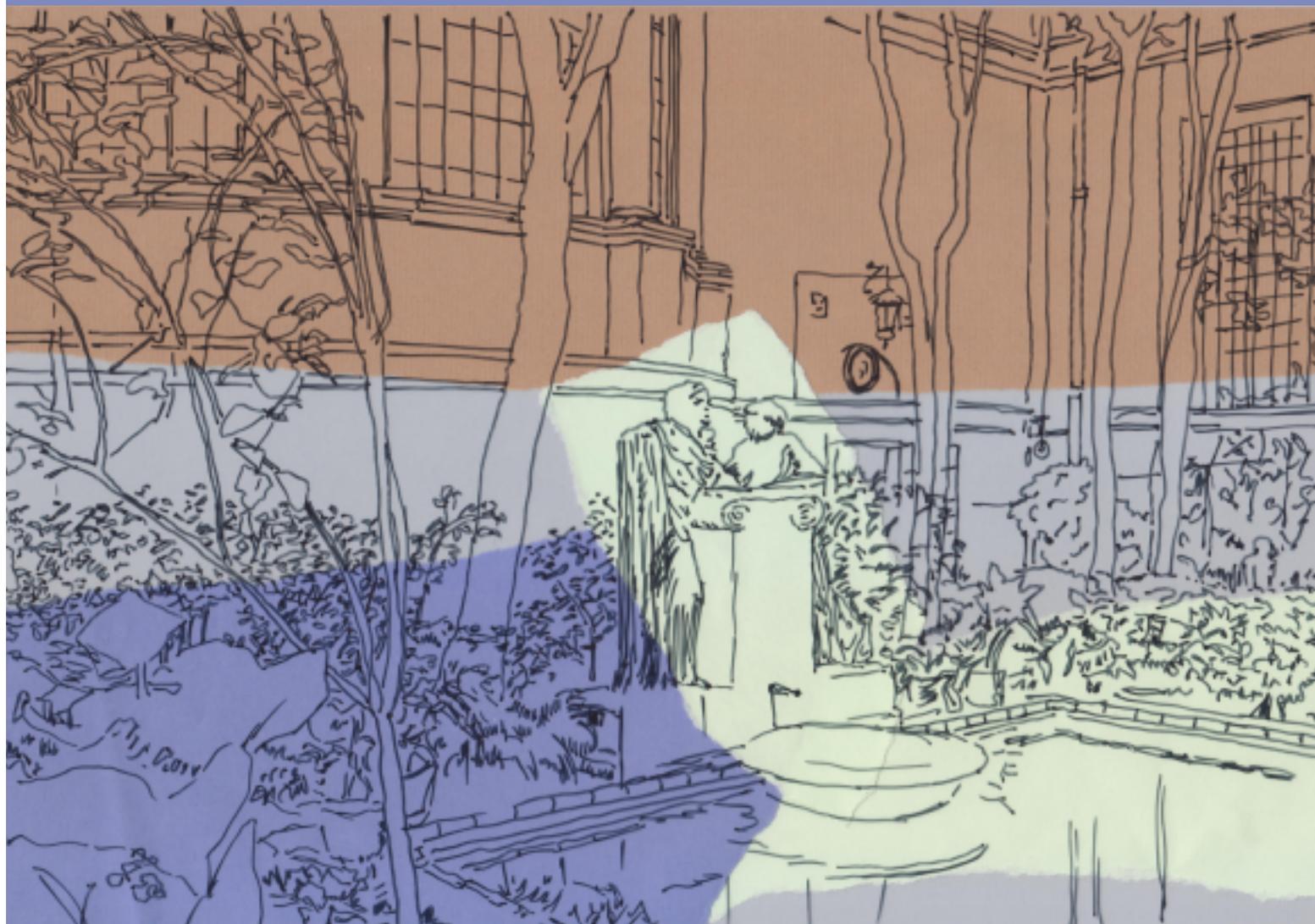


ENTRESIGLOS: DEL SIGLO XX AL XXI

Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza



XELO CANDEL VILA (ed.)



