

# Obra crítica I



JULIO CORTÁZAR

**Obra crítica I** (1994) es el primero de tres volúmenes que reúnen los textos críticos de Julio Cortázar.

En *Teoría del túnel* (1947), libro que compone el presente tomo, editado bajo el cuidado de Saúl Yurkievich, Cortázar realiza una revisión crítica e histórica de la novela moderna: la burguesa, la romántica y la existencialista. Este análisis retrospectivo le sirve como puntapié para esbozar su propio programa de escritura novelística, aquel que surja de una fusión entre el existencialismo y el surrealismo y, a la vez, entre una escritura narrativa y otra de corte poética.

En *Obra crítica I* el lector encontrará las convicciones estéticas y el peculiar genio teórico de Julio Cortázar, pilares de la obra de uno de los grandes narradores en español del siglo XX.

## Un encuentro del hombre con su reino

---

Julio Cortázar redacta su *Teoría del túnel* entre el verano y la primavera bonaerenses de 1947, mientras trabaja como secretario de la Cámara Argentina del Libro. Durante ese mismo periodo compone la mayor parte de los relatos que integrarán *Bestiario*, su segunda compilación de cuentos (la primera, titulada *La otra orilla*, permanece aún inédita). Poco antes, Cortázar había renunciado a su cargo de profesor en la Universidad de Cuyo, donde durante dos años — 1944 y 1945— ocupó la cátedra de literatura francesa. Este dato resulta doblemente significativo. Por un lado, da cuenta de una actitud de autonomía ética y de defensa de la libertad de pensamiento frente a un poder gubernamental que la avasalla, revela en la práctica una conciencia comunitaria que la *Teoría del túnel* pondrá de relieve en el plano reflexivo; por otro lado, da cuenta de una aplicación docente cuyas trazas se detectan en este extenso trabajo explicativo. Además de lo que tiene de autodefinición literaria, de enunciación de la propia poética, *Teoría del túnel* es en parte —lo presumo— un desprendimiento de esa enseñanza que Cortázar impartió en Mendoza. Presupongo que de los apuntes preparatorios de sus cursos proviene una buena dosis del contenido. Esta teoría tiene aún algo de estudio monográfico; por eso se subtitula: «Notas para una ubicación del surrealismo y del existencialismo». La palabra «ubicación» no sólo indica el propósito principal —situar dentro del contexto de la literatura moderna las dos ten-

dencias a las que Cortázar se adscribe—, también cobra el sentido de emplazamiento personal. Además de su carácter de encuesta o examen de las orientaciones de la novela, *Teoría del túnel* enuncia el propio programa novelesco, postula la poética que desde el principio —desde *Divertimento* (1949)— regirá la novelística de Julio Cortázar. Formula el proyecto que, aplicado a tres intentos previos, culmina quince años después con *Rayuela*, la cuarta acometida. Consiste a la vez en el análisis genético de un nuevo modelo de novela y en un alegato en su favor. Posee la doble condición de crítica analítica y de manifiesto literario. Tiene ese carácter potencial, proyectivo o programático, de toma de posición, ese lado condenatorio, conminatorio, prosélito, propio de la enunciación manifestaría. Preconiza una transformación radical de los modos novelescos; revisa la historia reciente del género descalificándola para exigir la instauración de una estética transgresiva, redispone o remodela el pasado en función de proposiciones innovadoras y adopta una enunciación a menudo vehemente, compulsiva, con algo de imperativo categórico. El locutor de este pronunciamiento no vacila y cuando se acalora es contundente. Sin duda, su alegato presenta las características de un manifiesto literario. Delinea una concepción literaria que en última instancia propone liquidar a la literatura.

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 lenguaje poético contra el enunciativo, que no obstante predomina en su *Teoría del túnel*; 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 (como el mismo Jean-Paul Sartre lo predica) un

nuevo humanismo que procure el pleno ejercicio de todas las facultades y posibilidades humanas.

