
si al otro día los periódicos, los consejeros, las agencias,  
los policías disfrazados,  
los asesores del gorila, los abogados de los trusts  
se encargarán de la versión más adecuada para consumo de  
[ inocentes o de crápulas,  
fabricarán una vez más la mentira que corre, la duda que se  
[ instala

Una vez más, Cortázar da su corazón abierto a la causa del pueblo cubano, por si cabe alguna duda sobre su posición:

Comprendo a Cuba como sólo se comprende al ser amado,  
los gestos, las distancias y tantas diferencias,  
las cóleras, los gritos: por encima está el sol, la libertad.

El argentino está recogiendo el testigo de los compromisos de Vallejo y Neruda con la República española.

---

1083

Ibidem, págs. 581-588



o soy esta palabra mano a mano como otros son tus ojos o  
[ tus músculos,  
todos juntos iremos a la zafra futura,  
al azúcar de un tiempo sin imperios ni esclavos.  
Hablémonos, eso es ser hombre: al comienzo  
fue el diálogo.

Cortázar defiende esta "Revolución hecha de hombres" y se defiende a sí mismo de los malentendidos que las agencias de prensa y los comentarios dañinos pueden crear. Deja su postura clara, brega por la defensa de los ideales con que Lenin y Marx soñaron: una libertad por dentro y por fuera.

Traigamos ahora un poema de trono muy distinto, lo que supone esa conciliación de extremos que en Cortázar se produce con tanta naturalidad. "Despedida" es, posiblemente, un poema de finales de los 70, como "<The Pot> Revisited" o "Una noche de tantas". En un registro intimista, cercano y muy emotivo, Cortázar dedica a Hanna estos versos, una despedida.

## **Despedida**

Para Hanna

Las sonatas de Mozart, la voz de Octavio Paz,  
el whisky y el café y Atahualpa Yupanqui,  
no olvides otras vez la llave de tu cuarto,  
adiós, pequeña rama de verano.

No importa, sabes.  
Tu piel olía a trigo y a murmullo,  
tu pelo era un temblor de pájaros.  
De tu boca me queda  
un menudo cangrejo delicado,  
de tu vientre una sombra con antílopes.

Adiós, el tiempo  
te espera con sus juegos.  
No mires hacia atrás, no mires  
hacia atrás.

El tiempo, la existencia se conciben aquí desde un punto de vista optimista y vital. El latido erótico del poema y esa melancolía dichosa nos

remontan al Cortázar pasional del "ars amandi" y sus múltiples iridiscencias.

A despedida sabe este poema final, "La bola de cristal", que Cortázar dedica a Carol Dunlop, su última mujer, en noviembre de 1981. El tono es reflexivo y contenido. La mirada se convierte en el lugar de encuentro de los amantes, que –más allá de la muerte- se encuentran en la vidriosa permanencia de la bola de cristal. Es un poema muy maduro, donde los elementos estilísticos han cedido definitivamente a una proyección lírica profunda, delicada y elemental. El poema se muestra como una elegía de gancias y pérdidas, donde lo ganado al día es el futuro en el que será aún posible la cercanía de los amantes. La "larga noche" que el poeta anticipa le confiere al texto ese carácter transparente y trascendente de que habla.

Para Carol

Ya no me queda mucho por decir,  
la larga noche viene.

Por eso es que te digo  
que este final de día que me das  
tiene una luz de bola de cristal  
donde toda una vida se decanta  
en sus reflejos irisados, en  
una música de agua, un centro  
de transparente trascendencia,

lo mismo que tus ojos cuando buscan  
su sosiego en los míos.

La bola de cristal será una cita  
cuando la noche llegue;  
en su ausente mandala  
podrás aproximar tu azul mirada  
al colmado vacío de la esfera,  
y sé que de algún modo  
nos estaremos viendo,

y sé que de algún modo  
te besaré en los párpados.

*Negro el diez*<sup>1084</sup> es el último poema escrito por Cortázar. Compuesto hacia finales de 1983, fue publicado en edición de lujo de 60 ejemplares con las serigrafías de Luis Tomasello que originaron el poema. Es un nuevo ejemplo de la complementariedad intersticial de los distintos lenguajes, de cómo palabra y color se acompañan en ese camino largo de percepción total de la realidad. La perspectiva doble desde la que se puede atender a este texto nos invita a una lectura enriquecida.

El poema se distribuye en 10 partes o fragmentos, que desarrollan en una línea reflexiva y plástica al mismo tiempo, alternando verso y prosa poética. Los últimos textos exploran esas abisales zonas de sombra en donde se juega a la "ruleta de la muerte". *Negro el diez*, última jugada poética cortazariana, resuelve de nuevo la imposibilidad del discurso como cauce anterior desde el que se disponga la creatividad. El onirismo del poema, su imaginería desbordante, su nocturnidad sobrepasan las normas, los métodos, hacia un universo poético incorrecto.

1  
Empieza por no ser. Por ser no. El Caos es negro.  
Como es negra la nada.

2  
Nace la claridad, su gallo triza el cielo,  
se esponjan los colores vanidosos.

Pero el negro se ahínca primigenio. Toda luz  
en el carbón se abisma, en el basalto.

3

Tes physiciens appellent corps noirs tous ceux  
qui absorbent intégralement les radiations reçues.

E.U.

Para mejor lanzarlos al asalto  
del día. (Goya pudo decirlo).

4  
Socavón en la sangre, en la memoria,

---

<sup>1084</sup>

*Poesía y poética*, op. cit., 445-448. Este poema no es estrictamente inédito. En las "Notas" Daniel Mesa explica que se publicó en edición trilingüe de Maximilien Guiol, París, Editors Graphiques, 1983. En 1994 se publicó en París, Clot, Bramsen y Georges, una edición facsimilar.

lo negro sube a la palabra, es la tormenta  
rabiosa de los odios y los celos:  
Othello es blackamoor, el moro negro  
siempre, para el lívido Yago.

5

Padre profundo, pez abismal de los orígenes,  
retorno a qué comienzo.  
Estigia contra el sol y sus espejos,  
término de los cambios,  
última estela de las mutaciones,

palabra del silencio.

6

Su palacio nocturno: el sueño, el párpado  
sedosa guillotina del diurno pavorreal  
para que sólo las similitudes  
desplieguen sus tapices de morado, de púrpura y de óxidos,  
harem del negro, esperma de los sueños.

7

Se diría que le gusta que lo aplanen, lo espatulen, lo tiendan en  
lisas superficies, como se hace aquí. Se diría que ama ser el  
trampolín desde donde saltan los colores, su callado sostén.  
Todo es más contra el negro; todo es menos cuando falta.

8

Cedes a estas metamorfosis que una mano enamorada  
cumple en ti, te llenas de ritmos, hendeduras, te  
vuelves tablero, reloj de luna, muralla de aspilleras  
abiertas a lo que acecha siempre del otro lado,  
máquina de contar cifras fuera de las cifras, astrolabio  
y portulano para tierras nunca abordadas, mar  
petrificado en el que resbala el pez de la mirada.

9

Caballo negro de las pesadillas, hacha del  
sacrificio, tinta de la palabra escrita, pulmón  
del que diseña, serigrafía de la noche,  
negro el diez, ruleta de la muerte, que se  
juega viviendo.

10

Tu sombra espera tras de toda luz.

En este poema final, están presentes los rasgos que hacen de

Cortázar ese poeta especial. En primer lugar diremos que la vida es un juego y que también la muerte lo es. La escritura misma es un juego sobre ese otro gran juego que es la existencia. En segundo lugar, hablaremos de la presencia original, primordial y órfica del poema: "el negro se ahínca primigenio". El poema es "padre profundo, pez abismal de los orígenes, retorno a qué comienzo". Después, en el verso cohabitan la historia y la realidad, el hombre y la luz. El poema es, finalmente, "cifra fuera de las cifras" y brecha por que se entra a ese ámbito superior de conciencia y existencia. El sueño, la nocturnidad, la pulsión imaginística desbordan cualquier intento de consagración discursiva. Un aliento superior se presagia en esta postrera apuesta cortazariana.

Otros poemas inéditos, dispersos o sueltos recuerdan la calidad de la obra poética cortazariana. Por su rotundidad expresiva, recordaremos "In memoriam Giesecking". "El viaje" o "A un fotógrafo". Por las resonancias "perseguidoras" recogemos la oscura invocación de "Urnas". Por el reino descubierto del budismo y las filosofías orientales, "Poetas chinos". Por la lectura de un país en llamas, elegíacamente, debemos nombrar "El sol del Veinticinco". Al fin, Cortázar se sublima en la recogida de lo mejor de la tradición poética occidental, lo que se observa en "Amsterdam", "Meditación en el registro usual de T.S. Eliot", "Charting the Universe" o "Discurso del método".