CANDEL VILA, XELO (ed.). *Entresiglos: del siglo XX al XXI. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*. València: Anejos de *Diablotexto Digital*, 4, 2019, 651 pp.
ISBN: 978-84-697-8819-6. DOI: 10.7203/anejosdiablotextodigital-4.

Cubierta: *Casa de Sorolla en Madrid*, de Dolores Fernández Martínez.

Diablotexto Digital

Universitat de València Departament de
Filologia Espanyola Av. Blasco Ibáñez, 32
46010 València Tel. +34 - 963864862
diablotextodigital@uv.es
URL: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto>

Director Honorífico

Joan Oleza Simó (Universitat de València)

Directoras

Josefa Badía Herrera (Universitat de València)
Xelo Candel Vila (Universitat de València)

Secretaría

Luz C. Souto (Universitat de València)

Editor de colección Anejos

Javier Lluch-Prats (Universitat de València)

Editora de sección Sobretextos

Gemma Burgos Segarra (Universitat de València)

Consejo de redacción

Alejandro García Reidy (Syracuse University)
Natalia Corbellini (Universidad Nacional de La Plata)
Margareth dos Santos (Universidade de São Paulo)
Teresa Ferrer Valls (Universitat de València)
Cécile Fourrel de Frettes (Université Paris 13)
Federico Gerhardt (CONICET)
Meritxell Hernando Marsal (Universidade de Santa Catarina)
Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)
Eugenio Maggi (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)

Traductor asesor

Anthony Nuckols (Universitat de València)

Comité Científico

Fausta Antonucci (Università degli Studi Roma Tre)
Ignacio Arellano Ayuso (Universidad de Navarra)
Luisa-Elena Delgado (University of Illinois at Urbana-Champaign)
Valeria De Marco (Universidade de São Paulo)
Francisco José Díaz de Castro (Universitat de les Illes Balears)
Pura Fernández (CSIC)
Luis García Montero (Universidad de Granada)
José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)
Jo Labanyi (New York University)
Raquel Macchiuci (Universidad Nacional de La Plata)
José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Stefano Mazzoni (Università degli Studi di Firenze)
Mari Jose Olaziregi Alustiza (Universidad del País Vasco)
Marie Linda Ortega (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
María Payeras Grau (Universitat de les Illes Balears)
Gonzalo Pontón Gijón (Universitat Autònoma de Barcelona)
José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)
Marco Presotto (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)
Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Jonathan Thacker (Merton College, University of Oxford)
Fernando Valls (Universidad Autónoma de Barcelona)
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid)
Ulrich Winter (Philipps-Universität de Marburg)

EL POETA COMO ANARQUISTA ESPIRITUAL. TENSION ENTRE METÁFORA POLÍTICA Y AUTONOMÍA ESTÉTICA EN EL PRIMER CORTÁZAR

JAUME PERIS BLANES

Universitat de València

La memoria cultural ha fijado una imagen de Julio Cortázar como un escritor vinculado a las luchas políticas de los años sesenta, setenta y ochenta y a los imaginarios revolucionarios que las sostuvieron y muy especialmente a causas como las revoluciones cubana y nicaragüense y la denuncia de la represión militar en las dictaduras de los setenta en el Cono Sur. Pero esa versión conscientemente politizada de su trabajo literario, leída a menudo a partir del concepto ambiguo e insuficiente de 'compromiso', entró en conflicto en un primer momento con la idea de la literatura que, hasta el quiebre de los años sesenta, había construido el propio Cortázar. Efectivamente, cuando en contacto con la revolución cubana abrazó públicamente la causa socialista y, con ella, una transformación en su autorrepresentación como escritor, ya había elaborado lentamente una ideología literaria que, en cierto modo, se vería obligado a desmontar y redefinir, para tratar de adecuar los textos escritos desde su interior –muchos de ellos, los más comentados y apreciados de su producción literaria– a los argumentos que implicaba ese quiebre definitivo¹.