Tal intersección entre surrealismo y existencialismo es en el Buenos Aires del 47 un síntoma de neta actualidad. Refleja bien el momento cultural en que *Teoría del túnel* se concibe. Este cruce de tendencias remite a cierto marco estético y gnoseológico, indica el horizonte de expectativas que promueven esta inquisición y vindicación en torno de la novela. El surrealismo cobra auge en Buenos Aires en la inmediata posguerra, periodo en que surgen adictos evidentes, confesos de esta doctrina, en que se organizan grupos y publican revistas de franca filiación surrealista. Cortázar coincide con ellos pero no se incorpora al cónclave; considera que el reactivo surrealismo de los años treinta, ya domesticado, se ha convertido en escuela y se ha metido en el redil literario. También en la misma época empieza a propagarse la filosofía existencialista, sobre todo la de procedencia francesa. Atenta a todas las novedades metropolitanas, la revista *Sur*, en la que Cortázar colabora, contribuye a tal difusión. Se editan en Buenos Aires las primeras traducciones al español de las obras de Sartre. En el número 16 de la revista *Cabalgata*, de febrero de 1948, Cortázar comenta *La náusea*, traducida por Aurora Bernárdez, y publica una reseña del libro de León Chestov *Kierkegaard y la filosofía existencial*. También en 1948 aparece *El túnel* de Ernesto Sábato, novela de inspiración existencialista y casi homónima de *Teoría del túnel*. Esta coincidencia en el título no es casual, aunque difieran los sentidos que uno y otro autor confieren al símbolo del túnel. Sábato lo connota negativamente como vida subsumida y confinada, mientras que Cortázar lo vuelve positivo en tanto violencia que barrera los flancos del lenguaje, que demuele el bastión literario para reconstruirlo restituyendo a la palabra los poderes sojuzgados.

El epígrafe de *Teoría del túnel* prueba el apego de Cortázar al existencialismo, sobre todo al sartreano; anticipa su

inquietud acerca de la condición humana, sujeta en un mundo desquiciado a un cuestionamiento radical. Cortázar hace suya esa problemática que concierne a la situación del hombre, a su actitud ante sí y frente a los otros. Este pasaje extraído de *Las moscas* preanuncia el propósito de afinar y ahincar en el hombre mismo y, a partir de su ipseidad desprovista de socorro divino y de finalismo extrínseco a ella, asumir desnudamente, desesperada pero no desesperanzadamente, la soledad que le es consubstancial y la angustia que de ella dimana. Al modo sartreano, Cortázar demanda como petición de principio esta puesta en claro de lo humano, este fundamental desposeimiento a fin de procurar trascenderlo en la denodada búsqueda de ser aún más en sí y en los otros. La trascendencia se sitúa en el mismo plano de la existencia, obra como acto del existir. Existencialismo implica aquí un compromiso liberador, remite al hombre privado de falsa investidura y de ilusoria potestad que se hace cargo de su finitud, que afinca en lo constitutivo de la existencia, en el continuo constituirse a sí mismo para legitimar su humanidad, para encontrar a partir de sí la libre participación en una realidad que no cesa de construirse.

Afirmando desde el comienzo su filiación neorromántica, libra batalla contra la inviolabilidad de la literatura, contra la autosuficiencia estética y contra el fetichismo del libro. Según él, la literatura debe ser expresión total del hombre. Hay que contravenir la tendencia centrípeta, solipsista y formalista del libro como objeto de arte. El libro válido representa a la personalidad integral del hombre; acentúa el primado del existente en tanto que humano; es el diario de una conciencia, manifestación consubstancial al ser, vehículo de valores que rebasan lo literario. Desde sus inicios de escritor Cortázar postula una literatura rebelde que no se contente con singularizarse estilísticamente, que no se deje atrapar por las trampas del idioma, que no tolere ser cernida por lo concebible y representable convencionales. Desde el principio, Cortázar preanuncia la postura

antirretórica propia de *Rayuela*, insiste en la máxima implicación personal —novela no de personajes sino de personas—, persigue la autenticidad e intensidad mayores. Quiere asentar todo su ser en la letra, anular toda mediación, abolir toda distancia. Desecha el gozo autotélico de la forma perfecta, a la par que descarta cualquier docencia o mesianismo. Excluye lo sapiente, lo cívico, lo pedagógico. No desea mediar en favor de ningún orden suprapersonal. Todo mensaje literario debe ser transubstanciado por la subjetividad que lo modela embebiéndolo de mismidad personal —«no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama», dirá en el capítulo 79 de *Rayuela*—, aunque la escritura resulte por fin un recurso para alcanzar lo que está más acá o más allá de la lengua, la realidad que las palabras enmascaran.

Aún con escasa experiencia de novelista, Cortázar empieza por especular en torno de una teoría novelesca a la vez recapitulativa y operativa. En su *Teoría del túnel* aparece no sólo el ideario que expondrá luego en *Rayuela*, también un repertorio de expresiones muy suyas que entonces acuna y un bagaje personal de metáforas con que ilustra sus concepciones, como esa farmacológica del excipiente. La novela se figura aquí como excipiente azucarado para ayudar a tragar el material extraliterario, del mismo modo que en *Rayuela* deviene excipiente para hacer tragar una gnosis. También en *Teoría del túnel* surge el *doppelgänger* que reaparece en el capítulo 56 de *Rayuela*. En ambos textos este germanismo alude a la noción de contrafigura, doble o réplica, y señala un defecto. En *Teoría del túnel* sirve para condenar la novela egótica o narcísica, esa limitación monológica del autor que crea un personaje espejo que lo devuelve a sí mismo sin poder pasar al otro, sin alcanzar un estado compartido de conciencia.