# **III. FINAL DEL JUEGO. CONCLUSIONES**

Lo mirado se queda más allá  
y el que miraba vuelve a ser  
ése que mira

Hasta que alguna vez acaso  
Hasta que no haya vuelta

*-Julio Cortázar, "Jardín para Octavio Paz"-*

Signada por la noche, por la mirada vital y por el compromiso humano, la poesía de Julio Cortázar es abundante en sentidos y resonancias y propicia al comentario. De su lectura, a la que habríamos de llegar desde una complicidad esencial, con una inocencia restituida, uno emerge consciente de haber cambiado y ser también ese otro que nos acompaña, que habita nuestra piel desde una profundidad mítica y que apenas comparece salvo a la orilla de los sueños, en el ínterin del juego, en la aceptación de la llama, la herida y la nostalgia del reino en que nos hemos convertido. En este trabajo hemos pretendido el estudio de la poesía de Cortázar desde una perspectiva abierta y transitiva. Desde las palabras, que buscan el acceso, desde los silencios, en que está escrito el milagro, desde la acción implicada en el verso, el lector accede a un archipiélago textual en gran medida desconocido e inexplorado. La obra poética cortazariana será una inquisición de la condición humana y un impulso que dimensiona el lugar del artista en la historia y entre las cosas.

En la primera parte de este trabajo de investigación se plantean los contextos y las poéticas cortazarianas, referidas tanto a la poesía argentina contemporánea, los autores y los movimientos más relevantes en su obra, como a las corrientes estéticas que circundan e influyen en su trayectoria lírica. En la segunda parte se profundiza en la propia historia poética de Cortázar, siguiendo una perspectiva diacrónica, pero ahondando, paralelamente, en la hermenéutica concreta de textos poéticos representativos, para completar el estudio exhaustivo de su evolución así como de los estilos, mundos y modos de Julio Cortázar.

En el destino poético de Julio Cortázar se cumple cabalmente la paradoja lírica que encierra la expresión "discurso del no método, método del no discurso", atrio vital y estético con que se abre *Salvo el crepúsculo* y que postula una mirada inconforme y expansiva. No en vano, en Cortázar se advierten tangencialmente muchas de las aspiraciones de la poesía moderna con una intensidad y una amplitud inauditas.

La negación del discurso, heredada de las poéticas de vanguardia y de la experiencia existencial, procura un texto poético que no se sujeta a

normas preestablecidas ni a códigos convencionales. El "discurso" es visto como un procedimiento artificial y una coacción a la indeleble vocación de apertura de la poesía. El poema no se adscribe de antemano a ninguna consideración discursiva por ser su naturaleza proteica, instantánea, impulsiva, inestable, vertiginosa e irreductible. El poema se adueñará de un registro intuitivo en que se alimentan su esplendor y su alcance polisémico y poliédrico. Lo misterioso, lo órfico, lo alquímico y lo surreal en que el poema de la modernidad cortazariana se desenvuelve rechazan de raíz la posibilidad de un modo discursivo al que atenerse. Igualmente, la negación del método se ha de entender desde el olvido de los aprendizajes que cultura y educación nos han legado impositivamente. Desde una inconsciencia voluntaria, desde un orden solar, el poeta tratará de explotar los ángulos no metódicos de la creación como forma matinal y adánica de libertad, atento a la nueva cosmovisión que se adivina en el horizonte. Más allá de lo sistemático, el propio lenguaje, que no es fórmula, que carece en principio de una estructura tangible y definida, tiende por instinto al conjuro, al raptó iluminado, a la imagen intraducible, con lo que instaura un hálito mágico y una sugestión que, por su esencial extrañeza al método, se prevén incontenibles. El texto poético cortazariano será siempre una huida de las limitaciones que la censura, la autocensura y el orden implican y un desvelamiento *original* de la realidad oculta al otro lado de las apariencias empíricas y lingüísticas, en el lado secreto del universo sémico. Al fin, método y discurso son sospechosos de albergar unos condicionantes peligrosos en su aceptación de la costumbre y los procedimientos al uso.

Dicho esto, debemos añadir que la expresión "discurso del no método, método del no discurso" esconde en lo que se presume una "poética negativa" una radical forma de afirmación. Cortazar se sabe dueño de un lenguaje, que es su arma de intervención e incantación. El lenguaje le abre las puertas al conocimiento. Sabe, además, que la expresión poética -aunque de líneas difusas- viaja en una dirección: la palabra, la música, la inteligencia, el corazón, el hombre. La palabra, además, le ha dado un bagaje cultural de dimensiones estratosféricas, lo que le posibilita un entendimiento de la existencia con multitud de matices



y proyecciones. Hemos hablado, por esta razón, de la discursividad superior que en la poesía podemos encontrar, de una especial modalidad discursiva que asume en su seno "irregular" las posibilidades de participación en el mundo y de creación de una realidad más alta, una superrealidad que ya no se confía sino a los senderos de una palabra descubierta en su inmanencia y su universalidad. De otro lado, en Cortázar se afirma una metódica consagración de las más diversas estructuras y valencias poéticas.

En "El Gran Juego" Cortázar se pregunta si, finalmente, la baraja la mezclan el azar o el ángel, si está jugando o si él mismo es las cartas. La naturaleza del poeta se cuestiona en su obra multilateralmente y se resuelve en una perspectiva intersticial y de gran porosidad receptiva. El ángel del "gran juego" canta su palabra de origen divino, un discurso ulterior, que no acepta una tipología discursiva por su carácter demiúrgico. El azar establece la indecibilidad del poema, su casualidad, su eventualidad, su imposibilidad de reducción, la latencia semántica que persiste una vez cerramos el libro. El jugador juega y en el acto construye la jugada como expresión y confirmación de su existencia y la de los demás. Las cartas llevan escrito, desde antes, todo aquello que somos. Desde esa milagrosa indefinición ante el gran juego del poema, desde la ubicuidad del canto, el artista crea y es creado, mira las cosas como si fuera mirado por ellas. La actitud de Cortázar ante la literatura responderá, durante toda su vida, a una "poética de autoestop", de "arrimos", en tanto ha de dejarse llevar por los más distintos tonos y registros, aceptando con toda naturalidad las coincidencias, los llamados profundos, las conexiones invisibles, las similitudes excepcionales o las confidencias que los poemas entre sí tramán. De esa textura, en la que intervienen en idénticas proporciones lo vital y lo artístico, la imaginación y la cordura, en asunción de la totalidad, resulta una urdimbre poética de las más fascinantes de la literatura del siglo XX.

Cortázar es poeta en la medida en que concibe poéticamente la realidad, en la que se injiere palabra a palabra y que quisiera transformar, devolver a su doble *originalidad*. Cortázar es poeta en la medida en que

escribe versos de forma continuada toda su vida, por más que en largos años los conserve en el secreto o conciba esa escritura como un mundo privado, intromiso, siempre extensión natural de su necesidad expresiva, de su respirar. De alguna forma, el silencio, la disparidad y la lateralidad en la publicación de poesía preservan a Cortázar de avatares e implicaciones exteriores que podrían haber alterado su virginidad y su espontaneidad poéticas. Esa obra, que se labra en la intimidad, no repercute sino en un ámbito doméstico y, sin embargo, atiende siempre a la existencia de un lector al otro lado de la página. Plantea, además, un diálogo intempestivo y feraz con aquellos poetas en los que se identificó.

En la poesía de Cortázar apreciamos, además, un instrumento de prospección de los límites y la excepcionalidad en que el mundo tiene su razón de ser. La lógica afectiva ha de guiar sus pasos por los más insospechados "senderos". Su aproximación poética a la realidad ha nacido, en primera instancia, de un lenguaje poético que huye de retóricas, afectaciones, servidumbres o delicuescencias; proviene, en definitiva, de un cauce biológico, genesiaco, amniótico. Una vez acogida la naturalidad matinal del lenguaje, el poema será intercesión pulcra y determinante en la realidad social y natural. Otra realidad amanece en la palabra poética: aquella que el lenguaje lleva inscrita en su código mítico y su capacidad de prospección y transformación.

Estos extremos se comprenden si concedemos que en Cortázar la revolución y la necesidad de ruptura son evidentes desde casi sus primeras composiciones poéticas. Por más que sea con el final de los años 50 cuando ocurra definitivamente la inflexión que, vertebrando su obra, lo conduzca a los dominios de una poesía *real*, el camino se inicia en la adolescencia bonaerense. Cortázar, por tanto, es consciente desde muy pronto de que ser revolucionario en la creación implica llevar la revolución a las palabras, a las formas, a la concepción de la estética y a la visión de la realidad. Esa paulatina, pero profunda, metamorfosis de su obra trasunta una modulación de su pensamiento, su entregada relación con la historia y su concepto de existencia. La naturalidad será la enseña de esa transformación poética que negará lo literario a priori, rehusará lo libresco

y lo solemne y se adentrará en los límites difusos en que vida y arte coinciden, se respaldan, se fusionan. La noción misma de escritura participa simultáneamente del rechazo a la sacralización estética y de la invocación a la distracción, lo que en última instancia abra paso a su originalidad.

