

Julio Cortázar: Esbozo de una pasión

Alfredo Cremanti

Mucho se ha escrito sobre Julio Cortázar, en su calidad de escritor de cuentos fantásticos, sin menospreciar por ello su obra poética, y su obra teatral *Los reyes* y sus novelas. Me interesaría señalar aspectos de su obra cuentística, menos con la intención de un análisis con pretensiones científicas que de una aproximación intuitiva. Se trata de fundamentar una intuición que es por definición irracional, ya que la precede, sin que por esto pierda su valor de aproximación válida. Lo que intento pin- celar en estas páginas es, por decirlo de algún modo, una pasión, la historia de un sujeto que podemos denominar Cortázar y de su pasión que lo llevó a plasmar en su escritura un mundo, un universo determinado. Entiendo que la palabra pasión puede detonar una red de connotaciones, pero es desde esta polisemia desde la cual la enuncio, pasión en cuanto algo que supera el ámbito meramente mental o racional, pasión en tanto imposibilidad de elegir otro camino (el que padece pasión no es libre, la pasión tiene siempre un dejo de sensación de destino prefijado al cual uno no puede escaparse) y pasión en tanto camino hacia la muerte, como el calvario de Cristo, porque en Cortázar la muerte está casi siempre de una u otra forma presente.

En el momento de escribir este trabajo conozco muy poco sobre la biografía del autor, apenas sus datos esenciales. Esto, lejos de ser una desventaja, granjea la posibilidad de hacer una lectura de sus cuentos que no se hallen orientadas de antemano por un saber biográfico que nos tienta a relacionar lo escrito con la experiencia vivida por el autor. Antes bien, nos posibilita intentar una aproximación a ese reducto íntimo desde el cual la escritura se produce, ese yo interno que proyecta y provee toda la imaginaria esencial para que la escritura tome forma, para entender esa vivencia única y personal que sirve de basamento a toda

escritura, vivencia de algún modo inefable y por lo mismo sólo perceptible en parte a través de sondeos de periferia.

Una primera lectura de sus cuentos nos permite ver fácilmente los espacios marcadamente cotidianos que Cortázar describe. La casa en la que viven los hermanos en «Casa tomada» es una vivienda típica sobre la calle Rodríguez Peña. «El otro cielo» describe paisajes urbanos de París y Buenos Aires. «Final del juego» transcurre en una casa de las cercanías de las vías del Central argentino. «No se culpe a nadie» sucede en un departamento en el piso número doce. «Los venenos» tiene lugar en un jardín en Banfield. «Ómnibus» en el colectivo de la línea 168 durante su recorrido. «Carta a una señorita en París», en un departamento de la calle Suipacha. La casa, el departamento, el jardín, son espacios que se hallan recargados de significado. Son, por decirlo de algún modo, reductos que nos pertenecen, extensiones artificiales de nuestro cuerpo que nos protegen de un universo externo y siempre de algún modo agresivo. La casa, o el departamento (aunque éste tenga una función degradada frente a la primera, que se halla arraigada a la tierra) es mucho más que una estructura arquitectónica, es un espacio vital, la casa se vive, gana una realidad de ser mayor que todo lo externo, y por esas mismas circunstancias se vuelve más inmediata y cotidiana, unida a nosotros por lazos que superan las relaciones meramente temporales y espaciales, porque es más que eso, es la estructura que nos permite soñar, es la soledad que nos devuelve el espacio interno con su cualidad virgen, inexpugnable, desde la cual el sueño, el vivir íntimo y subjetivo, se sostiene. Se ve cómo, a diferencia de Borges, que intentaba situar sus cuentos fantásticos en situaciones y tiempos distanciados de nuestra realidad a fin de ganar verosimilitud, Cortázar se propone lo opuesto. Intenta hacer germinar lo fantástico desde lo cotidiano mismo, y muchas veces

Julio Cortázar



Destinos

Julio Cortázar



Octaedro

Julio Cortázar



Bestiario

desde los espacios que mayor protección, inmediatez y por ende indubitabilidad nos connotan: desde la casa. El intento de introducir lo fantástico en algo tan nuestro, tan cotidiano como la casa, conlleva sus riesgos. Puede producir un distanciamiento, la carencia de verosimilitud que Borges temía. Pero si este escollo logra superarse, por estar lo fantástico inserto en los espacios más cotidianos e indubitables para nosotros, logra un efecto más contundente e inquietante. El vacilar de la casa es mucho más monstruoso que el vacilar de la realidad en la calle, o en un paraje alejado en la naturaleza.

Por otra parte, en tanto la casa es vivida como extensión de nosotros mismos, dudar de ella es de algún modo dudar de nosotros mismos, no es ya solamente cuestionar lo otro sino la realidad que a uno lo constituye y lo define. Si Cortázar produce vacilación de la realidad, tal como Todorov define lo fantástico, lo produce en forma extrema, ya que nos hace dudar en los espacios en que la duda se torna más insoportable, en los que la vacilación se vuelve más insidiosa, dejándonos desprotegidos, desnudos. ¿Por qué dudar de lo cotidiano, por qué cuestionar nuestra realidad de esa forma? El mundo que se perfila, que se entrevé por medio de la vacilación, es un mundo inquietante, un orbe donde el tigre deambula por la casa, donde el caballo acecha, en definitiva, un mundo con otras leyes que superan la voluntad del hombre y a la que él debe resignarse, como el indio que en «La noche boca arriba» se resigna a haberse soñado en un hospital. El aspecto fundamental que deseo remarcar es que a este nuevo mundo el hombre no se adapta, sino que se resigna.