El Cortázar anterior a la politización de los sesenta construyó su idea de escritor y sus poéticas en el interior de una concepción diferente de la

¹ En torno a la politización de su experimentación narrativa, pueden consultarse trabajos anteriores (Peris Blanes 2005, 2011, 2014).

literatura (Orloff, 2014; García, 2015). Lo hizo de un modo complejo y nada convencional, en un recorrido que le llevó desde *Presencia* (1938) a *Rayuela* (1963), pasando por *Los reyes* (1949), a construir una posición como escritor y como intelectual que implicaba una concepción sobre la naturaleza, el funcionamiento y la función de la literatura. O, al menos, como se verá, dos grandes ideas-eje sobre la literatura que, no sin contradicciones, iban a vertebrar su escritura. Este trabajo trata de rastrear las primeras articulaciones de esa concepción de la literatura en la obra de Cortázar y de proponer algunas hipótesis históricas y culturales para situarlas en perspectiva.

El creador frente al mundo y el lenguaje musical

Desde sus primeras obras, Cortázar fue proclive a proponer en sus obras imágenes y figuras que, de algún modo, le permitieran explorar las características del proceso creativo y la posición del creador literario frente a la realidad.

Los Reyes, una de sus primeras obras², proponía una relectura del mito del minotauro que invertía su sentido tradicional y que daba al carácter monstruoso del protagonista un valor positivo. Frente a Teseo y Minos, que obedecían ciegamente la ley social sin cuestionarla, el Minotauro aparecía como una encarnación de la diferencia y de una pulsión de libertad. Lo que en las versiones tradicionales del mito aparecía como una amenaza de destrucción, Cortázar lo conceptualizaba como un elemento afirmativo:

Teseo es el orden, la ley. ¿Por qué mataba Teseo a los monstruos, por qué mató al Minotauro? Porque el monstruo es aquel que escapa a la codificación, es lo libre, el individuo puro, sin especie. De ahí que los otros le llamen monstruo, palabra sin sentido para él. Teseo es el perfecto rey; quiere las cosas ordenadas, legales, a la medida del imperio. Por eso no puede tolerar a los monstruos. El Minotauro representará pues al individuo libre y anárquico, y en cierta medida al poeta (anarquista espiritual) (A Sergio Sergi, 2 febrero 1947, Cortázar 2012: 269-270).

Este planteamiento apuntaba tres líneas de sentido que iban a ser muy significativas en la obra primera de Cortázar. En primer lugar, la oposición entre un sistema coercitivo de leyes y rituales disciplinarios y un sujeto

² Escrita en 1947 y publicada con fecha de 1949 en Gulab y Aldabahor (Buenos Aires).

angustiado por su peso asfixiante, en lucha precaria por afirmar su diferencia. En segundo lugar, la identificación entre ese sujeto –en pugna con el sistema normalizador– y el creador artístico, poético y literario. En tercer lugar, la utilización de una categoría política radical (el anarquismo) como metáfora de esa pulsión creativa: eso sí, en un contexto y con una adjetivación ('espiritual') que despolitizaban por completo el término.

Si bien la tercera de las características aparece en la obra temprana de Cortázar de modo más esporádico y puntual, aunque significativo, las dos primeras estructuraron la poética cortazariana desde el primer momento. En efecto, aunque más adelante Cortázar revisara y desechara algunos de los elementos centrales de la poética que iba a cristalizar en esos años, lo cierto es que esas dos ideas sobre la relación entre el sistema social y el creador artístico iban a atravesar todos los periodos de su producción literaria. Eso sí, el sentido que Cortázar daría a todo ello variaría considerablemente, llevándole a adoptar actitudes radicalmente opuestas ante el lenguaje literario y la relación que sus ficciones y poemas.