Desde el signo convulso de los tiempos, los experimentos cortazarianos se vinculan con esa condición de hombre inconforme. Su postura es radical y antiliteraria. No en vano, desde una óptica surreal, la poesía era lo contrario a la literatura. A la estética se opone la poética en menosprecio de los valores accesorios de la creación. Su obra envolverá, en líneas generales, una revisión del fracaso estrepitoso de la lógica y los cánones racionalistas que dirigen el pensamiento moderno; una rescisión del uso de la palabra como instrumentalidad y un buceo en aquellas cualidades que devuelven la edénica integridad lingüística capaz de decirnos. Su inconformismo militante atenta contra las instituciones sociopolíticas, contra el orden acostumbrado y contra los estratos complacientes de vida "burguesa". Su condición de "homme revolté" implica una conciencia crítica de la sociedad y de los productos culturales y una pretensión antropofánica. Su irrupción en la cultura, la sociedad y la lengua desde el estilete del poema adquiere dimensiones tan radicales y tan frescas que alzan a Cortázar a un lugar privilegiado en los umbrales del medio siglo. En "Rimbaud", *Teoría del túnel*, *Rayuela* y "Carta abierta para abrirla más", *Sobre la situación de intelectual latinoamericano* y muchísimos textos más, el argentino sienta las bases de una poética contestataria y dispuesta a lo visionario, lo surreal y lo social simultáneamente. Desde el poema, Cortázar asistirá entusiasta a la revocación de una cosmovisión y el surgimiento de otra. Los años 50 son años de un hiperintelectualismo empapado de experiencias creativas de todo tipo y todo alcance. Los años 60, el mayo francés, la contracultura y los procesos revolucionarios de liberación le harán concebir un mundo prometido. Los años 70 los dedicará poéticamente a la fragua activa de su utopía: un mundo de paz social, de igualdad, de imaginación, de disolución de los límites, en el que la palabra poética ostenta el valor incantatorio y la condición insurrecta que la habilitan en su intento de cambio del mundo y

de la vida, siguiendo los mensajes admonitorios de Arthur Rimbaud y Carlos Marx. El mundo, hermoso y terrible, lo mantendrá en esta lucha hasta el final de sus días.

Así pues, el viaje de la poesía se ha iniciado en una pulsión individual, analógica, que responde a un instinto atávico, que se retrae a lo mágico y la metáfora como correlato del principio de realidad, y se deriva hacia los terrenos en que la palabra encarna en el Hombre. El humanismo cortazariano se aleja de patrones e ideales para regresar a una región anterior y anticipar un mundo futuro. Podemos decir que el suyo es un utopismo crítico, analógico y comprometido, ocurrido desde la rebeldía, el juego y el amor. Los vasos comunicantes poéticos le permiten esa introspección propia en el contexto de una interacción social. El poeta, raptado de sí mismo, órgano de expresión de lo otro, es voz del pueblo. El conocimiento de sí mismo redundará en el reconocimiento de un futuro para la humanidad en que se cumplan las pretensiones de reintegración de lo humano en todas sus dimensiones.

En definitiva, en el Cortázar poeta podemos advertir unas transformaciones que se derivan del momento histórico en que le tocó vivir, de su intuición estética y de su perenne atrevimiento renovador. Según esto, podríamos urdir estos recorridos:

- α) de lo abstracto a lo concreto,
- β) del canon a la experiencia de vanguardia,
- χ) del esteticismo al hiperintelectualismo y al socialismo,
- δ) de la expectación a la acción,
- ε) del individuo al hombre,
- φ) del yo al nosotros,
- γ) de la distancia a la entrega,
- η) de la modernidad a la posmodernidad.

Los primeros pasos poéticos de Cortázar hallaron el estímulo en la lectura de los grandes poetas del simbolismo y el modernismo: Edgar Allan Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lord Byron, Rubén Darío. En ellos se

cifraban las vastas pretensiones de Ideal, de Pureza, de Vida, desde una abstracción estética que rendía los reinos de la Belleza, la sensualidad, el placer. En *Presencia*, la abstracción viene aparejada al hermetismo, al formalismo y a un individualismo en que se contienen las cláusulas del arte por el arte. La primera evolución posible es la observada a la luz de Góngora o Neruda, en una suerte de contención expresiva que cuaja en los sonetos de su primer libro. El idealismo poético en que Cortázar se mueve en los años treinta lo vinculan a la estética órfico-elegíaca del neorromanticismo de la generación del 40. El cultivo exigente del soneto ofrece la imagen de un poeta entregado a su labor constructiva, con deseos de mostrarse muy poeta y enseñando sus cartas artísticas. La explosión hacia los ámbitos de otro entendimiento de la literatura vendrá dada por la exposición a la aventura surrealista y la implicación en un existencialismo en cuya base alienta un imperativo social en forma de compromiso. Así, los años 50 y 60 traen a un Cortázar más abierto a posibilidades, solícito en su atención a todo lo que signifique renovación formal y predispuesto a una conciliación definitiva del arte y la vida, del poeta y la transformación de la sociedad. En ese esfuerzo de fusión de las sustancias vitales y poéticas –si es que hubiera alguna diferencia– Cortázar se atiene a un discurso que, sin negar su esencial libertad, se propone metas concretas. Las denuncias de opresión, esclavitud, alienación y violencia en su poesía responden a esta voluntad directiva de intervención en la vida social. Para el argentino, el lenguaje da la medida de esta transformación. Las palabras son el carbono 14 que le permite fechar un texto sólo por el vocabulario y el estilo. Cuanta más distancia hay entre la sustancia verbal del poema y la realidad, más antiguo es ese poema. Cuanto más abstracto es un poema más antiguo es. Los años 70 serán de entrega a las causas sociopolíticas de los pueblos latinoamericanos y a un humanismo de pretensiones universales.

Las razones de la cólera de Cortázar se entenderán entonces desde una triple perspectiva, contando con una continuidad y una convivencia de estratos. La cólera esteticista es abstracta, individualista, snob, escapista y distante; la cólera surreal-existencial, mágica y heroica, se aventura en las posibilidades más radicales del lenguaje y la expresión y las propuestas

más innovadoras, que en último término pretenden traducir un estado de excitación existencial en que se refleja la muerte del Libro y las estéticas tradicionalistas; la cólera social, prosecución natural del compromiso surreal con la revolución y el compromiso sartreano, se caracteriza por la entrega de la obra al otro, por la cercanía en los asuntos a la realidad inmediata, por la concreción de objetivos y por una intención comunitaria y unitiva de los intentos poéticos, en donde siempre asoma el hombre.

Nos hemos referido a lo largo de este trabajo a la polifonía y a la ausencia de una regularidad discursiva que la obra de Cortázar atesora. Este aspecto debe ser considerado como fruto de su incansable búsqueda de vías de expresión. Esta poligrafía implica una perspectiva polimórfica de expresión de su mundo y de aprehensión del mundo. No en vano, escribir nace de ese estado de gracia, de hipersensibilidad receptiva, que es el "extrañamiento", la "descolocación", la "distracción", cuyos resultados ofrecerán la disparidad focal desde la que se ha producido su concepción.

Si antes de *Presencia* se evidenciaban las huellas de Poe o Baudelaire, como grandes testigos de una concepción "romántica" de la vida en evolución hacia otros paradigmas poéticos, juvenil y pretencioso Cortázar se desenvuelve en las rimas consonantes, el endecasílabo y el alejandrino de la canción "maldita" o se refugia en el romance lorquiano o los ritmos modernistas de "Bruma". En *Presencia* asistimos al nacimiento a la luz de un poeta, hijo de la Argentina poética de la generación del '40. Hay singularidades en este primer libro, de sonetos, en los que se acoge de nuevo a influencias de los maestros del clasicismo (Góngora, Garcilaso), las ínfulas simbolistas de Mallarmé, el huracán imaginístico nerudiano o la música interior de Rilke. Los siguientes serán años de crecimiento rápido: la historia de la sangre de Rimbaud, la experiencia surreal que marca toda su carrera, los primeros contactos serios con el existencialismo. De un compromiso estético iremos hacia un compromiso de raíz ontológica, que se transformará en una vocación social y humanista. En ese periodo que va de los años 40 a los 60, en los que Cortázar no publica ningún libro de poesía, se fundamentan las profundas cualidades que hacen de él un poeta de latitud e intensidad considerables.

El poema pierde el respeto a los aspectos formales, a la musicalidad tradicional, a los aprioris del género. Canciones desarraigadas a la patria, poemas de vacío existencial y de dudas metafísicas, devociones a pintores y escritores queridos, paisajes para una batalla fantástica, breves poemas de amor en que la ternura, la soledad y el hedonismo van de la mano. París es una fiesta intelectual, una fiesta en que se funden el dolor y el descubrimiento de lo hermoso, la marginalidad y el instante sin final, los monstruos y las maravillas. Ya en esos años se ha revelado esa medular tendencia cortazariana a la denuncia de la violencia y los abusos. Los poemas que aparezcan en 1971 en *Pameos y meopas* recogen esa etapa, aunque sea parcialmente. *Le ragioni della collera* continúa esa inmensa tarea de reconocimiento. El inicio de los 60 consagrará su actividad político-social, lo que en los poemas aparece con claridad. Dueño de su independencia, el poema es arrebatado y denuncia; también juego y encantamiento, diatriba y desenfreno surreal, intimismo y socialismo. Quizá sea ésta la época de mayor fecundidad y altura poética del argentino. En este momento se puede hablar de la persistencia de las dos cosmovisiones que obran en la vida del argentino, que se complementan, a las que no se renuncia. En cualquier caso, Cortázar se reserva el derecho a pasear con Aquiles por el Hades, a milonguear, a recordar a Robert Desnos al tiempo que se encuentra con Paul Blackburn.

