

Obra crítica II



JULIO CORTÁZAR

Obra crítica II (1994) es el segundo de tres volúmenes que reúnen los textos críticos de Julio Cortázar.

El presente tomo, al cuidado de Jaime Alazraki, reúne reseñas y ensayos anteriores a *Rayuela*. Rimbaud, Baudelaire, Octavio Paz, Leopoldo Marechal, entre otros, son examinados por el espíritu crítico del joven Cortázar. Alazraki ha reunido artículos casi desconocidos por el autor, incluso su primera nota publicada en la revista *Cabalgata*.

En estos textos precoces, pero de una envidiable lucidez, se prefigura la personalidad literaria de Julio Cortázar, que con el tiempo se convertirá en insoslayable para el examen de la literatura escrita en español en el siglo xx.

Prólogo

Es comprensible que Julio Cortázar se resistiera a recoger en volumen estos artículos, ensayos y reseñas de crítica literaria desperdigados en revistas y publicaciones periódicas. Estaba demasiado volcado a su obra de creación y a su vida (también de creación) para dedicar tiempo a estos escritos primerizos y sin el sello idiosincrásico de sus ensayos maduros recogidos en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969) y *Territorios* (1978). Habían cumplido con los propósitos del momento y Cortázar no creyó en la necesidad de reproducirlos. La prueba de que fue así me la dio su reacción, en Norman, Oklahoma, en noviembre de 1975, cuando le recordé la cuarentena de reseñas publicadas en la revista *Cabalgata* de Buenos Aires, entre 1947 y 1948. Me miró como quien ve un fantasma y seguramente había algo de afantasmado en esa revista que había permanecido ignorada y casi secreta. «Me había olvidado de que esas reseñas existían» —me dijo—, pero cuando le pedí que me permitiera publicarlas, accedió con la generosidad de siempre. No repetiré lo que dije en la nota que acompañaba la publicación de esos 42 textos. Basta subrayar que esas reseñas forman algo así como un mapa de isobaras que registran lecturas, afinidades y preocupaciones y que son fundamentales como radiografía de su formación literaria e intelectual.

Algo semejante puede decirse de los demás textos incluidos en esta colección: son instrumentos de trabajo indispensables para el estudio del desarrollo de su obra y de su visión literaria. De su primera prosa publicada en 1941,

«Rimbaud», puede decirse que es a la vez una profesión de fe literaria de la generación de 1940, casi su manifiesto, y también un microcosmo de lo que será la visión de mundo de Cortázar, o la semilla de esa visión, si se quiere, pero conteniendo ya sus ingredientes esenciales. Es un primer bosquejo, una versión muy simplificada todavía de una cosmovisión dispersa en toda su obra y que da su medida mayor en *Rayuela*, pero no deja de sorprender que a diez años de *Bestiario* y a veintidós de la gran novela, Julio Denis definiera, desde un artículo que quedará sepultado en las páginas de una oscura revista, el blanco más pertinaz hacia el que Julio Cortázar apuntará lo más venturoso de su obra.

Antes de publicar su primera novela (*Los premios*, 1960), Cortázar reflexionó sobre la situación y direcciones de ese género en dos ensayos fundamentales: «Notas sobre la novela contemporánea», publicado en *Realidad* en 1948, y «Situación de la novela», aparecido en *Cuadernos Americanos* en 1950. Estos ensayos revelan sus vastas lecturas en el género y una conciencia muy lúcida respecto a los límites, alcances y posibilidades de la novela. Demuestran también, mucho antes de los *Cuadernos* de Morelli incluidos en *Rayuela*, que para Cortázar novelar y teorizar sobre el instrumento expresivo constituían el anverso y el reverso de una misma operación. «No hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje» —escribe en *Rayuela*—, y aunque *Los Premios* está salpicada de observaciones sobre la novela como género, habrá que esperar hasta *Rayuela* para que la novela se convierta en su propio comentario y la ficción se defina, como un espejo, en ese relieve que hemos dado en llamar metaficción. Y si en *Rayuela* «terminan las fronteras y los caminos se borran», hasta su aparición, Cortázar hace de la crítica y del comentario su ruta de acceso al género, una forma de reflexión teórica y su trampolín para el salto hacia sus propias novelas.