Los reyes, de hecho, hacía un uso del lenguaje muy diferente al que más tarde se consolidaría como el estilo reconocible Cortázar. Efectivamente, no solo el modelo mitológico acerca al texto a la tradición de la literatura clásica, sino que su registro lingüístico preciosista y trufado de tropos contrasta con la concisión antirretórica de su poética posterior. Valga como ejemplo el monólogo de Minos que abre el drama:

MINOS. La nave llegará cuando las sombras, calcinadas de mediodía, finjan el caracol que se repliega para considerar, húmedo y secreto, las imágenes de su ámbito en reposo. ¡Oh caracol innominable, resonante desolación de mármol, qué fosco silencio discurrirán tus entrañas sin salida! ([1949], 55).

Este lujo retórico, que entroncaba claramente con el de sus primeros poemas –como veremos a continuación– contrastaba, sin embargo, con la tonalidad de algunos de los relatos que había escrito en los años anteriores. Si lo comparamos, por ejemplo, con *Casa tomada*, que había sido publicado en 1946³, podemos confirmar que, a esas alturas, Cortázar ya había

³ Aunque su publicación en *Bestiario* fuera de 1951, se publicó por primera vez en *Los Anales de Buenos Aires* (n.º 11, diciembre 1946), dirigida por Borges, con ilustraciones de su hermana, Norah Borges. Durante años se ha sostenido que fue el primer cuento publicado por

desarrollado un tono literario contenido, basado en los juegos de focalización y en la retención de información narrativa, muy alejado de la retórica neomodernista y barroca de *Los reyes*. Lo significativo es, por tanto, el hecho de que en 1947 esa estética suponía para Cortázar una elección consciente entre otras posibles con las que estaba experimentando. Y, sobre todo, que en el momento en que trataba de escribir una metáfora sobre la posición del creador artístico y poético frente a la sociedad, recurriera a ese lenguaje hiperretorizado que poco tenía que ver con lo que estaba probando en otros ámbitos de su escritura.

Esa no era una relación casual. El lenguaje de *Los reyes* suponía un grado máximo de diferenciación con respecto al lenguaje no literario, que ponía de relieve la especificidad del lenguaje literario frente a otros discursos. Su trama narraba el acoso y derribo a un ser mitológico en cuya monstruosidad se cifraba la diferencia de los seres creativos en una sociedad que trataba de normalizarlos. No es extraño, pues, que su lenguaje exhibiera una diferencia sustancial frente a los lenguajes utilitarios de esa sociedad, reproduciendo en el terreno discursivo una apología de la diferencia similar a la que ensayaba su trama. Es decir, el lenguaje hiperliteraturizado de *Los reyes* no era más que la textualización de esa posición de resistencia frente a los discursos de normalización social.

Esa concepción neomodernista del lenguaje literario, que debía hallar su especificidad y su diferencia frente a los otros discursos sociales, entroncaba directamente con algunas de las reflexiones y poemas que Cortázar había ensayado en los años anteriores. En algunos de sus textos tempranos, de hecho, Cortázar había tratado de localizar la especificidad del texto literario, comparándolo con otros lenguajes artísticos, como la música, cuyas características diferenciales aparecían mucho más claras. Esas reflexiones se articulaban, en grandes líneas, en dos direcciones principales: por una parte, destacaban la esencia impura de la literatura y su contradictoria capacidad referencial; por otra, otorgaban un valor máximo al lenguaje musical, que carecería de esa potencialidad referencial y, por tanto, gozaría de una naturaleza más pura en tanto lenguaje artístico.

Cortázar, lo que no es del todo cierto, pero la anécdota tenía brillo literario al sugerir un padrinazgo borgeano más mítico que real.

Paul Valéry (...) obligado a construir su obra con palabras, elementos impuros y sujetos a los peores malentendidos. El músico, por el contrario, alcanza la identificación de su idea musical en el material sonoro en absoluto estado de pureza. No por reiterado es el sonido menos constante en su esencia. Mientras lo poético en sí guarda sólo una relación de analogía con el vehículo que intenta expresarlo, la música es una con su expresión sonora. Y por eso resulta dable concebir una poesía sin palabras, mas no una música sin sonidos ([1942]:135).