Otro aspecto en el que uno repara al leer los cuentos de Cortázar es la estructura argumental. Muchos de ellos parecieran carecer de un argumento basado en la concatenación de sucesos. Se diría que son antes narraciones estancas, en donde lo que sucede está en poca relación con la profundidad de lo que se desea revelar. No hay tanta acción externa como sensaciones internas, pensamientos. Lo externo parece excusa para revelar el componente interno que necesita alguna formulación para su exteriorización. Así, en «Carta a una señorita en París» el argumento

es el siguiente: un hombre que vomita conejos hasta no poder controlarlos, lo que lo conduce al suicidio. En «Casa tomada», un habitante indefinido va ocupando la casa, que los hermanos paulatinamente van cediendo. En «No se culpe a nadie», el acto de ponerse un pulóver, que termina siendo asesino. En «Graffiti», una comunicación entre dos personas realizadas a través de dibujos que al final del relato se interrumpe. Esta simpleza argumental pareciera a primera vista contraponerse con el efecto perturbador que producen. En «La autopista del sur», el embotellamiento de la autopista poco tiene de conducente a la sensación final que el cuento nos deja de la imposibilidad de los afectos. Esta sencillez de los argumentos con respecto a su mensaje profundo corresponde a una intención o estrategia del escritor. Arriesgo una hipótesis, que es en parte la base de este trabajo: los argumentos son sencillos, casi contingentes, porque todos son espejos en mayor o menor medida necesarios de «algo» más profundo que les sirve de base, a través de los cuales este «algo» se expresa. Este estrato de los cuentos es quizá una sensación, una cosmovisión, o si se quiere, una vivencia del universo, íntima y única, que no sólo expresa o implica una visión del mundo, sino que pareciese arrojar al escritor a la escritura. La fuerza inicial que pareciese predominar en muchos de los relatos de Cortázar y darles una forma de unificación es una sensación, la oblicua sensación de una desesperanza que trasiega a lo largo de los textos. Este motor primero de la escritura parece impulsar a los textos. En «Lugar llamado Kindberg», es la desesperanza de un hombre que no es feliz siendo ejecutivo, pero que no tiene el valor de intentar otro tipo de vida; en «La autopista del sur», la fragilidad de los afectos generados por la necesidad y que al final del relato se dispersan; en «Casa tomada», nada menos que la renuncia de la casa con las connotaciones que al



principio de este trabajo se plantearon al respecto; en «Graffiti», un amor que no logra concretarse, por citar sólo algunos ejemplos. Aún en cuentos como «Axolotl», «La noche boca arriba» o «El ídolo de las Cieladas», se encuentra un resto de oscuro regreso a lo primitivo. Uno puede justamente preguntarse si un cuento como «Lugar llamado Kindberg» o «Graffiti» debían necesariamente terminar, por una coherencia interna narrativa, de esa forma tan desesperanzada, o si en la materia sin forma del lenguaje el autor tuvo elección y por ende posibilidad de darle otro giro, otra salida a esas situaciones angustiosas. Me inclino por pensar que Cortázar no tuvo elección de otorgar otros finales a dichos cuentos (los cuales cité a modo enunciativo y no excluyente). La inevitabilidad de esos finales no se debe a una imposibilidad de concretar por medio de la escritura otro final posible (dado

que en el infinito de la creación siempre es posible plantear soluciones alternativas) sino que considero que Cortázar no podía escribir otro final por el carácter pasional de su escritura, por la íntima y secreta relación de fuerzas que lo impulsaban a escribir así. Sus cuentos son ante todo y en última instancia metáfora de esa pasión. La vacilación de la realidad, propia de lo fantástico, sirve de instrumento a Cortázar para plasmar dicha pasión. Lo cotidiano y los espacios íntimos de la casa y el departamento subvertidos (así como los espacios públicos urbanos) refuerzan esa sensación de desolación, de resignación desamparada.

Si los cuentos se parecen tanto entre sí en su manifestar central de una experiencia vital desesperanzada, a pesar de sus variados y originales «argumentos sencillos», es porque ese impulso a la escritura se halla traza-

do y dirigido por una misma pasión cortazariana, pasión en tanto irracional (¿porque no podría el ejecutivo de «Lugar llamado Kindberg» haber intentado cambiar de forma de vida?), pasión en tanto sensación de predestinación (uno siente al leer los cuentos que los personajes tienen de algún modo un destino que no es el que ellos quisieran tener, pero que no pueden cambiar, pensemos en el personaje de «Carta a una señorita en París», que no quiere vomitar más conejitos y que sin embargo no puede evitarlo) y pasión en el sentido de muerte, que en algunos cuentos se da por el suicidio («Cartas a una señorita en París»), a veces a través del asesinato («Bestiario»), pero que en la mayoría de las veces se traduce en una resignación («Lugar llamado Kindberg», «El otro cielo», «Casa tomada»).

Es esta pasión, que acepta su destino y se resigna a él, a mi parecer, la que cifra la voluntad de escritura de Cortázar, la desesperanza de todo cambio posible que supere la sensación de soledad, de aislamiento y de absurdo (pensemos que muchos de los personajes son seres que están solos, o con parejas que lejos de formar una unidad refuerzan la soledad angustiosa de la existencia), y es esta misma pasión la que recurre a la esperanza de superar, o por lo menos sublimar, ese dolor vital, a la esperanza de conjurar esa desesperanza a través del acto de la escritura.

Bibliografía

- BACHELARD, GASTON, *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- CORTÁZAR, JULIO, *Bestiario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- —, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Alfaguara, volumen 2, 1997.
- —, *Final de juego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
- —, *Queremos tanto a Glenda*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.
- —, *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
- TODOROV, TZVETAN, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.