Hay tres manifestaciones de la modernidad, en su sentido lato, que incidieron decisivamente en la formación inte-

lectual de Cortázar: el romanticismo, el existencialismo y el surrealismo. Hasta la publicación de su libro inédito —*Imagen de John Keats* (1952)—, el largo ensayo aparecido en la *Revista de Estudios Clásicos* de Mendoza en 1946 —«La urna griega en la poesía de John Keats»— continuará siendo el documento más importante para el estudio de la deuda de Cortázar con el romanticismo y con la mitología clásica. Allí figuran algunas de las claves para comprender el insistente uso de los mitos en su obra y su compromiso con la modernidad desde una de sus primeras embestidas. Representa también el contexto más pertinente para leer un texto inaugural y seminal —*Los Reyes*— escrito en esa misma época. Y hasta la publicación del texto inédito *Teoría del túnel*, de 1947, sobre el existencialismo y el surrealismo, sus reseñas aparecidas en *Cabalgata*, por esa misma época, sobre *Temor y temblor* de Kierkegaard, *La náusea* de Sartre y *Kierkegaard y la filosofía existencial* de León Chestov, más el ensayo polémico «Irrracionalismo y eficacia» aparecido en *Realidad* en 1949, constituyen las evaluaciones más concentradas de Cortázar del existencialismo y definen el papel catalizador que ese movimiento tuvo en su propia cosmovisión.

El otro gran catalizador fue, por supuesto, el surrealismo, que Cortázar definió en 1949 como «la más alta empresa del hombre contemporáneo como previsión y tentativa de un hombre integrado». Sus notas «Muerte de Antonin Artaud», de 1948, y «Un cadáver viviente», de 1949, aparecidas en *Sur* y *Realidad* respectivamente, representan un verdadero deslinde de sus diferencias y simpatías con ese movimiento y constituyen el esfuerzo más concentrado por definir su deuda con el surrealismo. Aunque a estas alturas resulte ocioso, hay que recordar que la relación de Cortázar con el surrealismo no fue una adhesión de etiqueta y banderines sino parte de su propia búsqueda humana, que se expresó desde el arte y la literatura. De ahí su resistencia a todo encasillamiento fácil, de ahí su distinción entre el fruto

y la cáscara. El surrealismo que suscribió fue aquel que ya desde Rimbaud había proclamado la necesidad de cambiar la vida y que todavía bajo el seudónimo Julio Denis había glosado en su nota juvenil «Rimbaud», aparecida en *Huella* en 1941.

La relación de Cortázar con la obra de Poe es tan temprana como su descubrimiento de lo fantástico. Se remonta a su infancia y a su sospecha de que «todo niño es esencialmente gótico». En su conferencia sobre literatura fantástica incluida en *La isla final* comentó que, aunque llegó a conocer a los maestros del género ya entrado en su primera juventud, «la admirable excepción a ese retraso fue la obra de Edgard Allan Poe, que sí entró por la temerosa puerta de mi infancia». En la misma conferencia reconoció su deuda con Poe con una reserva: «Son innegables las huellas de escritores como Poe en los niveles más profundos de muchos de mis cuentos y creo que sin *Ligeia* o sin *La caída de la casa Usher*, no me hubiera sentido con esta predisposición hacia lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me impulsa a escribir, presentándome este acto como la única forma posible de cruzar ciertos límites, de instalarme en el territorio de “lo otro”. Pero algo me indicaba desde el comienzo que el camino formal de esa otra realidad no se encontraba en los recursos y trucos literarios de que depende la literatura fantástica tradicional para su tan celebrado “pathos”». Sí a esta temprana lectura de Poe se suma su traducción de las *Obras en Prosa*, publicadas en dos volúmenes por la Universidad de Puerto Rico en 1956, se podrá comprender de inmediato la importancia del prólogo —«Vida de Edgar Allan Poe»— y de las «Notas» incluidas en esa edición y aquí recogidas. Y aunque allí resume Cortázar su cuantiosa información bibliográfica sobre la vida y la obra del maestro, esa información ha sido filtrada por su propia experiencia de lector y creador. Representan por eso una valiosa

fuentes para el estudio de la obra de estos dos maestros del cuento.

«Para una poética», publicado en *La Torre*, es una reflexión sobre el acto poético como conocimiento de la realidad diferente del conocimiento lógico, como vía de acceso al ser y como puente hacia una posible realización ontológica. Cortázar apuntala su propuesta con una excursión antropológica por el pensamiento mágico del primitivo. El método mágico es la contrapartida del método científico y su percepción analógica de la realidad lo hermana con el poeta. El poeta es el mago que reemplaza los fetiches por las palabras, la danza del primitivo por la música del verbo y los ritos por las imágenes: «El primitivo y Michaux se frotan las narices y se entienden». Ya se reconocerá en esta «poética» una manifestación más de esa búsqueda de alternativas a la comprensión científica del mundo que corretea por gran parte de su obra. Esta travesía por el pensamiento mágico ofrece también un primer antecedente y un posible contexto de ese personaje que confronta (y complementa) a Horacio en *Rayuela: la Maga*.