Al final de su vida, siguiendo esa personal regla de conciliación de los contrarios, la poesía permutante convivirá con otra de tono conversacional y confesional, sin desprenderse de sus necesarias veleidades intelectualistas o de sus panegíricos socialistas. Los últimos poemas a Carol Dunlop o *Negro el diez*, en un tono reflexivo y de cierta oscuridad, escrito en el hospital gravemente enfermo, encierran una madurez y una solvencia que hacen a Cortázar ser el poeta del que no podemos prescindir.

La amplitud de sus lecturas y sus conocimientos poéticos le sirven una tradición inmensa que va de Dylan Thomas a Constantino Kavafis, de Góngora a Edgar Poe, de Ezra Pound a Catulo, de Lautréamont a Carlos Gardel, de Neruda a Matsuo Basho, de T. S. Eliot a Raymond Roussel, de

Píndaro a Antonin Artaud, de Percy Bysshe Shelley a Octavio Paz, de Leopardi a Huidobro, de John Keats a García Lorca. Ese manantial volcánico de recursos entra en ebullición en una poesía dispuesta a todo y abierta. Con todo, hay una voz propia que enhebra ese mundo poético haciéndolo reconocible en el estrépito de las historias de la literatura.

La poesía, que es vehículo de intercesión con la realidad oculta, será el venero del que ha de surgir la faz auténtica del hombre nuevo, en una suerte antropofánica desde la que se persigue una transformación social de hondo calado. El poeta es, al fin, un mago moderno, un mago metafísico, un mago social y un mago ontológico. Su objetivo no es tanto explorar lo real como apoderarse del mundo. Para ello pone en funcionamiento una empresa total de trascendencia de los límites, que ha de rendir la totalidad, el cielo en la tierra, el mundo nuevo. Cortázar creció en esta idea y la defendió con la seriedad con que juegan los niños.



## **IV. BIBLIOGRAFÍA**

## a) Obras de Julio Cortázar

### a.1. Poesía

CORTÁZAR, Julio [1938]. *Presencia*. El Bibliófilo. Buenos Aires.

CORTÁZAR, Julio [1971]. *Pameos y meopas*. Colección Ocnos. Llibres de Sinera. Barcelona.

CORTÁZAR, Julio [1982]. *Le ragioni della collera*. Carte Scoperte, 2, Rocco Fontana Ed.

CORTÁZAR, Julio [1995]. *Le ragioni della collera*. Fahrenheit 451, Roma. Edición bilingüe.

CORTÁZAR, Julio [1983]. *Negro el diez*. Galerie Maximilien Goiol. París. Publicado en francés con traducción de Françoise Campo.

CORTÁZAR, Julio [1994]. *Salvo el crepúsculo*. Alfaguara Literaturas. Madrid. 2ª edición. (1985)

CORTÁZAR, Julio [2005]. *Poesía y poética. Obras completas IV. Opera mundi*. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Barcelona. Edición de Saúl Yurkievich. Con la colaboración de Gladis Anchieri. Prólogo de Rosalba Campra. Compilación y notas de los poemas dispersos de Daniel Mesa Gancedo.

### a.2. Prosas

CORTÁZAR, Julio [1994]. *Obra crítica/1*. Alfaguara. Madrid. Edición de Saúl Yurkievich.

CORTÁZAR, Julio [1994]. *Obra crítica/2*. Alfaguara. Madrid. Edición de Jaime Alazraki.

CORTÁZAR, Julio [1994]. *Obra crítica/3*. Alfaguara. Madrid. Edición de Saúl Sosnowski.

CORTÁZAR, Julio [1987]. *Los premios*. Ediciones B. Libro de bolsillo. Barcelona. (1960)

CORTÁZAR, Julio [1994]. *Rayuela*. Sudamericana. Edición digital. (1963)

CORTÁZAR, Julio [1997]. *Rayuela*. Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. ALLCA XX, Université de Paris X, Nanterre. (1963)

CORTÁZAR, Julio [1970]. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Siglo XXI. Editores, Madrid. 2 tomos. (1967)

CORTÁZAR, Julio [1974]. *Último round*. Siglo XXI editores. Madrid. 2 volúmenes. (1969)

CORTÁZAR, Julio [1988]. *Libro de Manuel*. Editorial Alfaguara. Madrid. (1973).

CORTÁZAR, Julio [1975]. *La casilla de los Morelli*. Tusquets Editor. Cuadernos marginales. 2ª edición. Barcelona. Edición, prólogo y notas de Julio Ortega.

CORTÁZAR, Julio [1998]. *Silvalandia*. Editorial Alfaguara. Madrid. (1975)

CORTÁZAR, Julio [2000]. *Un tal Lucas*. Suma de Letras. Punto de Lectura. Barcelona. (1979)

CORTÁZAR, Julio [1981]. Traducción y prólogo de *Arthur Gordon Pym* de Edgar Allan Poe. Alianza. Madrid.

CORTÁZAR, Julio [1983]. *Deshoras*. Nueva Imagen, Buenos Aires.

CORTÁZAR, Julio [1983]. *Nicaragua, tan violentamente dulce*. Muchnik Editores. Barcelona.

CORTÁZAR, Julio [1984]. *Alto el Perú*. Editorial Nueva Imagen. México.

CORTÁZAR, Julio [1984]. *Territorios*. Siglo XXI. Madrid.

CORTÁZAR, Julio [1984]. *Textos políticos*. Biblioteca Letras del Exilio. Plaza y Janés. Barcelona.

CORTÁZAR, Julio [1991]. *Los relatos. Ritos 1*. Alianza. Madrid.

CORTÁZAR, Julio [1992]. *El examen*. Madrid, Editorial Alfaguara.

CORTÁZAR, Julio y SILVA, Julio [2002]. *Les discours du pince-gueule*. Fata Morgana. Montpellier.

CORTÁZAR, Julio [1994]. *Cuentos completos*. Alfaguara. Madrid.

CORTÁZAR, Julio [1995]. *Diario de Andrés Fava*. Alfaguara. Madrid

CORTÁZAR, Julio [1996]. *Imagen de John Keats*. Alfaguara, Madrid.

CORTÁZAR, Julio [1998]. *Octaedro*. Editorial Alfaguara. Madrid.

CORTÁZAR, Julio [1999]. *Prosa del observatorio*. Barcelona, Lumen.

CORTÁZAR, Julio [2002]. *Cartas I, II, III*. Alfaguara. Madrid. Edición a cargo de Aurora Bernárdez. 3 volúmenes.

CORTÁZAR, Julio [2004]. *Los venenos y otros cuentos*. Marenstrum Editorial. Madrid. Selección prólogo y notas de Miguel Herráez.

CORTÁZAR, Julio [2005]. *Animalia. Antología*. Porrúa & Compañía. Barcelona. Textos reunidos por Aurora Bernárdez. Prefacio de Alberto Manguel.

CORTÁZAR, Julio [febrero, 2007]. "Encuesta a la literatura argentina contemporánea". Centro Editor de América Latina, 1982. [http://www.geocities.com/juliocortazar\\_arg/reportajes.htm](http://www.geocities.com/juliocortazar_arg/reportajes.htm)

## **b) Obras sobre Julio Cortázar**

AA.VV. [1967]. *Sobre Julio Cortázar (Benedetti, Lezama, Simo, Retamar, Diego)*. Cuadernos de la Revista "Casa de las Américas". La Habana.

AA.VV. [1984]. *Queremos tanto a Julio*. Editorial Nueva Nicaragua. Donostia.

AA.VV. [1996]. *Conversaciones de famas y cronopios. Encuentros con Julio Cortázar*. Cajamurcia Obra Cultural. Murcia.

AA.VV. [1996]. *Visiones cortazarianas. Historia, política y literatura hacia el fin del milenio*. Cátedra latinoamericana Julio Cortázar. Universidad de Guadalajara. Aguilar, México.

ALAZRAKI, Jaime [1983]. *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar*. Gredos. Madrid.

ALAZRAKI, Jaime [1994]. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Editorial Anthropos. Barcelona.

ALAZRAKI, Jaime; IVASK, Ivar; MARCO, Joaquín [1989]. *Julio Cortázar: La isla final*. Ultramar Editores. Barcelona.

ALBA, Horacio [2000]. "Rayuela, de Julio Cortázar: La obra literaria como instrumento de investigación filosófica". Taula, Quaderns de Pensament, núms. 33-34.