Desde el comienzo, Cortázar se muestra como «el inconformista», descontento de la literatura confinada a las bellas artes que conforma un ámbito prefigurado por las

estructuras del lenguaje. Desde entonces, escribir será para él un instrumento de exploración global del vínculo entre persona y mundo. Una apetencia, una pujanza extra o supraliteraria lo compele en una búsqueda que supera no sólo lo literario, también lo lingüístico. Escribir resulta así poner en juego recursos de desvío, agresión, reversión y desbaratamiento para impedir que el lenguaje imponga su arbitrio, se interponga entre conciencia y mundo, entre aprehensión y expresión. Ante la disyuntiva forma/fondo, opta por éste procurando otorgarle una hondura abisal. Opta por una literatura espeleológica o submarina, por una escritura bajo el volcán, no recreativa sino demoníaca. De ahí su apego a Lautréamont y a Rimbaud, a la prosa incontinente, alucinada, limítrofe. De ahí que se proponga captar descentrada, extática, agónicamente lo experiencial in extenso vivido como turbamulta, como desajuste entre lo subjetivo y lo objetual, como descolocación del hombre en el mundo. Y así como un motor frenético mueve a esta escritura de zambullida y manotazo ónticos, un motor utópico la impulsa a superar la soledad buscando el puente de hombre a hombre, a transmutarla en solidaridad que permita convenir el orden de lo plenamente humano, aquel que concilia libertad con comunidad.

La empresa novelesca de Cortázar comporta el desafuero de lo literario, una literatura fuera de sí. Para acometer esta tarea de desquiciamiento se basa en una premisa —la condición humana no se reduce a lo estético—, en una convicción —el lenguaje puede enunciar inmediata y enteramente lo humano— y en un precepto —la literatura debe manifestarse como el modo verbal de ser del hombre. Para desaforar o desorbitar la escritura, Cortázar propone procedimientos diversos: descartar la información, descalificada en tanto saber conforme o conformación convencional; despojarse de todos los atavismos del hombre de letras; volverse bárbaro; emplear *tácticas de ataque contra* lo literario para reconquistar destructivamente la autonomía instrumental;



exacerbarse, excentrarse, exorbitarse; reemplazar lo estético por lo poético. Cortázar propicia la contaminación poética que caracterizará a su propia novelística, la adopción por la novela del temperamento y los modos expresivos propios a la enunciación lírica. De la poesía adopta no sólo lo transido, lo efusivo o lo visionario, también la disposición versal, la escanciación, la prosodia y la rítmica, los efectos aliterativos, las traslaciones de sentido, la saturación metafórica. Este cruce o hibridación genérica produce un tipo especial de narrativa que Cortázar califica de poetista (Nerval, Henry James, Rilke, Kafka son según él ejemplos de esta tendencia). Signada por la seducción verbal, por las conexiones insólitas, por las apariciones sorprendentes, la novela del poetista se aparta del saber común, abandona las situaciones corrientes, se aleja de lo factible, se enrarece sugestivamente, se vuelve extraterritorial, se convierte en catapultada a la otredad.

Con tales procedimientos puede acometerse la operación del túnel, con ella se barrena (en el sentido de infringir, desbaratar, conculcar una normativa) o se socava la fortificación de lo literario. Equiparada con la acción de ciertas filosofías —las del sondeo ontológico (Kierkegaard, Heidegger)—, de la mística y de la poesía, el efecto del túnel es tan radical que compromete el modo verbal de ser del hombre; «este avance en túnel —afirma Cortázar— que se vuelve contra lo verbal desde el verbo mismo pero ya en plano extraverbal (...) avanza hacia la instauración de una actividad en que lo estético se ve reemplazado por lo poético, la formulación mediatizadora por la formulación adherente, la representación por la presentación».