«Algunos aspectos del cuento» es tal vez el más citado de los ensayos incluidos en esta colección, y con «Del cuento breve y sus alrededores», recogido en *Último round*, forman una verdadera poética cortazariana del género breve. Originalmente presentado como una conferencia en La Habana durante su primer viaje a Cuba en 1963, apareció por primera vez en la revista *Casa de las Américas*. Es un primer esfuerzo por resumir su experiencia de cuentista refractada en el prisma de una posible teoría del género. Por su voluntad de diálogo (tan diferente al tono marcadamente académico de sus primeras notas), su estilo deliberadamente antisolemne y una cadencia más próxima a la ficción que al carácter expositivo del ensayo, está ya dentro del ámbito de sus ensayos más maduros recopilados en *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*. Es extraño que Cortázar no lo incluyera en esa primera colección de

1967. ¿Lo habrían inhibido las referencias circunstanciales a disyuntivas y problemas de la narrativa cubana de entonces? Lo cierto es que sigue siendo una de sus reflexiones más agudas y esclarecedoras en torno a las posibilidades y alcances del cuento como forma literaria.

Además de las cuarenta y dos reseñas aparecidas en *Cabalgata*, se incluyen las publicadas en *Los Anales de Buenos Aires* (1946-1948, dirigida por Borges), *Realidad* (1947-1949, dirigida por Francisco Romero), *Sur* (1938-1968, dirigida por Victoria Ocampo) y *Buenos Aires Literaria* (1952-1954, dirigida por Andrés Ramón Vázquez). Constituyen un testimonio de sus lecturas y dan cuenta de los recodos y altibajos de su formación intelectual. En algún caso, como su nota sobre la novela de Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, el juicio de Cortázar representó dentro de la narrativa argentina lo que su extenso y ambicioso ensayo «Para llegar a Lezama Lima» había significado, respecto a *Paradiso*, dentro de la novela latinoamericana. Cortázar leyó la novela de Marechal sin los prejuicios y recelos de su época y sin las contingencias circunstanciales y pudo fijar valores que el tiempo confirmaría. Es un texto lúcido y valiente que anticipa la lucidez crítica de su obra ensayística que vino después.

No ha sido fácil reunir estas notas y ensayos de problemático acceso, algunos, y casi inaccesibles, otros. Por supuesto que no se trata de un esfuerzo meramente arqueológico. Son testimonios de una prehistoria literaria que Cortázar no consideró necesario rescatar, pero que nosotros, sus lectores, necesitamos conocer y estudiar porque desde esas primeras lecturas, desde esos primeros bosquejos y desde esos primeros atisbos es posible reconstruir con mayor rigor su historia literaria y es posible comprender más cabalmente las imágenes definitivas de una obra a la vez desbordante e íntima, como el amor.

JAIME ALAZRAKI

I. Rimbaud (1941)

*Assez connu. Les arrêts de la vie.
O Rumeurs et Visions!
Départ dans l'affection et le bruit neufs.*

A. RIMBAUD

Ahora sabemos que Arthur Rimbaud es un punto de partida, una de las fuentes por donde se lanza al espacio el líquido árbol de esta Poesía nuestra. Frente al milagro de Rimbaud, no es posible plantearse reticencias de idioma o de nacionalidad. Porque nada tiene de importante que el poeta haya exclusivamente aprovechado la historia de sus «ancêtres gaulois»; como tampoco es importante que nuestra línea española sea escasa en conexiones con su poética esencial, a diferencia de lo que ocurre cuando nos acercamos comparativamente a los clásicos, y más tarde a Baudelaire y a Mallarmé. Sólo un prejuicio inconsistente podría alejarnos de una obra que se une por la raíz a toda experiencia poética del hombre. España, empero, no parece haber ponderado la tentativa en toda su latitud; pocos de sus jóvenes poetas —esos a quienes la marea del odio ha dispersado por el mundo como un sangriento fuego de artificio— recogieron *directamente* la influencia vital de Rimbaud. De su acción indirecta, nadie podría huir en estos tiempos de entera sinceridad poética, en que terminamos de aprender dónde está la gracia y dónde la mera técnica. La obra del surrealismo reconoce francamente su filiación —a la que agrega la proveniente de Lautréamont, tan poco sumergido en nuestro avizorar americano, y tan merecedor de él. Alberti y Neruda, Aleixandre y Federico García Lorca,

como la avanzada aún indecisa de los poetas españoles y sudamericanos —¡México, Argentina, Cuba!—, guardan en la mano izquierda el corazón sangrante de Rimbaud y escuchan su latido, aunque muchos no hayan abierto jamás la página primera de *Les Illuminations*.