ALLEN, Richard F. [abril, 2008]. "Temas y técnicas literarias de Julio Cortázar". Studies by members of S.C.M.L.A. [www.jstor.org/pss/3187330](http://www.jstor.org/pss/3187330)

ARENAS CARRILLO, Rocío [junio, 2008]. "La guerra florida en "La noche boca arriba" de Julio Cortázar". <http://noemagico.blogia.com/2007/050901-la-guerra-florida-en-la-noche-boca-arriba-de-julio-cortazar.php>

BATARCE BARRIOS, Graciela [abril, 2008]. "La vuelta al día en ochenta mundos: la teoría del camaleón". Universidad de Concepción. Chile.

BÉLANGER, Marcel [1988]. "Julio Cortázar et la réalité en forme d'éponge" DRAILLES, 9.

BORDELOIS, Ivonne [marzo, 2008]. "Julio Cortázar". La nación, 8 de febrero de 1984. [http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=571174](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=571174)

CANALES, Jacque [1996]. "En la sedimentación del hábito". En *Encuentros con Cortázar. Conversaciones de famas y cronopios*, Universidad de Murcia/Cajamurcia.

CASTRO-KLAREN, Sara [1980]. "Julio Cortázar Lector". Cuadernos Hispanoamericanos, ns. 364-366. Octubre-diciembre, 1980. Madrid. Entrevista realizada en el verano de 1976, en Saignon, Francia.

CISTERNAS AMPUERO, Cristián [febrero, 2008]. "Cortázar y la poligrafía: efectos de ruptura y desautomatización".  
[www.me.gov.ar/efeme/cortazar/enlaces.html](http://www.me.gov.ar/efeme/cortazar/enlaces.html)

COBO BORDA, Juan Gustavo [marzo, 2008]. "Julio Cortázar, traductor".  
<http://www.comunidadandina.org/BDA/hh44/31JULIO%20CORT%C3%81ZAR,%20OTRADOR.pdf>

CURUTCHET, Juan Carlos [1972]. *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Editora Nacional. Madrid.

FERRER, Carolina [febrero, 2008]. "Cortázar cuántico".  
<http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/Cyber1/textos/CFerrer.htm>

FUENTES, Carlos [marzo, 2008]. "Inauguración de la Cátedra Julio Cortázar". <http://les4cats.free.fr/fuentes.htm>

GIACOMAN, Helmy (Editor) [1972]. *Homenaje a Julio Cortázar-Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Eosgraf. Madrid.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto [1978]. *Conversaciones con Cortázar*. Edhasa. Barcelona.

HARSS, Luis [1969]. *Los nuestros*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 3ª edición.

HERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Ana [1981]. *Keats, Poe and the Shaping of Cortazar's Mythopoesis*. John Benjamin B. V. Amsterdam.

HERRÁEZ, Miguel [2003]. *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*. Ronsel. Barcelona.

JARAMILLO AGUDELO, Darío [junio, 2008]. "Julio Cortázar". Biblioteca Virtual del Banco de la República. 2004  
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/literatura/cortazar/cortazar.htm>

LANGOWSKI, Gerald J. [1982]. *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Gredos. Madrid.

LARTIGUE, Pierre [1978] "Contar y cantar, entrevista a Julio Cortázar y Saúl Yurkiévich", *Vuelta*. Vol. 2, núm. 17, México, D.F., abril de 1978.

LASTRA, Pedro (Editor) [1986]. *Julio Cortázar - El escritor y la crítica*. Taurus ediciones S.A., Madrid

LUNA ESCUDERO-ALIE, María Elvira [2008, junio]. "Una lectura existencialista de la narrativa del primer Cortázar".

<http://proyectoesspartaco.wordpress.com/2007/01/09/una-lectura-existencialista-de-la-narrativa-del-primer-cortazar/>

MACÍAS RODRÍGUEZ, Claudia [2008, abril]. "El alcance del juego de las palabras en "Satarsa", de Julio Cortázar". Universidad de Guadalajara. [sincronia.cucsh.udg.mx/titleind.htm](http://sincronia.cucsh.udg.mx/titleind.htm)

MARTÍN SÁNCHEZ, Pablo [febrero, 2008]. "Julio Cortázar y la literatura potencial". IV Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria. Rosario. 2004. De La Siega, enciclopedia. [www.lasiega.org/index.php?title=Julio\\_Cortázar\\_y\\_la\\_literatura\\_potencial](http://www.lasiega.org/index.php?title=Julio_Cortázar_y_la_literatura_potencial)

MESA GANCEDO, Daniel [1998]. *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*. Problemata Iberoamericana, 13. Edition Reichenberger. Kassel.

MESA GANCEDO, Daniel [1999]. *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*. Peter Lang. Perspectivas Hispánicas. Bern.

MESA GANCEDO, Daniel [1995]. "Prolegómenos para una relectura de Cortázar". Cuadernos Hispanoamericanos. 546. Diciembre.

MESA GANCEDO, Daniel [1996]. "La obra crítica de Julio Cortázar". Ínsula, 595-596. Julio-Agosto.

MESA GANCEDO, Daniel [1996]. "La trama poética en los cuentos de Julio Cortázar". En *Conversaciones de famas y cronopios. Encuentros con Julio Cortázar*. Cajamurcia Obra Cultural. Murcia.

MESA GANCEDO, Daniel [1998]. "Cortázar, lector de poesía en el desenlace de la modernidad" de Daniel Mesa Gancedo. En Trinidad Barrera (ed.). *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*. Sevilla.

MESA GANCEDO, Daniel [1998]. "Escena y redundancia textuales *Los reyes* de Julio Cortázar". Studium. Revista de Humanidades. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de Teruel. Universidad de Zaragoza.

MESA GANCEDO, Daniel [1998]. "Los reyes de Julio Cortázar: una inversión simbolista del Minotauro". En Blesa, Túa (editor), *Mitos* (Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica). Anexos de Tropelías. Universidad de Zaragoza.

MESA GANCEDO, Daniel [2000]. "Pli selon Pli: Cortázar siguiendo a Mallarmé". Arrabal, nº 2/3.

MESA GANCEDO, Daniel [2000]. "Borges y Cortázar ante la cruz. Diferentes visiones de un sacrificio diferente". Brasil, Rio de la Plata et autre rivages. <Brasil 500 anos>. Textures. Cahiers du C.E.M.I.A.

MESA GANCEDO, Daniel [inédito, 2008]. "Cortázar poeta, *tel qu'en lui-même*". Universidad de Zaragoza

MONTOYA CABALLERO, Nuria [noviembre, 2007]. "La crítica a la razón occidental en *Rayuela* de Julio Cortázar". <http://pereweb.iespana.es/ensayos.htm>.

NORIEGA, Cecilia [1993]. "Julio Cortázar y su proyecto de inmortalidad". En CÓCARO, Nicolás, NORIEGA, C. y CLEMENTI, Pío, *El joven Cortázar*. Ediciones del Saber. Buenos Aires.

ONTAÑÓN DE LOPE, Paciencia [1995]. *En torno a Julio Cortázar*. Instituto de Investigaciones Filológicas. Universidad nacional Autónoma de México.

ORTEGA, Julio [1973]. *Convergencias. Divergencias. Incidencias*, Tusquets, Barcelona.

OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio [1988]. *La espiral de Cortázar*. Escritos de varia lección. Editorial Sur. Concepción.

OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio [2000]. "Sistemas literarios latinoamericanos: La polémica Arguedas/Cortázar treinta años después". En R. Cánovas y R. Hozvden (eds.), *Crisis, apocalipsis y utopías*. XXXII Congreso internacional de Literatura Iberoamericana, Santiago. P.U. Chile. <http://www2.udec.cl/~docliter/articulos/ostria2.pdf>.

PERI ROSSI, Cristina [2001]. *Julio Cortázar*. Ediciones Omega. Barcelona.

PICON GARFIELD, Evelyn [1975]. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Editorial Gredos. Madrid.

PICÓN GARFIELD, Evelyn [1978]. *Cortázar por Cortázar*. Xalapa. Centro de Investigaciones lingüístico-literarias. Universidad Veracruzana (Cuadernos de Texto Crítico)

PREGO, Omar [1985]. *La fascinación de las palabras. Una conversación con Julio Cortázar*. Barcelona. Muchnik Editorial.

ROSAROSSA, Alejandra [septiembre, 2007]. "El gótico en el Río de la Plata. Julio Cortázar ante Ambrose Bierce". Revista Asterion On-Line número 4. <http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/gotico.htm>

SCHOLZ, László [1977]. *El arte poética de Julio Cortázar*. Castañeda. S. Antonio de Papua. Buenos Aires.

SELNES, Gisle [2005]. "La firma y el corpus de Cortázar". *Espéculo*, Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/cortaz.html>

SELNES, Gisle [2005]. "Workings of the Posthumous in Cortázar". *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, Nº. 13. <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v13/selnes.htm>

SIMO, Ana María [1968]. *Cinco miradas sobre Cortázar*. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

SOLA, Gabriela de [1968]. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Sudamericana. Buenos Aires.