Cortázar busca instalar la novela en pleno plexo, en la aorta de lo vivencial (metáforas éstas de apasionada y máxima penetración). Quiere pasar a la escritura con toda la carga existencial, sin mengua de esa totalidad que considera indivisible cúmulo, pero comprueba que sus urgencias vitales son incompatibles con el vehículo verbal. No se resigna

a ser retenido o parcelado por la formulación estética de lo extraestético ni a traducir disquisitivamente esa inmediatez que pulsa y pugna en lo vivido, que reclama implantarse con pasión equiparable en la novela. Cómo recrear literariamente, se pregunta, a personajes que no hablan sino que viven. Este interrogante genera un programa: llevar la lengua al límite, extremarla, desaforarla para que las más hondas posibilidades humanas puedan ejercerse. A fin de fundamentar este propósito, Cortázar emprende una revisión histórica de la literatura moderna en la que privilegia lo subversivo.

Bregando por ese lenguaje de máxima implicación personal, que trasciende lo verbal para volverse totalidad humana, esboza el pasaje de la novela burguesa —la individualista del mundo privado y del fuero íntimo— a la novela romántica —la psicológica que impone el predominio de lo anímico sobre lo ideológico. A pesar del influjo sartreano, del agitado debate filosófico-político alrededor del cincuenta, de la grávida conciencia de esos años de crisis, de la insistencia en el compromiso y la responsabilidad, Cortázar descalifica la novela de ideas en la que incurrirá más tarde, niega que éstas puedan constituirse en motor narrativo; para él, la impulsión novelesca proviene siempre de los afectos. De Stendhal a Dostoievski, la novela acomete la representación del sentimiento en situación (o de los conflictos sentimentales en acción). Se esfuerza por adquirir más sutileza y agudeza, acuidad y penetración mayores en el análisis del alma humana, pero padece la insuficiencia de los medios verbales. Esta falta va a ser compensada mediante la alianza entre dos tendencias, la poetista y la existencialista, conjunción que capacita a la novela para formular en vivo el entero ámbito del hombre.

Cortázar historia con especial atención el desarrollo de la línea poetista, desde que surge la prosa poética hasta la revolución surrealista, desde *Gaspard de la nuit* de Aloysius Bertrand hasta *Nadja* de André Bretón. Acentúa sobre todo

la capacidad reactiva de dos obras: *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont y *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud. Para Cortázar, ambas logran la fusión completa entre novela y poema, convergencia que permite un modo absoluto de manifestación existencial. Son a la vez buceo en la conciencia abisal y exploración de la superrealidad, expanden por ende la capacidad aprehensiva del hombre a la par que le permiten recobrar las dimensiones perdidas. Lautréamont «se deja hablar», exterioriza sin coartarla una fluencia íntima que da paso a todo el ámbito vital del hombre. Lo poético no es en él un modo de expresión existencial sino lo existencial en sí, la propia mismidad humana. Mientras Lautréamont, librando el acceso a lo surreal, desmantela la cohesión de la realidad racional (y del realismo racionalista), Rimbaud logra una participación existencial de tal intensidad que liquida el lenguaje enunciativo. Practica una transfusión poética que lo sitúa de golpe en ese plano existencial absoluto, comunicable sólo mediante el mismo cúmulo de imágenes que la existencia engendra en quien la vive.

Para Cortázar, *Los cantos de Maldoror* y *Una temporada en el infierno* constituyen autoindagaciones en la realidad última del hombre, son a su modo modelos de novela autobiográfica. Tienen a la vez carácter de memoria íntima y de educación sentimental. Notoria resulta su influencia en la novelística del propio Cortázar y sobre todo en *Rayuela*. *Rayuela* es su *Saison en enfer* y el culto a Rimbaud condiciona por igual su actitud de vida como su relación con la escritura, el afecto y el efecto que para Julio son la misma cosa. Del ser al verbo y no del verbo al ser, tal es el camino que estas obras tutelares proponen. Abolir los límites entre lo narrativo y lo poético provoca una infusión lírica que genera un texto andrógino dotado de la doble propiedad o potencia comunicativas: la *novelapoema*, llave de acceso a lo humano global. Esta amalgama se vincula con la cosmovisión surrealista. El surrealismo es para Cortázar tanto estro como

ventana (es decir perspectiva) o acto. Equiparado a lo poético por excelencia, el surrealismo lo modela y lo pertrecha. No obstante, le adjudica un papel circunscripto en la conformación novelesca porque sostiene que no hay novela surrealista. Preconiza más una contaminación que una configuración surrealista. La intervención del azar, lo premonitorio, los avicinamientos extraordinarios, la errancia onírica, lo mágico, el acercamiento a lo fantástico —componentes surrealistas— infunden al relato (que se constituye según su régimen específico) las requeridas dimensiones poéticas. Ellas dilatan el alcance de la novela, a la par que libran otras claves de acceso a la realidad.