Ocurre que Rimbaud (y de ahí su diferencia básica con Mallarmé) es ante todo un hombre. Su problema no fue un problema poético, sino el de una ambiciosa realización humana, para la cual el Poema, la Obra, debían constituir las llaves. Eso lo acerca más que todo a los que vemos en la Poesía como un desatarse total del ser, como su presentación absoluta, su entelequia. E intuimos además en ese logro una recompensa trascendente, una *gracia* que replica a la necesidad inevitable de unos pocos corazones humanos.

Ante esa tentativa, encarada como medio o como fin —propósitos que, en el fondo, descansan más en el distinto ángulo de visión que en diferencias esenciales—, uno alcanza en toda su grandeza la desgarrada figura de Rimbaud. Mallarmé conoció tanto o más que él la angustia creadora, la lucha contra la impureza expresiva y el canto indecible. Pero Mallarmé estaba por y para la Poesía. Es «*l'homme chargé de voir divinement*», para decirlo con él. *Todo culmina en un libro*. Inclusive el poeta, que comprenderá su fracaso cada vez que intente la experiencia suprema, el ápice que toca ya la música, el silencio. 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. «*Je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges*», dijo Rimbaud en un pasaje famoso. Y Mallarmé, en el más hermético de sus poemas: «*Gloire du long désir, Idées*». Pero sus caminos se apartan, se hacen hostiles, divergen hasta perderse en fines que son los antípodas de las posibilidades de un hombre nacido con el don poético. Mallarmé concentra su ser en el logro de la Poesía con el anhelo catártico de ver surgir, alguna vez, la pura flor del poema. Toda su obra es

la misma tentativa cien veces renovada y cien veces destruida por el desencanto. Nada lo satisface, porque nada le parece comprender la Poesía. Su obra es una condena terrible para toda poética intentada con ligereza y roda esperanza romántica. Él supo que la Poesía es un sacrificio, y que no se llega a ella por caminos abiertos. 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. Es el Ícaro angélico; su caída no lo arrastra al mar sino a la desintegración ideal; sus poemas miran hacia lo absoluto y dan resueltamente la espalda a este aquí abajo que fue su amargo cáliz. Cae la noche, y el fauno se duerme sin haber dado caza a las ninfas.

Rimbaud principia por el mismo camino. La eclosión, en Charleville, lo muestra preocupado por una poética que tenga raíces inteligibles; es la época en que escribe la famosa *Lettre du Voyant*, en la que pretende fijar los elementos de una creación válida. Es allí donde dijo: «*Car Je est un autre*», frase que, sometida a todos los malentendidos posibles, encontrará una explicación en el surrealismo, cuyo único punto de contacto con el poeta es la creencia de que órdenes inconscientes, categorías abisales del ser, rigen y condicionan la Poesía; creencia cuya aceptación basta para invalidar toda poética basada en preceptos retóricos, analogías meditadas y procedimientos de oficio. Los surrealistas —pragmáticos— convirtieron esa hipótesis en un método; algunos poetas afiliados dijeron bellos versos nacidos de un semisueño o de una escritura automática. Pero a Rimbaud le interesaba poco o nada todo aquello; él no prosiguió un propósito de liberación y sublimación del «*autre*», sino del «*Je*». (Cierto que todavía no estaba allí Freud para aconsejarlo; eso quedó para nuestro siglo). Creer a Rimbaud un poeta que se confía a impulsos inconscientes, sería equivocarse en lo fundamental; nada más lejos de su

intención. Aun reconociendo el poder del «otro», su obra es profundamente meditada —basta leer el estudio de Jacques Rivière, donde se cotejan borradores—; una arquitectura sabia, tan sabia como la de Mallarmé, utiliza en pleno los recursos del pensamiento y del idioma para acercarse al misterio de la Poesía. Hay una diferencia no siempre advertida entre el Rimbaud que escribe la *Lettre du Voyant* y el Rimbaud de los años posteriores, hasta la hora del silencio. Toda reflexión de orden estético, todo método explícitamente revelado, se transmutan directamente en Obra. No siempre corresponde ésta a aquellos. Parece como si, aun en posesión de la llave, él se lanzara hacia afuera por la ventana. Los poemas, a partir de entonces, son diarios de viaje. ¡Y qué viaje! No me parece, contra la opinión de Maritain y otros, que Rimbaud buscara un absoluto de Poesía. Siempre he pensado que su descenso a los infiernos —«*Je me crois en enfer, donc j'y suis*»— era una tentativa para encontrar la Vida que su naturaleza le reclamaba. La desesperación, el insulto, la amargura, todo lo que lo subleva ante la contemplación de la existencia burguesa que se ve obligado a soportar, es prueba de que en él hay un hombre ansioso de vivir; de lo contrario hubiera seguido un procedimiento eliminatorio o estoico, la retirada y el silencio desdeñoso. Lo que hizo un Amiel, Rimbaud lo rechaza, porque él se siente con fuerzas para luchar, quiere abrirse un camino a través del infierno, a través de la Poesía, y alcanzar por fin la conquista de su propio Yo, libre de condicionantes insoportables. Porque es rebelde, lucha; porque es orgulloso, se debate. Más allá está la Vida —poesía, libertad, divinidad—; y todo su terrible camino no es más que un reiterado más allá. 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.

¡El orgullo de Rimbaud! Un satanismo que lo lanza a lo angélico; la raíz de lo negativo alimentando la llama de una flor abierta hacia el cielo. Todo eso se derrumba el día en que una crisis moral —elemento hasta entonces despreciado deliberadamente por él, y que se toma de pronto la revancha— lo lleva a escribir *Une Saison en Enfer*, cuya lectura sería mucho más provechosa que este ensayo para medir la profundidad de un alma y el fracaso de una ambición. Terminado ese desgarrante resumen del viaje, Rimbaud amanecerá a su nueva existencia de derrotado que ha comprendido la necesidad de la resignación. ¿Por qué no se mató Rimbaud? Es que, en realidad, se mató. Lo que queda de él es una costumbre de vivir, de viajar; un recuerdo corporizado, un retrato vivo. Pero Arthur Rimbaud, poeta, había muerto en su piecita de Roche, con sus últimas líneas: «*et il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps*». Ese paradójico optimismo que resulta del balance final, no es más que el estimulante necesario para seguir la marcha. No creo, como Carré y otros biógrafos del poeta, que se abriera en esos días un nuevo capítulo en la existencia de Rimbaud, y que un destino todavía más extraordinario le estuviera deparado. El hombre continúa su pasaje, pero es ahora el hombre a la medida de las cosas; no *el hombre Rimbaud* que él, desde su bohemia tormentosa, soñó alguna vez, con la nariz pegada en los cristales, la mano hundida en el pelo rebelde, y el «perfecto rostro de ángel en exilio» contraído por una mueca de colérica esperanza.

Precisamente por ello, por haber jugado la Poesía como la carta más alta en su lucha contra la realidad odiosa, la obra de Rimbaud nos llega anegada de existencialismo y cobra para, nosotros, hombres angustiados que hemos per-

dido la fe en las retóricas, el tono de un mensaje y de una admonición. Nunca me he detenido demasiado en aquellas frases del poeta que suenan, a oídos ingenuos o prevenidos, como profecías, fórmulas secretas o mecanismos infalibles para meterse de rondón en el más allá de las cosas y de las almas. La obra de ese 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*. Las fórmulas de Rimbaud no condicionan su obra al extremo de creer que comprendiendo unas se puede habitar en la otra. En realidad, los poetas anteriores han empleado mucho más que el mismo autor esas directivas del pensamiento. (Pero no lograron lo que él, hecho que demuestra la tontería de toda escuela y de roda influencia, con perdón de André Gide).

Él es el Ícaro de carne y hueso que se aplasta sobre las aguas y, salvado por una inercia de vida, quiere alejarse de lo que considera clausurado para siempre. Mallarmé se despeña sobre la Poesía; Rimbaud vuelve a esta existencia. El primero nos deja una Obra; el segundo, la historia de una sangre. Con toda mi devoción al gran poeta, siento que mi ser, en cuanto integral, va hacia Rimbaud con un cariño que es hermandad y nostalgia. Uno puede amar a Góngora, pero es San Juan de la Cruz quien aprieta el pecho y vela la mirada. Se podrá decir que la poesía es una aventura hacia el infinito; pero sale del hombre y a él debe volver. Le es conferida a manera de una gracia que le permite franquear las dimensiones; mas el triunfo no está en «rondar las cosas del otro lado», como dijo Federico, sino en ser uno quien las ronda. La aventura de Rimbaud es un punto de partida para la desgarrada poesía de nuestro tiempo, que supera en conciencia de sí misma a cualquier momento de la historia espiritual; ahora, siendo más modestos, somos a la vez más ambiciosos; ahora sabemos la grandeza y la miseria de esta Poesía, intuimos sus fuentes y buscamos sus napas. Somos, en ese sentido, los «voyants»