Juego, fantasía y transgresión

Lectura de trece cuentos de Julio Cortázar

GONZALO CELORIO

f.l.m. FUNDACIÓN PARA LAS LETRAS MEXICANAS

GS

Índice

Introducción 11

1. “Casa tomada” y “Carta a una señorita en París” . . . 25

2. “Continuidad de los parques” y
“Todos los fuegos el fuego” 47

3. “Los venenos” 69

4. “Después del almuerzo” y “Axólotl” 83

5. “La noche boca arriba” y “Lejana” 95

6. “Vientos alisios”, “Usted se tendió a tu lado”
y “Graffiti” 113

7. “Manuscrito hallado en un bolsillo” 129

Introducción

Llevo más de cincuenta años hablando de Julio Cortázar. Me he dado cuenta de que corro el riesgo de incurrir en una paradoja o en una contradicción: que, a fuerza de haber leído durante más de medio siglo los cuentos de este escritor; a fuerza de haber impartido numerosos cursos sobre su obra literaria, acabe por reducir sus textos más abiertos a una lectura unívoca, opuesta al espíritu original del propio Cortázar, que siempre apostó por la pluralidad y la apertura. Me da temor que acabe por encorsetar, enjaular o incluso solemnizar una literatura caracterizada por todo lo contrario: por su libertad, por su frescura, por su rebeldía.

He elegido para este curso trece cuentos de Cortázar por la combinación de tres criterios. Por un lado, su calidad indiscutible. Si bien es cierto que toda su obra posee una gran valía literaria, hay cuentos que son paradigmáticos, mientras que otros, en cambio, responden más al espíritu juguetón del divertimento (algunos de ellos, por cierto, muy afortunados). También los he elegido por mi propio gusto, pues uno de los mayores placeres de armar un curso es saber de entrada, para configurar el programa, qué es lo que se quiere releer durante un par de meses. Pero el criterio más importante en la elección ha sido el de su representatividad: son cuentos que a mi juicio expresan de manera consistente la poética narrativa de Julio Cortázar.

Algunos comparten su temática, como la del tránsito de una dimensión a otra —lo que el propio Cortázar denomi-

naba "interregnos"—. Julio siempre se movió entre diferentes dimensiones de la realidad, muchas veces opuestas o polarizadas. Habría que tomar en cuenta que nació en Bélgica en 1914, año en que estalla la primera Guerra Mundial, que es el origen de los principales movimientos de vanguardia —aunque haya habido algunos previos, como el futurismo de Filippo Tommaso Marinetti, cuyo primer manifiesto data de 1909; sin embargo, este movimiento también viene a ser, de alguna manera, consecuencia de un conflicto bélico que ya se anunciaba con una buena cantidad de elementos críticos que se vivían en la Europa de principios del siglo XX—. El hecho de que Cortázar haya nacido en 1914 y que haya tenido que permanecer los cuatro años de la guerra en Bruselas, donde su padre era funcionario de la embajada argentina, hace que haya cierta coincidencia entre su fecha de nacimiento y el espíritu vanguardista. Después vendrá el que quizá sea el movimiento literario de vanguardia más orgánico y trascendente de todos: el surrealismo, promulgado por André Breton, cuyo primer manifiesto se publica en 1924 y que es determinante en la formación de Cortázar. Dicha influencia se nota sobre todo en el anhelo de abolir las antinomias y de no considerar la realidad referencial de manera parcial o fragmentaria, sino de involucrar elementos que pudieran antojarse antitéticos, como el sueño y la vigilia —recordemos que *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud se publicó en 1900—. En Cortázar es constante el interés en el interregno, en la confluencia de elementos contrarios que se presentan en su obra y por los que su literatura transita de manera natural. Así ocurre, por ejemplo, en "Continuidad de los parques", en el que se mezclan, se confunden y se funden el espacio de la lectura y el espacio de la referencia literaria. O en "Todos

los fuegos el fuego", en el que un incendio que se inicia en el circo romano puede atravesar el tiempo y el espacio, y propagarse en un departamento de París en la década de los sesenta del siglo pasado.

Otros de los textos seleccionados comparten un tema que surge de la tradición folclórica alemana: el *Doppelgänger* o el doble. Es un tema frecuente en la obra de Cortázar —también puede ser una manifestación del interregno o de la bipolaridad—, presente en cuentos como "Lejana", "La noche boca arriba" o "Vientos alisios".

"Manuscrito hallado en un bolsillo", que se encuentra en *Octaedro,* es un cuento en el que, en mi opinión, se cifra la poética narrativa del autor. Lo analizaremos al final del curso, y vendrá a dar fe de todo lo que hayamos discutido y comentado a propósito de los doce cuentos precedentes: "Casa tomada", "Carta a una señorita en París", "Continuidad de los parques", "Todos los fuegos el fuego", "Los venenos", "Después del almuerzo", "Axólotl", "Lejana", "La noche boca arriba", "Vientos alisios", "Usted se tendió a tu lado" y "Graffiti".

Julio Cortázar es, sin lugar a dudas, uno de los mejores cuentistas hispanoamericanos, al lado de Rubén Darío, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Felisberto Hernández, Juan José Arreola y quizá no muchos más. Es decir, es uno de los diez o doce mejores cuentistas que ha dado la literatura hispanoamericana, pero no necesariamente —tengo que decirlo— es uno de los mejores novelistas de nuestra América. Yo creo que hay novelas que son importantes para la literatura, mientras que otras lo son para la historia de la literatura. Antes de abordar el tema de este curso, no puedo dejar de referirme a *Rayuela,*

ahora que llega a su sexagésimo aniversario. Hay, en nuestro continente y en nuestra lengua, novelas con las que la Literatura —con mayúscula— se va a quedar por siempre y que constituyen y constituirán el canon de la novelística latinoamericana. Pienso en *El Señor Presidente, Pedro Páramo, La muerte de Artemio Cruz, El siglo de las luces, Paradiso, Cien años de soledad* o *Conversación en La Catedral*. Otras, en cambio, son importantes para la historia de la literatura, bien por lo que aportan a una tradición novelística, bien por cómo rompen con esa tradición. "No hay novelas sin novelística", decía Alejo Carpentier. Una novela se inscribe en una novelística y hay algunas que son relevantes porque le añaden algo sustancial a esa tradición o porque rompen con lo que ya estaba anquilosado en ella. Creo que *Rayuela* es una de las novelas más importantes para la historia de la literatura por los dos motivos: por lo que aporta a la tradición y por cómo rompe con ella.

¿Qué aporta *Rayuela* a la tradición novelística hispanoamericana? Introduce la práctica de la experimentación. Cortázar es un escritor que está constantemente experimentado con el lenguaje narrativo. Eso lo hace en *Rayuela* y también en muchos de sus cuentos. Dos de los que vamos a analizar en el curso son evidentes experimentos narrativos. Uno, "Usted se tendió a tu lado", cuyo título mismo revela una violencia sintáctica rupturista; otro, "Graffiti", de cuyo narrador no sabemos la identidad sino hasta el final del texto. Cortázar participa del espíritu vanguardista del surrealismo y de otros movimientos propios de la modernidad, en los que la experimentación resulta esencial. Octavio Paz pensaba que la modernidad consiste en la ruptura de la tradición, y esa ruptura es de tal manera significativa, recurrente y sistemática que más bien habría que ha-

blar de la "tradición de la ruptura". En esa ruptura se inscribe el sentido de experimentación que Cortázar adopta como práctica narrativa en sus cuentos, pero muy señaladamente en una novela que no en vano los editores denominaron "contranovela", una novela que empieza, como decía Carpentier, por hacer exclamar a sus lectores: "¡Pero esto no es una novela!" El escritor cubano sostenía que eso suelen decir los lectores frente a las grandes obras novelísticas. Seguramente lo primero que exclamaron los lectores de *El Quijote,* acostumbrados a leer novelas de caballerías, fue: "¡Pero esto no es una novela!" Lo mismo debe de haber pasado con *Niebla* de Unamuno, cuando alguien le dijo que eso no era una novela; que cómo era posible que hubiera un diálogo con un perro o que el personaje hablara con el propio autor. Don Miguel respondió: "Llámenle entonces *Nivola*" y así fue subtitulada. Cuando el lector de *Rayuela* ve que el orden de los capítulos es arbitrario y que acomodarlos de cierta forma puede recaer en su propia potestad, seguramente piense algo parecido.