En su primer libro publicado –aunque bajo el seudónimo de Julio Denis–, el poemario *Presencia* (1938) Cortázar había explorado insistentemente esa relación entre poesía y lenguaje musical. En el primer poema del libro, titulado significativamente ‘Música’, producía un juego de recurrencias fónicas con el sonido ‘l’ en el que los significados de las palabras pasaban claramente a un segundo plano: “Ala de estela lúcida, en la albura / libre de los levantes policromos, / salina, dilatada por los lomos / de las olas que exaltan la llanura” ([1938]: 51). La metáfora musical le servía, pues, como un puente hacia la abstracción literaria: al igual que en la abstracción plástica lo crucial era la disposición de las formas y colores en el plano, los primeros poemas de Cortázar daban un valor primordial al ritmo, la sonoridad y la textura fónica, muy por encima del sentido figurativo de las palabras⁴.

Esa concepción literaria, que planteaba el lenguaje poético como espacio formal autónomo, bebía en las fuentes de la tradición simbolista francesa y del modernismo latinoamericano; pero su tendencia a la desreferencialización lo acercaba, por momentos, a la tradición más extrema del barroco, como puede verse en “Clarooscuro de Góngora” (OC IV, 63), donde llevaba al límite algunos de los procedimientos de abstracción poética.

Pero ¿cómo pensaba Cortázar, en aquella época, los efectos que ese tipo de lenguaje literario podía producir en el lector? Sus cartas de la época revelan una experiencia hasta cierto punto dolorosa, que nos da algunas claves sobre la naturaleza de su proyecto intelectual. Salvo algunas excepciones, la recepción que sus compañeros, colegas y amigos dieron a su poemario fue bastante fría, aturdida quizás por la complejidad de su lenguaje y por la difícil

⁴ En muchos otros poemas de *Presencia* aparecía la misma utilización de la música como metáfora perfecta de la creación poética: “Yo quiero ser, contigo, uno de tantos / entregado a una música de minio / y a la liturgia ronca de tus manes” (OC IV, 54), “Hay acordes. Lo sé. Me lo has probado/ Viniendo con tu corte de armonías. (OC IV, 72) o “¡Canta, canta, hazte música y luego arde...” ([1938]: 68).

inteligibilidad de algunas de sus construcciones poéticas. En algunas de sus cartas, Cortázar se dolía de no haber sabido mesurar hasta qué punto la dificultad de la primera parte del libro podía hacer a muchos abandonar su lectura, pero derivaba de ese relativo fracaso una cierta ética de la escritura en relación con el lector:

Yo quería rechazar al lector amigo de lo simple y lo correcto. (...) No estoy arrepentido, por otra parte; nunca he pensado en el lector cuando escribo; usted sabe hasta qué punto es íntimo mi verso (a Luis Gagliardi, febrero 1940. Cortázar 2012: 79).

Se trataba, como puede verse, de una afirmación contradictoria, que afirmaba al mismo tiempo no tener en cuenta al lector y rechazar conscientemente a un tipo de lector posible y, lo que es lo mismo, apostar por un tipo de lector (y una posición de lectura) muy determinado. Así pues, la tendencia a la desreferencialización y a la abstracción poética, que en cierto sentido puede tacharse de militantemente formalista, incluía una idea muy clara de su lector potencial: aquel capaz de enfrentarse creativamente a un texto complejo y de cuestionar las normas literarias vigentes y socialmente admitidas.

Ello conectaba con una idea de la 'excepcionalidad individual' que era central en su concepción de la literatura, aunque no se formulara explícitamente. Algunos de los textos de *Presencia* permiten entreverlo. Por ejemplo, el siguiente soneto alegórico se apoyaba sobre una contraposición sistemática entre dos órdenes de la existencia: por una parte, la 'tierra viuda de oraciones' y el 'triste hormiguero' ajenos por completo a la emergencia de la Belleza; por otra parte, la 'tetralogía de estaciones' que comprende y goza de esa Belleza en la que nacen 'los impares'.