SOSNOWSKI, Saúl [1973]. *Julio Cortázar. Una búsqueda mítica*. Ediciones Noé. Buenos Aires.

YURKIEVICH, Saúl [1987]. *Julio Cortázar: al calor de su sombra*. Legasa. Buenos Aires.

YURKIEVICH, Saúl [1994]. *El cristal y la llama (Julio Cortázar: su sístole y su diástole)*. Fondo Editorial Fundarte, Colección Breves, número 51. Caracas.

YURKIEVICH, Saúl [2004]. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Edhasa Ensayo. Barcelona.

### **c) Bibliografía general**

AGUIRRE, Raúl Gustavo [1977]. *La poesía argentina antes y después de 1950 (algunas notas para su interpretación)*, Revista de Literatura Hispanoamericana, Maracaibo, Universidad de Zulia, nº 12.

AMATE BLANCO, Juan José y GÁLVEZ ACERO, Marina [1985]. *Poesía y teatro de Hispanoamérica en el siglo XX*. Editorial Cincel. Cuadernos de estudio. Madrid.

ARMANI, Horacio [1982]. *Antología esencial de la poesía argentina (1900-1980)*. Aguilar. Buenos Aires.

AULLÓN DE HARO, Pedro (coord.) [1983]. *Introducción a la crítica literaria actual*. Ed. Playor. Madrid.

BARFIELD, Thomas [2001]. *Diccionario de antropología*. Edicions Bellaterra. Barcelona.

BARTHES, Roland [1999]. *Critique et vérité*. Points. París

BÉGUIN, Albert [1954]. *El alma romántica y el sueño*. México. Fondo de Cultura Económica.

BELLO, Javier [marzo, 2007]. "El problema de la posmodernidad: La Lectura secreta." [uchile.cl/cultura/poetasjovenes/naufragos4.htm](http://uchile.cl/cultura/poetasjovenes/naufragos4.htm)

BIERCE, Ambrose [2004]. *El diccionario del diablo*. Longseller. Buenos Aires

BLANCO AGUINAGA, Carlos [1979]. *Historia social de la literatura* (2 volúmenes). Editorial Castalia. Madrid

BORGES, Jorge Luis [1980]. *Borges oral*. Bruguera. Barcelona.

BORGES, Jorge Luis [1998]. *El hacedor*. Alianza editorial. Biblioteca Borges. Salamanca.

BORGES, Jorge Luis [2002]. *Textos cautivos*. Alianza editorial. Biblioteca Borges. Madrid

BRADBURY, Malcolm y PALMER, David [1974]. *Crítica contemporánea*. Cátedra, Madrid. Traducción de Manuel de la escalera.



- BRECHT, Bertolt [1989]. *Historias de almanaque*. Alianza. Madrid.
- BRETON, André [1997]. *Nadja*. Cátedra. Letras Universales. Madrid.
- CARACCILOLO-TREJO, E. (editor) [1971]. *The Penguin Book of Latin American Verse*. Penguin Books. Suffolk. Introduced by Henry Gifford.
- CASSIRER, Ernst [1993]. *Antropología filosófica*. Fondo de Cultura Económica, México.
- CERVERA SALINAS, Vicente [1992]. *La poesía de Jorge Luis Borges: Historia de una eternidad*. Secretariado de publicaciones. Universidad de Murcia
- CERVERA SALINAS, Vicente [1992]. "Una poética del espacio en Buenos Aires". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm 21. Editorial Complutense. Madrid
- CERVERA SALINAS, Vicente [1996]. *La palabra en el espejo. Estudios de literatura comparada*. Servicio de publicaciones. Universidad de Murcia.
- CERVERA SALINAS, Vicente [2007]. *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querrela*. Ediciones El otro el mismo/Universidad de Murcia. Mérida. Venezuela.
- DA SILVA CARDOZO, Odette [diciembre, 2007]. "La lucidez en Platón y el Romanticismo".  
<http://cursos.universia.net/app/es/bibliotecaresources.asp?cid=573&langid=ES>
- DE ZULETA, Emilia [abril, 2008]. *Españoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*. Edición electrónica incluida en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, basada en la edición de Buenos Aires, Ediciones Atril, 1999.
- DEL SAZ, Agustín [1969]. *Antología general de la poesía argentina*. Bruquera. Barcelona.
- DELEUZE, Gilles [enero, 2007]. La literatura y la vida.  
[www.uam.es/ra/sin/pensamiento/deleuze/vida.htm](http://www.uam.es/ra/sin/pensamiento/deleuze/vida.htm)
- DERRIDA, Jacques [junio, 2008]. *El problema del lenguaje*. Aura Digital.  
<http://www.e-limbo.com/articulo.php/Art/2559>
- DERRIDA, Jacques [1989]. "Mallarmé". *Anthropos, Suplementos*, 13, Barcelona.
- DODDS, E. R. [1989]. *Los griegos y lo irracional*. España. Alianza Universidad.
- ELIOT, T. S. [1999]. *Función de la poesía y función de la crítica*. Tusquets Editores, Barcelona. Edición, prólogo y traducción de Jaime Gil de Biedma.
- FAJARDO FAJARDO, Carlos [2002] *Poesía y posmodernidad*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid  
[www.um.es/info/especulo/numero20/posmoder.html](http://www.um.es/info/especulo/numero20/posmoder.html)

FERNÁNDEZ-MEDINA, Nicolás [2005]. "Maduración, teoría y la nueva poesía: Breve nota sobre el acto de nombrar como praxis del conocimiento en José Angel Valente". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

FERRATER MORA, José [2008]. *Diccionario de filosofía abreviado*. Edhasa. Barcelona

FRANCO, Jean [1975]. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Ariel. Barcelona.

FREUD, Sigmund [1985]. *Tótem y tabú*. Alianza Editorial. Madrid

GARCÍA JAMBRINA, Luis [2004]. "El don de Claudio Rodríguez: la poesía como vía de conocimiento". *Archipiélago* nº 63, nov. 2004. <http://www.revistas culturales.com/articulos/85/archipelago/225/1/el-don-de-claudio-rodriguez-la-poesia-como-modo-de-conocimiento.html>

GARCÍA RAMOS, Pelayo [septiembre, 2007]. *Diccionario filosófico*. Revisado por Gustavo Bueno. <http://www.filosofía.org>

GARCÍA SIERRA, Pelayo [enero, 2007]. *Diccionario filosófico*. Revisado por Gustavo Bueno. <http://www.filosofia.org/filomat/df054.htm>

GELLER, Silvia [enero, 2008]. "Interpretación y poesía". [http://www.eol.org.ar/default.asp?publicaciones/coleccion/col\\_vol\\_jor\\_tiempodein terp\\_geller.html](http://www.eol.org.ar/default.asp?publicaciones/coleccion/col_vol_jor_tiempodein terp_geller.html)

GENOVER, Kathleen [1973]. *Claves de una novelística existencial*. Playor S.A, Madrid.

GHIANO, Juan Carlos [1961]. "A manera de epílogo. La poética de Vicente Barbieri", en BARBIERI, Vicente, *Obra poética*, Emecé, Buenos Aires.

GIVONE, Sergio [1990]. *Historia de la Estética*. Editorial Tecnos S.A. España

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón [1999]. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Istmo, Madrid.

GOYES NARVÁEZ, JULIO CESAR [octubre, 2007]. "Poesía y filosofía: ¿gradación de la verdad o del conocimiento?" <http://www.xexus.com.co/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index &req=viewarticle&artid=22&page=1>

HERRERO, Raúl [enero, 2008]. "Manifiesto del Arte Absoluto". 1ª ed. 1996, 2ª ed. 1998. <http://raulherrero.blogia.com/2006/031501-manifiesto-del-arte-absoluto.php>

HUIDOBRO, Vicente [2003]. *Obra poética*. Archivos. Madrid.

JUARROZ, Roberto [1992]. *Poesía y Realidad*. Pre-textos. Valencia.

JUNG, Carl G. [1992]. *Formaciones de lo inconsciente*. Paidós. Barcelona.

KOVACCI, Ofelia [1961]. "Tres notas sobre la poesía argentina contemporánea", *Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana*, Mendoza, Universidad nacional de Cuyo.

KURZ, Andreas [marzo, 2007]. "Las flores del mal y Baudelaire". [www.jornada.unam.mx/2007/08/12/sem-andreas.html](http://www.jornada.unam.mx/2007/08/12/sem-andreas.html)

LACAN, Jacques [1984]. *El Seminario, Libro 3. Las Psicosis*. Ed. Paidós, Buenos Aires.

LACAN, Jacques [marzo de 2007]. *Función creadora de la palabra*. Conferencia de 16 de junio de 1954. [http://www.liturerre.org/Iletrismo-Funcion\\_creadora\\_de\\_la\\_palabra.htm](http://www.liturerre.org/Iletrismo-Funcion_creadora_de_la_palabra.htm)

LOTMAN, YURI M. [1982]. *Estructura del texto artístico*, "El arte como lenguaje". Madrid, Istmo

LUCENA, Manuel [2005]. *Atlas Histórico de Latinoamérica. Desde la prehistoria hasta el siglo XXI*. Editorial Síntesis. Madrid

LYOTARD, Jen François [1987]. *La Condición Postmoderna*. Ed. Catedra, Madrid. <http://txtantropologia.wordpress.com/2007/08/28/j-lyotard-la-condicion-postmoderna/>

LYOTARD, François [2001]. *La postmodernidad (explicada para niños)*. Gedisa, Madrid

MARCUSE, Herbert [1968]. "Las imágenes de Orfeo y Narciso". *Eros y civilización*. Barcelona, Barral.

MARCUSE, Herbert [2004]. *El hombre unidimensional*. Ariel, Barcelona

MARCUSE, Herbert [2007]. *La dimensión estética. Crítica a la ortodoxia marxista*. Biblioteca Nueva, S.L. España

MARITAIN, Jacques [2004]. *La intuición creadora en la poesía y en el arte*. Ediciones Palabra. Madrid (1953)

MARTÍNEZ, David [1962]. "La generación del 40 y treinta años de poesía argentina". *Diario La Nación*, 18 de febrero.

MARTÍNEZ, Yaiza [febrero, 2008]. "La creación poética dibuja un mapa alternativo del mundo". <http://www.tendencias21.net/literaria/index.php?subaction=mois&annee=2006&mois=3>

MEGINO RODRÍGUEZ, Carlos [2002]. "Platón como lector de obras órficas". *Estudios Clásicos*, 121. <http://dialnet.unirioja.es/>

MONTERROSO, Augusto [1987]. *La letra e. Fragmentos de un diario*, Era, México.

MONTERROSO, Augusto [2001]. *Movimiento perpetuo*. Biblioteca El Mundo. Bibliotex S.L. Prólogo de José Huerta.

NIETZSCHE, Friedrich [1998]. *Poesía completa*. Editorial Trotta. Madrid. Edición y traducción de Laureano Pérez Latorre.

OLIVA, José M. [2004]. "El pensamiento analógico desde la investigación educativa y desde la perspectiva del profesor de ciencias". Revista Electrónica de Enseñanza de las Ciencias, vol. 3, nº 3.

ORTEGA Y GASSET, José [1997]. La deshumanización del arte. Austral. Madrid.

PAZ, Octavio [1971]. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Alianza Editorial, Madrid. Prólogo de Carlos Fuentes.

PAZ, Octavio [1992]. *El arco y la lira*. FCE, Madrid.

PAZ, Octavio [1989]. "Poesía, mito, revolución". Vuelta, número 152. 8 de julio de 1989.

PERDOMO, Alicia [octubre, 2007]. "Metaconstrucción, fictivización, identidad y juegos narcisistas en la obra de Judith de Teixeira". [alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/perdomo01.rtf](http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/perdomo01.rtf)

PÉREZ ROJAS, Concepción [2006]. "La lógica cimbreante: filosofía, literatura, psicosis y creación". Mundo posible. Literatura y comunicación. Enseñanza. Número Dos. Junio 2006. <http://www.hum550.net/revista>

PLATÓN [1980]. *Obras Completas*. Coedición de la Presidencia de la República y la Universidad Central de Venezuela. Venezuela.

PLATÓN [1992]. *Fedro o De la Belleza*. España. Aguilar, S.A. de Ediciones / Monte Ávila Editores Latinoamericana.

POZUELO YVANCOS, José María [1988]. *Teoría del lenguaje literario*. Cátedra, Madrid.

QUINTANILLA, Miguel A. (director) [1976]. *Diccionario de filosofía contemporánea*. Ediciones Sígueme. Salamanca

RACIONERO, Luis [1987]. *Filosofías del underground*. Anagrama. Barcelona

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [1992]. *Diccionario de la lengua española*. España. Editorial Espasa-Calpe S.A.

RETAMOSO, Roberto [octubre, 2007]. "Ubicuidad y situación de lo poético". C.I.L.H.T./Poesía argentina contemporánea. <http://www.bibliete.com/CILHT/Hispamer/Roberto/ubicuo.html>

RICOEUR, Paul [1999]. *Historia y narrativa*. Paidós, Barcelona.

RICOEUR, Paul [1999]. *Teoría de la interpretación*, Siglo XXI, tercera edición, México.

RIMBAUD, Arthur [1979]. *Una temporada en el infierno*. Visor, Madrid, 2ª ed. Traducción de Gabriel Celaya

RIMBAUD, Arthur [1997]. *Prosas e Iluminaciones*. Ediciones 29. Barcelona.

ROSENBLAT, Angel [1986]. *Nuestra lengua en ambos mundos*. Salvat. Estella.

SÁBATO, Ernesto [1980]. *Hombres y engranajes. Heterodoxia*. Alianza Editorial. Madrid.

SÁBATO, Ernesto [1987]. *El escritor y sus fantasmas*. Seix Barral. Biblioteca Breve. 4ª edición. Barcelona

SÁNCHEZ, Luis Alberto [1971]. *Escritores representativos de América*. Editorial Gredos. Madrid. 3ª edición.

SIMONS, Edison [1977]. *Poética de Mallarmé*. Editora Nacional. Madrid.

STARKIE, Enid [2000]. *Arthur Rimbaud*. Ediciones Siruela. Madrid. Traducción de Juan Luis López Muñoz.

SUÑOL, Viviana [febrero, 2008]. "La poesía como punto de encuentro del conocimiento y del placer en Aristóteles". Universidad Nacional de La Plata. IV Congreso Nacional de Estudios Clásicos. XII Reunião da SBEC <http://www.geocities.com/textossbec/sunol.doc>

TODOROV, Tzvetan [1993]. *Teorías del símbolo*. Monte Ávila Editores. Venezuela

TOLEDANO REDONDO, Juan C. [2005]. "Pubis angelical: entre la violencia de género y el fin del tiempo". Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura , Nº. 14.

TORRES G., Carlos Luis [2004]. *La Postmodernidad y el peligroso acoso de la percolación de lo banal*. Espéculo. Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid.

TYNIANOV, Yuri [marzo, 2008]. "El hecho literario". Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Semiótica de la Cultura. <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre7/torop.htm>

URONDO, Francisco [1968]. *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*. Editorial Galerna. Buenos Aires

VALENTE, José Angel [1994]. *Las palabras de la tribu*. Tusquets Editores. Barcelona.

VALENTE, José Angel [2006]. *Poesía y materia*. Círculo de Bellas Artes. Madrid.

VALLEJO, César [1999]. *Obra poética completa*. Alianza Editorial, Madrid. Introducción de Américo Ferrari.

VALLEJO, César [1991]. *Trilce*. Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid. 1991. introducción de Julio Ortega

VATTIMO, Gianni [2001]. "Nietzsche, el superhombre y el espíritu de la vanguardia". Pensamiento de los Confines, número 9/10. Traducción de Guillermo Piro.

VEIRAVE, Alfredo [1968]. *Los poetas del 40*. Biblioteca argentina fundamental. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires

VIDELA, Gloria [1963]. *El Ultraísmo*. Gredos. Madrid

VIRILIO, Paul [1991]. *The Aesthetics of Disappearance*. Semiotext(e). Nueva York.

VON HOFMANNSTHAL, Hugo [1981]. Carta de Lord Chandos. Prólogo de Claudio Magris, traducción de José Quetglas. Consejería de Cultura del Consejo Regional. Murcia.

YUNQUE, Álvaro [1941]. La literatura social en la Argentina. Editorial Claridad. 1ª edición. Buenos Aires.

YURKIEVICH, Saúl [1976]. *Celebración del modernismo*. Tusquets Editor. Barcelona.

YURKIEVICH, Saúl [1984]. *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Muchnik. Barcelona.

YURKIEVICH, Saúl [1997]. *Suma Crítica*. Fondo de Cultura Económica. México.

YURKIEVICH, Saúl [2002]. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Edhasa. Barcelona

YURKIEVICH, Saúl [1993]. "Sobre la generación argentina de los 40. Girri/Orozco: la persuasión y el rapto", en Sainz de Medrano, L. (ed.), *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma, Bulzoni

ZAMBRANO, María [1973]. *El hombre y lo divino*. Fondo de Cultura Económica. México.

ZAMBRANO, María [1996]. *Filosofía y Poesía*. Fondo de Cultura Económica. México.

ZONANA, Víctor Gustavo [2001]. *Orfeos argentinos. Lírica del '40*. EDIUNC. Mendoza.

ZONANA, Víctor Gustavo [2005]. *Eduardo Jonquières. Creación y destino en las poéticas del '40*. Simurg. Buenos Aires.

#### **4) Entrevistas, encuestas y otros textos breves**

ALMADA ROCHE, Armando [mayo, 2008]. "La palabra, primer territorio libre de América". Entrevista con el poeta argentino. Diario La voz. 1983. [www.nuevaliteratura.com.ar/tabescr.htm](http://www.nuevaliteratura.com.ar/tabescr.htm)

ÁLVAREZ GARRIGA, C. [2005]. "Entrevista a Francisco Porrúa. A Cortázar no le preocupaba que no lo alabaran". ABC CULTURAL. [http://cultural.abc.es/dossier/dossier40/fijas/dossier\\_005.asp](http://cultural.abc.es/dossier/dossier40/fijas/dossier_005.asp)

BLÁZQUEZ, Adelaida. "Una conversación con Julio Cortázar". Entrevista del programa radial español Esbozos. (enero, 2008). <http://pasodelania.blogspot.com/2006/05/de-una-conversacin-con-julio-cortzar.html>

DE VILLENA, Luis Antonio [2001]. "Lezama Lima, el mago barroco". El Mundo. España, mayo 4, 2001

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto [1999]. "Con Julio Cortázar en Cuba". Revista "Proa", número 43, septiembre / octubre, sección <Vigencia de Julio Cortázar>. Ediciones Proa S. A.

FUENTES, Carlos [agosto, 2007]. "Recuerdo de Cortázar". Inauguración de la Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar. México. Suplemento Cultura del diario La Nación de Argentina. <http://les4cats.free.fr/fuentes.htm>

LIBEDINSKY, Juana: "Edith Aron: la Maga de Julio Cortázar". La Nación. Argentina. [www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=577957](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=577957)

LÓPEZ, César [2007]. "Julio Cortázar: una nueva manera de narrar". Acto de entrega del Premio Iberoamericano de Cuento Julio Cortázar. 29 de agosto de 2007

LÓPEZ LARROSA, Romina: "Julio Cortázar: el escritor que se atrevió a jugar". Artículo de periódico. <http://www.elcastellano.org/cortaza1.html>

MORENO, María [2000]: "Con los ojos abiertos: Sara Facio". Suplemento Las 12 del Diario Página/12, 25 de febrero.

PERLADO, José Julio [1983]. "Cortázar. Entrevista realizada el 24 de mayo de 1983". Facultad de Ciencias de la Información, Madrid. <http://www.archipiélago.org/cortazar.htm>

PERRONE, Alberto M. [1984]. "Entrevista a Julio Cortázar". Entrevista publicada en la revista 7 Días. Febrero de 1984. Buenos Aires.

PONIATOWSKA, Elena [1975]. "La vuelta a Julio Cortázar en (cerca de) 80 preguntas", Plural, vol. 3, núm. 8 (44), México, D.F., 6 de mayo de 1975

RAMA, Angel (ed.). "Julio Cortázar en la Universidad Central de Venezuela" (Diálogo con los estudiantes de UCV), Escritura. año I, núm I, Caracas, enero-junio de 1976.

SCHNEIDER, Luis Mario [1963]. "Julio Cortázar", Revista de la Universidad de México, vol. XVII, núm. 9, México, D.F., mayo de 1963.

SOLER SERRANO, Joaquín [1977]. "A fondo: Entrevista con Julio Cortázar" (vídeo). TVE.

SOSNOWSKY, Saúl [1976]. "Julio Cortázar", Hispanoamérica, año V, núm. 13, Takoma Park, Maryland/Bs. As., abril de 1976

TRENTI ROCAMORA, José Luis [2000]. "Cuando firmó Julio Florencio Cortázar antes que Julio Denis". Letras de Buenos Aires, número 45, marzo.

TRILLA, Antonio [1983]. "Cortázar: el boxeo y el jazz, dos pasiones de cronopios". [www.nodo50.org/Cortazar-el-boxeo-y-el-jazz-dos.html](http://www.nodo50.org/Cortazar-el-boxeo-y-el-jazz-dos.html)

## 5) Sitios web

[www.juliocortazar.com.ar](http://www.juliocortazar.com.ar)

[www.literaberinto.com/CORTAZAR/cortazar.htm](http://www.literaberinto.com/CORTAZAR/cortazar.htm)

[www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/cortazar/index.htm](http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/cortazar/index.htm)

[www.literatura.org/Cortazar/Cortazar.html](http://www.literatura.org/Cortazar/Cortazar.html)

[www.epdlp.com/escritor.php?id=1607](http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1607)

[www.mundolatino.org/cultura/juliocortazar/cortazar.htm](http://www.mundolatino.org/cultura/juliocortazar/cortazar.htm)

[www.pereweb.iespana.es/julio.htm](http://www.pereweb.iespana.es/julio.htm)

[www.amediavoz.com/cortazar.htm](http://www.amediavoz.com/cortazar.htm)

[www.ucm.es/info/especulo/numero2/cortazar.htm](http://www.ucm.es/info/especulo/numero2/cortazar.htm)

[video.google.com/videoplay?docid=-3562250863327291954](http://video.google.com/videoplay?docid=-3562250863327291954) (A fondo)

[www.sololiteratura.com/cor/cortazarprincipal.htm](http://www.sololiteratura.com/cor/cortazarprincipal.htm)

[www.patriagrande.netl argentina/julio.cortazar](http://www.patriagrande.netl argentina/julio.cortazar)

[www.cortazartextual.com](http://www.cortazartextual.com)

[www.cervantestv.es/literatura\\_pensamiento/video\\_cortazar\\_por\\_muchnik.htm](http://www.cervantestv.es/literatura_pensamiento/video_cortazar_por_muchnik.htm)

[www.contenidos.com/literatura/cortazar/](http://www.contenidos.com/literatura/cortazar/)

[www.march.es/bibliotecas/cortazar/cortazar.asp](http://www.march.es/bibliotecas/cortazar/cortazar.asp)

[http://www.alternativabolivariana.org/pdf/cortazar\\_bibliografia.pdf](http://www.alternativabolivariana.org/pdf/cortazar_bibliografia.pdf)





# Índice

## Las oportunidades de la distracción 4

### 0. UMBRAL

- 0.1. Una discursividad superior 8
- 0.2. Discurso del no método, método del no discurso 22
- 0.3. Un orden solar 33
- 0.4. De la no reducción de lo literario 42
- 0.5. De la discontinuidad genérica y el relativismo discursivo 58

### I. CONTEXTOS Y POÉTICAS

#### I. 1. Cortázar y la literatura de sus tiempos

- I. 1. 1. Un destino 70
- I. 1. 2. ¿Cortázar poeta? 80
- I. 1. 3. La obra poética de Cortázar 93
- I. 1. 4. La generación poética argentina del 40 104
- I. 1. 5. Cortázar y la fundación de la nueva poesía latinoamericana 116

#### I. 2. La poética cortazariana

- I. 2. 1. Entrada en materia 134
- I. 2. 2. El conocimiento poético 140
  - I.2.2.1. Symploké 149
  - I.2.2.2. Hacia la lucidez 154
  - I.2.2.3. Poesía y delirio 161
  - I.2.2.4. Contra los burócratas del espíritu 167
- I. 2. 3. Mitopoyesis 186
  - I.2.3.1. Una relación privilegiada 198
- I. 2. 4. Cortázar y el orfismo 202
- I. 2. 5. La veta romántica 213
- I. 2. 6. Tardes en que el horizonte tiene un color mallarmé 220
- I. 2. 7. La iluminación. Rimbaud 232
- I. 2. 8. Cortázar surreal 241
- I. 2. 9. Cortázar y el compromiso del intelectual 263
- I. 2. 10. De la postmodernidad 284
- I. 2. 11. La Patafísica, el Oulipo y la poesía experimental 300

### **I. 3. Cortázar y el árbol del lenguaje**

- I. 3. 1. Escribir pájaros 309
- I. 3. 2. Apertura y autocrítica 313
- I. 3. 3. Lenguaje, realidad enmascarada y totalidad 317
- I. 3. 4. Barrenando las murallas de lo literario 320
- I. 3. 5. Las palabras enfermas 322
- I. 3. 6. Residencia en una realidad 327

### **II. ITINERARIO. LOS PASOS UBICUOS DE POETA**

- II. 1. Leyendo abierto 331
- II. 2. *Presencia* (1938) y alrededores 334
- II. 3. *Pameos y meopas* (1971) 351
  - II.2.1. Larga distancia 356
  - II.2.2. Razones de la cólera 360
  - II.2.3. Preludios y sonetos 367
  - II.3.4. Cantos italianos, grandes máquinas, circunstancias 370
- II. 4. *Le ragioni della collera* (1982, 1995) 372
- II. 5. *Salvo el crepúsculo* (1984) 381
  - II.5.1. Background 383
  - II.5.2. Para escuchar con audífonos 393
  - II.5.3. De edades y tiempos 396
  - II.5.4. Con tangos 400
  - II.5.5. Ars amandi 403
  - II.5.6. El agua entre los dedos 405
  - II.5.7. Permutaciones 408
  - II.5.8. El nombre innominable, Salvo el crepúsculo, De antes y después 411
- II. 6. Otros poemas (dispersos, inéditos) 415

### **III. FINAL DEL JUEGO. CONCLUSIONES 438**

### **IV. BIBLIOGRAFÍA 449**