Hay otros elementos que son disruptivos y novedosos en *Rayuela*. Uno es el sentido del humor. Alguna página memorable de la novela sostiene que el sentido del humor ha cavado más túneles en la tierra que todas las lágrimas que se han derramado sobre ella. Cortázar dice en varios textos periféricos que los escritores latinoamericanos son muy solemnes, que pueden contar chistes muy buenos en las cantinas, pero que, a la hora de escribir, suelen mostrarse siempre cultos y solemnes. Recuerdo el maravilloso cuento de Horacio Quiroga "El hombre muerto", que narra cómo un campesino se clava un machete en el vientre y está a punto de morir. El narrador está muy cerca de él en términos de locución: casi habla como un campesino, en una época en que

el modernismo de Rubén Darío había impuesto su elegancia verbal y el lenguaje vernáculo no necesariamente tenía prestigio literario. Pero en un momento dado, el narrador se aparta de su personaje y dice: "Y la muerte vendrá fría, matemática e inexorablemente." Es decir, adopta una actitud de solemnidad que va en contra de esa proximidad inicial.

Otro de los elementos de la narrativa de Cortázar, curiosamente insólito, es la ternura. Hablo aquí de los escritores varones, que son los que han predominado en la historia de nuestra tradición literaria, a despecho de muchas mujeres talentosas que no tuvieron el reconocimiento que se merecían. La ternura, un elemento innovador, va en contra de ese machismo propio de nuestras letras. Yo solamente recuerdo a un escritor anterior a Cortázar que no haya tenido ningún temor de manifestar su ternura: José Martí en el poemario dedicado a su hijo, el *Ismaelillo,* donde se expresan sentimientos de ternura inéditos en la historia tan presuntamente viril de la literatura hispanoamericana. Si uno lee el capítulo 32 de *Rayuela,* en el que la Maga le escribe a su hijo ya muerto: "Bebé Rocamadour, bebé, bebé. Rocamadour [...] te escribo porque no sabés leer", se encuentra con un derramamiento de cariño singular y prácticamente inédito en la historia de nuestras letras.

Algo también muy relevante entre las muchas contribuciones de *Rayuela* a la historia de la novelística es la legitimidad de la expresión dialectal latinoamericana. Durante un siglo y medio se utilizaron de manera preponderante los modelos lingüísticos españoles peninsulares —salvo cuando se trataba de la reproducción literal de formas de expresión populares y costumbristas— en la articulación del discurso literario, por lo que resulta liberador que en *Rayuela* encontremos el voseo argentino en pie de igualdad con la

expresión literaria más ortodoxa y canónica dictada por la península Ibérica.

El amplísimo abanico de referencias culturales que maneja Cortázar en *Rayuela* es de primerísima importancia, porque durante mucho tiempo también se consideró que la realidad —física, paisajística, social— era la única realidad que debía ser tomada como referente del texto literario. Pero no. Sucede, y lo vemos en escritores como Borges o Arreola, que la realidad también integra elementos culturales y que una novela de Kafka puede ser tan importante y tan real como un árbol, un tigre o una metrópoli. El mundo referencial de Cortázar —igual que el de Borges, igual que el de Arreola— es la cultura, la literatura. En ese sentido, es un escritor que practica el arte del arte, es decir el artificio. Eso es lo que genera aquello que Severo Sarduy llamó "neobarroco": la intertextualidad y la intratextualidad, la continua referencia a otras obras, que se van incorporando en el discurso literario y que el mero hecho de asumirlas implica estar ya en posesión de una cultura y una historia. Es, quizá por primera vez, una literatura que viene de regreso de las cosas. Ésa es una aportación fundamental de *Rayuela*.

Otro de los elementos es el papel que Julio Cortázar le otorga al lector en el proceso novelístico —la *opera aperta,* que diría Umberto Eco—: el lector desempeña un papel preponderante, al grado de que puede incidir en el orden de lectura de los capítulos. A diferencia de lo que ocurre en la conmutatividad aritmética, según la cual el orden de los factores no altera el producto, en la literatura vaya que ese orden sí modifica el resultado. En el primer cuento de *El llano en llamas,* "El hombre", vemos primero a un personaje perseguido y después al perseguidor. Cuando conocemos

al perseguido, nos identificamos con él, pero, si hubiéramos conocido antes al perseguidor y hubiésemos conocido los motivos por los cuales acosa al otro, jamás nos habríamos identificado con el primero; lo que hace Rulfo en este cuento es presentarnos al uno y al otro en igualdad de circunstancias, no como víctima y victimario, sino como dos víctimas y victimarios simultáneamente. Consideremos en estos términos la multitud de lecturas posibles que ofrece una novela como *Rayuela*.

Habría que señalar no nada más lo que *Rayuela* aporta a la historia de la novelística latinoamericana, sino también aquello con lo que rompe. Rompe con cierto provincianismo hispanoamericano, de raigambre realista, costumbrista, vernácula o telúrica, que seguía vigente ya bien entrado el siglo XX. En el siglo XIX, inmediatamente después de las revoluciones de independencia en América Latina, surge la necesidad de apropiarnos de una realidad por medio de la literatura, una realidad que era necesario describir como nuestra: un paisaje, una cultura, unas costumbres, unas localidades propias. Esa actitud, que fue muy relevante para la identidad nacional de los flamantes países hispanoamericanos, se prolonga todavía hasta tiempos de José Eustasio Rivera con *La vorágine* o Rómulo Gallegos con *Doña Bárbara*. Me parece que esta tradición queda finalmente superada con una novela como *Rayuela*, de carácter fundamentalmente urbano, más moderna, que nos da una identidad cultural que prescinde de esos elementos provincianos como de tarjeta postal, como lo apuntaba Alfonso Reyes cuando se hablaba superficialmente de la mexicanidad en el discurso posrevolucionario.

Una de sus más significativas rupturas se endereza contra la linealidad discursiva. Lo que presenta *Rayuela* no

es un hilo conductor de principio a fin, que todavía existía en tiempos de la novela de la Revolución mexicana. (La novela de la Revolución también tiene sus aportes: yo creo que el mayor de ellos es el haber superado esa dicotomía tradicional de buenos y malos; cuando vemos a los personajes de Mariano Azuela o de Martín Luis Guzmán, ya no podemos hablar de héroes o de bandoleros, sino, como dijo Salvador Novo con una frase muy afortunada, de *bandolhéroes*.) Lo que *Rayuela* nos confiere es una especie de mayoría de edad; nos presenta un mundo en el que no somos nada más latinoamericanos, no sólo estamos en los "lados de acá", sino que también formamos parte de los "lados de allá", de la universalidad que nos pertenece por derecho propio.

Otra de las rupturas más significativas es la sublevación ante la ortodoxia de un género como la novela misma. La novela es el más dúctil de los géneros literarios. Es un género "sucio", como lo calificaba Carlos Fuentes: está contagiado de la historia, del testimonio, de la crónica y de muchos otros géneros literarios que quedan subsumidos en el discurso novelístico. El mismo Fuentes decía que someter ese género a una reglamentación ortodoxa es volverlo un género anoréxico. La novela se nutre de todas las suciedades de la realidad. Creo que eso es lo que ocurre con *Rayuela,* en la que hay capítulos totalmente narrativos y también están presentes el género epistolar y los divertimentos, por no hablar del estro poético. Por ejemplo, el capítulo 41 relata la construcción de un puente, calle de por medio, entre un departamento y otro; el propósito del puente es que los personajes se puedan pasar un poco de mate, sin necesidad de bajar tres pisos y cruzar la calle; o sea, es un puente inútil. Ese capítulo es un cuento completo en sí mismo. Y por otra parte tiene una gran simbología, porque Cortázar siempre