(...) Misterio de creación; atardecía
Sobre una tierra viuda de oraciones,
Y la tetralogía de estaciones
Lloraba la Belleza, comprendía.
(...) Hoy, los que en ella nacen, los impares,
Alzan las manos sobre el sendero
Donde el triste hormiguero hunde las manos ([1938]: 84).

El poema vinculaba estrechamente la Belleza con el carácter impar y singular de los individuos que se desarrollaban junto a ella. Y representaba a estos, explícitamente, como aquellos que predicaban su valor –el de la Belleza– en un espacio en el que casi nadie podía oírles. El hormiguero aparecía, pues, como metáfora de una mayoría silenciosa animalizada, brutalizada por el mundo del trabajo y las necesidades primarias y, por ello mismo, alejada por completo del mundo de la estética y sus exploraciones sensoriales. Esa separación entre una minoría dotada de sentido estético y una mayoría embrutecida y mediocre sería fundamental a la hora de definir los rasgos de sus primeras poéticas, y la relación entre literatura y sociedad en unos tiempos de gran convulsión social.

Esa concepción poética era, en cierta medida, una extensión de su posición vital del momento. Durante sus estancias como docente en las ciudades de Bolívar y Chivilcoy Cortázar describió recurrentemente a sus amigos su desprecio por el ambiente adocenado de las ciudades provincianas, autorrepresentándose como un individuo aislado y separado por completo de las preocupaciones mundanas, que solo encontraba refugio en una experiencia estética privada e imposible de compartir con los miembros de su comunidad⁵. Ello no tiene únicamente un interés biográfico: Cortázar estaba, de ese modo, construyendo una posición determinada como escritor, que determinaría por completo su concepción de la escritura.

En ese escenario de oposición entre el sujeto creativo y la sociedad alienante, la conflictiva realidad política y social constituía, para Cortázar, un elemento circunstancial y contingente, que corría el riesgo de alejar a los creadores de las cuestiones auténticas que debían alimentar su trabajo estético. La búsqueda de lo universal aparecía, pues, como un imperativo estético y como una liberación de la circunstancia inmediata, en dos sentidos complementarios. Por una parte, en lo formal, en la búsqueda de un estilo

⁵ Hablando de Chivilcoy: "Yo tengo un miedo que no sé si usted ha sentido alguna vez: el miedo a convertirme en pueblera. ¿No ha advertido la espantosa mediocridad espiritual que caracteriza al habitante standard de cualquier ciudad chica? A veces me sorprende a mí mismo en pequeños gestos, en mínimas actitudes que delatan una influencia de ese medio; y me aterro" (A Mercedes Arias, diciembre 1939. Cartas I, 67); "Mi sentido de la estrategia ha resuelto el problema de idéntica forma que en Bolívar; (...) consiste en encontrar una habitación aislada, donde pueda uno tener algunos libros y un poco de paz; la luz de una lámpara al anochecer, las cartas de los amigos, la dulce tarea de contestarles" (A Luis Gagliardi, septiembre 1939, Cortázar 2012: 57).

literario que, siguiendo la enseñanza de la música, caminara hacia la desreferencialización, en un camino similar al recorrido por la pintura abstracta en las décadas anteriores. Por otra parte, en lo temático, en el descrédito de las circunstancias locales y del tiempo presente frente a problemáticas universales e intemporales.