Pero Cortázar no se contenta con el poetismo, también anhela trasplantar a la novela la inquietud que lo acucia, sobre todo la gnoseológica y la ética. *Teoría del túnel* ejerce una proyección filosófica basada, según lo prueban los filósofos invocados —Platón, Kant, Kierkegaard, Sartre, Marcel, etc.—, en una versación preliminar. Cortázar concibe a la novela como acto de conciencia, como autoanálisis, como exploración epistemológica, quiere volverla portadora de los interrogantes últimos acerca del sentido y el destino, hacerla participar en la dilucidación y la elección de una conducta. Quiere dotarla de esa carga reflexiva, especulativa que reencontraremos en *Rayuela*. Le busca también una razón social; no la gregaria o la vicaria (dos palabras que reitera hasta convertirlas en tics léxicos), no la individual ni la servil. Sabe que cuando escribe acoge, escoge y proyecta valores suprapersonales, sabe que con sus textos produce bienes sociales. Ellos le permiten superar su soledad, establecer con los demás el contacto valedero que contribuya a originar una auténtica comunidad.

Escribir, para Cortázar, constituye una tentativa de conquista (o comprensión) de lo real. La buena literatura encarna para él en una forma de acción (no la acción de las formas sino las formas de la acción); de ahí que escoja al existencialismo como teórica de su praxis novelesca. El exis-

tencialismo lo incita a asumir su precariedad, a maravillarse de existir y tomarse por entero a su cargo, a encontrar en sí y por sí mismo cómo participar en una realidad que no cesa de construirse y de constituirlo. El existencialismo lo ayuda a no depender de las esencias, a acentuar la primacía de la existencia y a no dejarse absorber por las ideas, a librar la batalla que da el hombre en asunción creciente de ser. La existencia deviene así anticipo de ser, futuración o proyecto ónticos. La conciencia, fundida en lo real, se vuelve intencionalidad que tiene que vérselas con el mundo y que busca electivamente la interrelación con los otros. Esta posición existencial va a regir la conducta de Cortázar fuera y dentro de la escritura. Esta concepción del existente despojándose de falsos asideros para avizorar una historia compartida que funda el legítimo comienzo del hombre se aplica y se explica en *Rayuela*. Horacio Oliveira es su atribulado portavoz. Álter ego de Cortázar, la dice porque la vive. A la vez razón y sinrazón vital, esta problemática que concierne más a un inquirir que a un saber se imbrica en el entramado de la subjetividad, se entreteje inextricablemente con imágenes, pálpitos, pulsiones, voliciones, se urde con el querer y el quehacer, se enreda pero no pierde su fuerza orientadora, esa vectorialidad que da a las convicciones carácter de destino.

La novela debe ser para Cortázar una acción existencial que parte del hombre para retornar al hombre haciéndolo más hombre. Su poética más que en un estética consiste en una mayéutica; aspira a conjugar surrealismo (aprehensión analógica, dimensión poética, «diario de viaje al paraíso y noticia de extravío») con existencialismo (combate que libra el hombre por sí mismo para alcanzarse y tender un puente sobre el hiato del yo al tú al él) y culmina en un humanismo que no reconoce límites a la posibilidad humana.

Esta teoría de un dinamitero de lo literario, que da preeminencia a lo extra o supraestético, preconiza una acción subversiva propia de una postura vanguardista, partidaria

del antiarte, la antiforma, la cultura adversaria o contracultura revivificadora. Tal operación no puede sino efectuarse dentro de lo literario mismo concebido como una puja o vaivén entre dos polaridades antagónicas, una la de la positividad convencional y otra la de la negatividad revolucionaria. Así sucede con Cortázar, quien durante una década y media, el transcurso que media entre *Teoría del túnel* y *Rayuela*, se concentra exclusivamente en esta tarea literaria para consumir su proyecto antiliterario.

*Teoría del túnel* constituye el pretexto de la práctica novelesca de Cortázar; explícita el programa (o la preceptiva) que precede y preside la realización de sus novelas. Las fundamenta, les da cohesión, las integra en un corpus orgánico. *Divertimento*, *El examen* y *Los premios* cobran, a partir de *Teoría del túnel*, carácter de etapas de una concertada progresión novelesca que con *Rayuela* alcanza su ápice y que se prolonga en esos dos disímiles avatares que son *62. Modelo para armar* y *Libro de Manuel*. *Teoría del túnel* permite afirmar que toda la obra novelesca de Cortázar procede de una misma matriz y que este módulo generador es juiciosa y minuciosamente concebido por un texto preliminar que lo explica y justifica.

SAÚL YURKIEVICH

## **Teoría del túnel**

---

Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo