

## Las poéticas de Cortázar sobre la literatura y el cuento

Por Lilian Elphick

### Teoría del Túnel

*Surrealismo y Existencialismo*

Cortázar escribe la *Teoría del Túnel* en 1947, después de renunciar a su cátedra de literatura francesa en la Universidad de Cuyo, en Mendoza. Se trata de un largo ensayo con un subtítulo iluminador: “Notas para la ubicación del surrealismo y del existencialismo”. Es sabido que Cortázar se adscribió al surrealismo no sólo como entidad artística y literaria, sino como forma de vida. La línea surrealista se inicia con Alfred Jarry -uno de los primeros en revolucionar el teatro anterior a 1900 con su *Ubu Roi*- para continuar con Apollinaire (*Las mamas de Tiresias*), Rimbaud, Artaud, etc. El advenimiento de la filosofía existencialista francesa, cuyo representante máximo es Jean Paul Sartre, le sirve de guía y lo encamina a seguir abriendo puertas más anchas y flexibles para la literatura. El epígrafe que Cortázar elige al inicio de su *Teoría* está sacado precisamente de la obra teatral *Las Moscas* de Sartre, donde Orestes afirma que “la vida humana comienza al otro lado de la desesperanza”. La proclama existencialista en la *Teoría del Túnel*, sin embargo, no se reduce a la *nada* Sartreana o al sentimiento de angustia y absurdo abordado por Albert Camus. Cortázar ve en el surrealismo y en el existencialismo dos actitudes conciliables entre sí. “Se diría que el poetismo [así llama al surrealismo] aspira a la superrealidad en el hombre, mientras el existencialismo prefiere al hombre en la superrealidad.” (Cortázar.1994: 117 (I)) (Mi subrayado). Estas dos actitudes -o modos de aprehender la realidad- tienen como fin último crear una antropología del ser humano; una, mediante la magia, lo onírico, la restitución de la inocencia; otra, mediante la trascendencia de la soledad, donde el hombre “buscará superarla y comunicar” (Ibíd: 119 (I)).

Tanto surrealismo como existencialismo son empresas extraliterarias que rompen tradiciones y dogmas literarios como el endiosamiento del libro, su fin estético o su calidad de objeto de arte. A partir de 1910-1920, según Cortázar, “se advierte la aparición de un tipo de escritor -con todo lo que hay de dramático en que se trate precisamente de él, de un hombre que escribe libros- para quien la noción de géneros, de toda estructura genérica se

le da con la perspectiva visual de barrotes, cárcel sujeción” (Ibíd:46-47 (I)). Después agrega que

“numerosos escritores llegan a la “literatura” movidos por fuerzas extraliterarias, extraestéticas, extraverbales, y procuran mediante la agresión y la reconstrucción impedir a todo precio que las trampas sutiles del verbo motiven y encaucen, conformándolas, sus razones de expresión. He aquí a los dadaístas, que se resignan a escribir porque, como antaño el pobre Pétrus Borel, no pueden ser...caribes” (Ibíd.: 53).

### *Un nuevo Caballo de Troya dinamita el túnel*

En el prólogo que Saúl Yurkievich hace al volumen I de la *Obra Crítica* de Cortázar, presume que “ Teoría del Túnel es[...]un desprendimiento de esa enseñanza que Cortázar impartió en Mendoza” (Ibíd.: 15) y “ [...]enuncia el propio programa novelesco, postula la poética que desde el principio -desde *Divertimento* (1949)- regirá la novelística de Julio Cortázar.” (Ibíd.: 16 ).

Cortázar llama Caballo de Troya a la nueva manera de ‘hacer’ literatura sin literatura, al escritor rebelde (Joyce, Woolf, Beckett, etc.) que destruye, barrena, horada el lenguaje para construir un túnel donde la luz que de pronto aparece al final será diferente. A esta tarea, Cortázar la denomina ‘restitución’ de lo poético, al modo rimbaudiano.<sup>1</sup>

“Este avance en túnel, que se vuelve contra lo verbal desde el verbo mismo pero ya en un plano extraverbal, denuncia a la literatura como condicionante de la realidad, y avanza hacia la instauración de una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético...” (Ibíd.: 67 )

Cuando Cortázar habla de lo estético, quiere decir literatura preocupada de la superficie, que sólo muestra “fragmentos, modos parciales de ser”, literatura basada en tipos o arquetipos y que no ingresa en los intersticios más profundos y sinuosos del ser humano. Si el lenguaje enunciativo, científico y racional encarcela al escritor rebelde, el lenguaje poético-intuitivo lo libera, le da alas. Cortázar propone para la novela este

---

<sup>1</sup> “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*. [La inocencia] no supone primitivismo alguno, sino reencuentro con la dimensión humana sin las jerarquizaciones cristianas o helénicas, sin “partes nobles”, “alma”, “regiones vegetativas”. Inocencia en cuanto todo es y debe ser aceptado, todo es y puede ser llave de acceso a la realidad.”  
Cortázar, Julio. *Obra Crítica* (I). Madrid, Alfaguara, 1994. P.103.

lenguaje existencial que rompe los cánones de la tradición, y cuyo sitio es excéntrico, exuberante, pleno de posibilidades, donde los “personajes ya no *hablan* sino que *viven*” (Cortázar.1994:73 (I)). A este tipo de novela, Cortázar la denomina *novelapoema* (creación esencial que va más allá de lo genérico) y ejemplifica con dos obras: *Los Cantos de Maldoror* del Conde de Lautrémont y *Una temporada en el infierno* de Rimbaud. Ambos textos desdeñan lo enunciativo porque no pueden dar cuenta de la realidad que quieren ‘notar’; el único acercamiento posible es desde la forma poética existencial.

La *Teoría del Túnel* propone así a un escritor-explorador que subvierta el orden establecido, que eche abajo el andamio de la cultura para crear una contracultura, que de cuenta de la realidad total del ser humano y no de una realidad parcelada o sectorizada, que utilice un lenguaje que escape a las trampas mismas del lenguaje, un nuevo Caballo de Troya que galope para derribar la reforzada pared del condicionamiento cultural hecho arte, exprimiendo la esencia última -una especie de ambrosía- de la existencia humana.

### “Del sentimiento de no estar del todo”<sup>2</sup>

*El paralaje*<sup>3</sup> verdadero

*La vuelta al día en ochenta mundos*, al igual que *Rayuela*, mantiene su fidelidad al manifiesto literario expuesto en *Teoría del Túnel*.

“Del sentimiento de no estar del todo” plantea el sitio existencial desde donde escribe y vive Cortázar. Sentimiento y pulsión lúdica por ver más allá de la simple realidad.

“Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la excentricidad, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia... 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” (Cortázar.1968: 21)

---

<sup>2</sup> Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, D.F.:Siglo Veintiuno, 1968.

<sup>3</sup> “**Paralaje**. f. *Astr.* Diferencia entre las posiciones aparentes que en la bóveda celeste tiene un astro, según el punto desde donde se supone observado”. En: Casares, Julio. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999.

Esta ‘excentricidad’ se refiere, evidentemente, a lo descolocado, al estar fuera del centro y no en la pirámide de aquellos ‘ingenuos realistas’ que jamás entrarán al terreno de la extrañeza. Estas condiciones de excentricidad y extrañeza no son sinónimo de lo bueno y lo bello. El intersticio o agujero, como sitio extratemporal desde donde brota la escritura, también revela la posibilidad de la pesadilla. Basta mirar el dibujo a la derecha del texto donde un insecto gigante picotea el cuello de un hombre con levita (Ibíd.: 22). Una imagen que Kafka usó en el cuento *El Buitre*.

“Y me gusta, y soy terriblemente feliz en mi infierno, y escribo. Vivo y escribo amenazado por esa lateralidad, por ese *paralaje verdadero*, por 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 vida sin conflictos” (Ibíd.: 22)

Como dice Graciela Batarce <sup>4</sup> (Batarce.2002:145-155), Cortázar no se conforma con ese “plano que a falta de mejor nombre seguiremos llamando realidad”:

“En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay”. La frase se repite a lo largo de toda la página, dando la impresión de un muro, de un impedimento. No hay puntos, ni comas, ni márgenes. De hecho, un muro de palabras ilustrando el sentido de la frase, el choque, el choque contra una barrera, detrás de la cual no hay nada. Pero hacia abajo, y a la derecha, en una de las frases falta la palabra *lo*. Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa (Rayuela: 425).

Ese “hueco” es apertura y revelación. Es la poética del “intervalo” a la que se hace referencia en “Traslado”, un texto de *Territorios* en que Cortázar comenta la obra del pintor argentino Leo Torres Agüero. Es el gesto que se marca para mostrar en él lo que “el poeta llama la Realidad”, una realidad más vasta, más allá de la percepción habitual. Es la entrevisión que se condensa en *Prosa del observatorio*:

“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...” (1972:9).

Esa dimensión del “entre” es la que Cortázar busca representar en *La vuelta al día...* mediante vinculaciones translingüísticas.” (Batarce. 2002: 145).

---

<sup>4</sup> Batarce B., Graciela.2002. “La vuelta al día en ochenta mundos. La teoría del Camaleón”. *Acta Literaria* (27):145-155. Universidad de Concepción.

Desde el lugar ‘entre’ -lo dice el mismo Cortázar- nacen las excepciones, ‘la anulación entre lo sólito y lo insólito’ en el proceso escritural. De este modo, los cuentos o relatos son monstruos con vida propia:

... *tengo la impresión de que se hubieran escrito a sí mismos...* (Ibíd.: 25).

Esta concepción del cuento como alimaña será ampliada por Cortázar en el ensayo “Del cuento breve y sus alrededores”.

### **“Del cuento breve y sus alrededores”**

En este ensayo,<sup>5</sup> Cortázar revisa al cuento contemporáneo que nace con E. A. Poe y que se “propone como una máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios” (Cortázar.1996:60). A partir de uno de los preceptos del *Decálogo del Perfecto Cuentista* de Horacio Quiroga (1925), Cortázar elabora para la génesis del cuento la noción de ‘esfera’ (forma cerrada del cuento), sumada a que el narrador debe trabajar lo narrado desde el interior hacia el exterior de la esfera, llevándola “a su extrema tensión”, lo que logra la perfección de la forma esférica precisamente.

Interpretando el precepto de Quiroga: “el pequeño ambiente de tus personajes, *de los que pudiste haber sido uno*” (Ibíd.:59) (cursiva mía), como el uso de la primera persona en el cuento, Cortázar señala que:

“El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso. Aunque parezca paradójico, la narración en primera persona constituye la más fácil y quizá mejor solución del problema, porque narración y acción son ahí una misma cosa.” (Ibíd.:17).

---

<sup>5</sup> Cortázar Julio. “Del cuento breve y sus alrededores”. En: *Último Round*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1996.

## *El cuento como alimaña*

El narrador crea sus monstruos (lo narrado) y luego debe deshacerse de ellos, exorcizándolos, es decir, escribiéndolos:

[...] “Si alguna vez [el cuentista eficaz] ha pasado por la experiencia de librarse de un cuento como quien se quita de encima una alimaña, sabrá la diferencia entre posesión y cocina literaria...El gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea... De un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante.” (Ibíd.:18).

Como ejemplo de este desprendimiento, Cortázar habla de *Las Armas Secretas*, en donde, después de escribirlo sin detenerse hasta terminarlo, se libera de los personajes Pierre y Michèle. Tal estado de escritura, que él llama ‘de trance’, permite relacionar la génesis del cuento con el tema tratado: angustia, exorbitación, exaltación y compulsión del escritor que genera una ‘anormalidad’, ‘sin ningún *think* previo’, un ‘coágulo’ o ‘bloque amorfo’.

Entre la génesis de este tipo de cuentos, la poesía a partir de Baudelaire, y también el jazz no hay diferencia, según Cortázar: “nacén de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen “normal” de la conciencia”. Añade que el cuento breve no tiene estructura de prosa y, como el poema y el jazz, posee tensión, ritmo y pulsación interna.

**“Algunos aspectos del cuento”**<sup>6</sup> (publicado por primera vez en *Casa de las Américas* N° 60, julio de 1970, La Habana).

Entre el cuento y la novela, Cortázar establece una analogía con la fotografía y el cine, respectivamente. En el cuento y la fotografía existe un límite, un orden cerrado, “el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos” y que provoquen en el espectador o lector una apertura, “una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia”. Este acceso a una

---

<sup>6</sup> Cortázar, Julio. “Algunos aspectos del Cuento”. En: *Obra Crítica* (II). Madrid: Alfaguara., 1994.

realidad más amplia, recuerda el *single effect* que Poe otorga para el cuento y el poema en su reseña a *Twice Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne, en 1842. La novela y el cine traen consigo la noción de un orden abierto, donde se procede acumulativamente. “La novela gana por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knock-out*”, señala Cortázar que tanto gustaba del boxeo. El golpe o *knock-out* que asesta un buen cuento –su brevedad e intensidad- puede provocar la “exaltación del alma” de Poe, sobre todo si el cuento es leído en una sólo sesión.

Para Cortázar en un buen cuento deberán existir las siguientes características:

- 1.- Ser incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases.
- 2.- El cuentista va contra el tiempo y trabaja en profundidad, verticalmente.
- 3.- El tiempo y el espacio del cuento tienen que tener tensión para provocar esa ‘apertura’.

Las nociones de significación, intensidad y tensión son, para Cortázar, detonantes del buen cuento:

“Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta”. (Cortázar.1994:373)

La significación tiene que ver con el tratamiento del tema, en cómo, al romper la cotidianidad, el cuento termina por ir más allá de la anécdota. Ejemplos de cuentos significativos son los de Chéjov o Katherine Mansfield. En el caso de Cortázar los temas lo eligieron a él, se le impusieron:

“La gran mayoría de mis cuentos fueron escritos [...] al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena”. (Ibíd.: 374).

Los cuentos como *Los asesinos* de Hemingway o *El Barril de Amontillado* de E. A. Poe están entre los cuentos con intensidad, pues en ellos se eliminan los circunloquios, los rellenos o fases de transición que la novela permite. Se elimina “todo lo que no converja esencialmente al drama”.

La tensión, es, según Cortázar, una intensidad de otro orden y tiene que ver con la atmósfera creada por el cuento. *La lección del maestro* de Henry James, es definido como un cuento ‘demorado’ y ‘caudaloso’.

Para Gabriela Mora la distinción entre intensidad y tensión crea una confusión terminológica, ya que, en el uso corriente, estas palabras son sinónimos.

“Lo que es aparente es que con ellos Cortázar trata de designar el fenómeno que tiene que ver con el ritmo que sugiere el paso de la escritura. Este puede tener diversos grados de lentitud o aceleramiento, pero en manos de un maestro, cualquiera sea la velocidad, logrará capturar la atención del lector.” (Mora.1993: 46).

También, como señala la autora, los calificativos de abierto/cerrado presentan una problemática:

“Desde luego que si el buen cuento quiebra sus propios límites, es contradictorio adscribirlo a un orden cerrado o limitado” (Mora.1993: 44).

Las metáforas usadas por Cortázar para definir al cuento, sin embargo, se entienden perfectamente en sus propios textos. Basta nombrar *Las babas del diablo* en donde la fotografía que el protagonista ha tomado quiebra sus propios límites para generar una realidad más amplia.

### **Últimas palabras**

Se han revisado detalladamente las poéticas de Cortázar por considerarlas iluminadoras y accesibles, también lúdicas. En sus propios cuentos se puede ver que estos manifiestos literarios se cumplen. La noción del escritor-explorador que barrena la realidad para acceder a una superrealidad está en textos como *Axolotl*, *El Perseguidor* o *Las babas del diablo*.

Con respecto al proceso escritural o sitio existencial desde donde escribe Cortázar, la excentricidad (estar fuera del centro) se corresponde con lo que él denomina el ‘paralaje verdadero’. La escritura desde un intersticio o desde el lugar ‘entre’ anula las coordenadas temporales, generando así una realidad más amplia.



En *Del cuento breve y sus alrededores* esta última idea se refuerza con el concepto del cuento como esfera, de forma cerrada, que el escritor debe trabajar hasta lograr una máxima tensión. El cuento breve, -que no tiene estructura de prosa, según Cortázar- como el poema y el jazz, tienen tensión, ritmo y pulsación interna. La característica de la tensión reaparece en *Algunos aspectos del cuento*, junto a las nociones de significación e intensidad, que el autor ejemplifica con diferentes cuentos. En este ensayo, Cortázar vuelve a adscribir al cuento a un orden cerrado y limitado, comparándolo con la fotografía. En un buen cuento, esta esfera, que el escritor trabaja contra el tiempo y verticalmente, deberá explotar para abrirse a la zona de la superrealidad.

Cortázar es un buscador. La esencia de la búsqueda es la búsqueda misma. Como Sísifo, el escritor es dueño de sus días, eligió un destino personal. *Crear es también dar una forma al destino propio*, dice Camus (Camus.1985:53), y Cortázar renueva esta cita construyendo obras como *El Perseguidor o Rayuela*. La condena es el tiempo que amarra a los hombres, no es la roca que deben llevar una y otra vez.