Estos es algo que todos los espíritus inteligentes de nuestra época han comprendido, y por eso buscan la obra universal, es decir aquella alejada de la circunstancia, de la limitación de tiempo y espacio. (...) El problema del ser, por ejemplo, vale tanto ahora como dentro de cinco siglos, mientras que una oda a la plaza de la República –perdón por el ejemplo– está sujeta a la decadencia de su tema, de la circunstancia que la motivó” (A Luis Gagliardi, Enero 1939, Cortázar 2012: 49)

Esa doble abstracción conllevaba, claro, un alejamiento de la política práctica, entendida como una subordinación de la realidad a las ambiciones terrenas y circunstanciales. A principios de los años cuarenta, con la II Guerra Mundial en marcha y con un intenso sentimiento de desolación por la crisis mundial, Cortázar escribía estas palabras, que dejaban muy clara su posición como escritor y miembro de esa minoría culta que había decidido alejarse de la mediocridad social:

Nosotros, la minoría culta, alejada del dinero y la ambición, con fines sublimados (arte, poesía, Dios, qué sé yo) haríamos muy bien en permanecer alejados de toda milicia, de toda participación. (...) Esto es una nueva Edad Media. Al dogma religioso sucede el dogma político-económico-social y recomienzan los autos de fe. Y el antisemitismo. Pero por encima de ello –como en la Edad Media– algunos cerebros y algunos corazones se evaden, y esperan (A Mercedes Arias, 18 de julio 1940, Cortázar 2012: 91 y 92).

Se trataba de una autorrepresentación muy definida, que señalaba la existencia de una minoría diferenciada por sus ‘fines sublimados’; esto es, por su exterioridad con respecto al conjunto de relaciones económicas y de poder que caracterizarían, según Cortázar, a su sociedad contemporánea. Una exterioridad que se fundaba, claro, en el rechazo de la mercantilización y el envilecimiento de la vida en la sociedad industrial y que, en ese sentido, se pensaba a ella misma como posición de resistencia ante la degradación espiritual cuyos síntomas más evidentes eran la guerra y la brutalidad.

Era esa perspectiva la que aconsejaba a Cortázar un alejamiento de toda participación política, de 'toda milicia'. El escritor, si quería resistir en su exploración de todo aquello que pasaba por fuera de la degradación, debía alejarse de cualquier posición política definida, pues el espacio de las luchas sociales se identificaba con el de las causas impuras derivadas de finalidades no sublimadas. Cortázar, incluso, trazaba una genealogía con los monjes y pensadores de la Edad Media, cuya 'evasión' de la realidad social y su reclusión en los centros de estudio era positivamente valorada.

En cualquier caso, ese programa antipolítico –que era en sí político, en tanto que se basaba en un rechazo consciente del embrutecimiento y degradación de la polis– formaba parte de la ideología literaria que, en esos años, estaba construyendo Cortázar. Era, además, coherente con la poética musicalizante, de aspiración universal y tendente a la desreferencialización, que propuso en *Presencia* y en algunos de sus primeros ensayos críticos, y cuyas operatorias básicas podían rastrearse todavía en un texto más tardío como *Los reyes*. Se trataba, claro, de una posición intelectual heredera del modernismo y de las escuelas francesas finiseculares, que habían construido sus poéticas como un rechazo consciente del utilitarismo discursivo de las sociedades modernas.

Dos ideas-eje: abstracción e irracionalismo

Fue desde esa concepción de la literatura que Cortázar procesó la enseñanza de las vanguardias e integró algunos de sus elementos en la construcción de su posición como intelectual y como escritor. En un texto temprano, que no llegó a editar en vida, Cortázar reflexionó con lucidez sobre algunas de las propuestas vanguardistas y sobre la literatura europea del momento. Llevaba el hermoso título de *Teoría del túnel* (1947), y un subtítulo que describía las dos tendencias literarias que interesaban al Cortázar de la época: *Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo*.

Más allá de su análisis y valoración de esas corrientes literarias, resulta interesante el modo en que Cortázar conceptualizó su emergencia, vinculando en todo momento la necesidad de una nueva literatura a la aparición de una nueva visión del mundo. Y todo ello, filtrado a través de una cierta actitud literaria: la rebeldía. Efectivamente, Cortázar trataba de fechar en la década de

1910-1920 la "aparición de un tipo de escritor para quien la noción de géneros, de toda estructura genérica, se le da con la perspectiva visual de barrotes, cárcel, sujeción" (59).

Esa emergencia de un 'joven escritor rebelde' (60) localizaba la rebeldía en el puro espacio de lo estético y, por tanto, limitaba su combate al ámbito de los códigos literarios. Sin embargo, y este era el elemento que hacía interesante el estudio de Cortázar, estaba motivada por algo que excedía el ámbito del arte, y que se relacionaba con "la angustia general del hombre de nuestros días: la duda de que acaso las posibilidades expresivas estén imponiendo límites a lo expresable; que el verbo condicione su contenido, que la palabra esté empobreciendo su propio sentido" (62).

No se trataba de una argumentación retórica, sino del andamiaje fundamental de una concepción de la literatura que le permitía separar conceptualmente las nuevas escrituras de la literatura tradicional, a través de una argumentación sencilla pero eficaz. Según Cortázar, la literatura tradicional tendría un objeto de exploración privilegiado: el propio lenguaje literario y su posible perfeccionamiento. Por el contrario, la revolución vanguardista consistiría, en buena medida, en convertir una urgencia exterior al objeto literario en el motor verdadero de la literatura.

Oponiéndose a toda inmanencia verbal, la década de 1910-1920 muestra en acción los primeros grupos para quienes escribir no es más que un recurso. (...) 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 (63).

El párrafo anterior se refiere a las escrituras dadaístas y surrealistas, pero también a aventuras como las de Kafka o Gide, no tan militantemente vanguardistas. Lo interesante de su planteamiento –muy cuestionable, por otra parte, en términos de historia literaria– era que destacaba la literatura como un campo no inmanente, sino como un recurso para llegar a otra cosa. Toda su argumentación se sostenía sobre esa idea: mientras la literatura tradicional tomaba el lenguaje literario como un objeto, la literatura contemporánea (vanguardista, modernista) había comenzado a tomarlo como un recurso.

Sorprende, en el Cortázar de la época, esta concepción aparentemente instrumental y expresiva de la literatura. ¿Cómo articular este planteamiento con su elogio de la musicalidad, de la desreferencialización y de la búsqueda de un lenguaje puro? Lo cierto es que su obra crítica no llevaba a cabo esa articulación y, de hecho, puede pensarse que en esos años su posición teórica era el efecto de una tensión entre diferentes ideas-eje que no estaban del todo articuladas en un pensamiento unitario. No se trataba, pues, de una ideología literaria perfectamente articulada, sino de dos grandes líneas de sentido, herederas de diferentes líneas del pensamiento y del debate estético de principios del XX, que no acababan de hallar una argumentación global que las envolviera y cohesionara.

Por una parte, pues, la idea-eje del lenguaje desreferencializado, tendente a la abstracción, cuyo efecto estético derivaba de sus formas, proporciones y ritmos internos, y no de su denotación de una realidad exterior a la representación. Por otra parte, la idea-eje de una pulsión ajena a la literatura, radicada en una experiencia singular, intensa e irracional de la realidad, que estaría determinando por completo las elecciones estéticas, las estructuras narrativas, los registros lingüísticos y, en definitiva, la forma literaria, que no sería más que un recurso para canalizar esa experiencia singular.

En su intento de conciliar esas dos líneas de sentido, Cortázar identificaba los códigos literarios tradicionales (las reglas clásicas) con el conformismo, y la necesidad de transgredirlos con la rebelión⁶. No había, en esa dicotomía, una lectura política de las elecciones estéticas, sino únicamente la utilización desplazada de una retórica propia del campo político a la esfera literaria. En algunos momentos, incluso, Cortázar utilizaba una serie de tropos propios de una retórica claramente revolucionaria, aunque los ciñera al ámbito específico de la forma literaria.

Sin paradoja alguna, lo vemos escribir libros con la esperanza de que ayuden a la tarea teleológica de liquidar la literatura. No cree que el hombre merezca seguir encerrado en el uso estético del idioma, no cree que deba continuar aliñando los barrotes de la jaula (64). Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir (72).

⁶ "Tendencia a proponerse la realidad en términos de inadecuación del hombre en el cosmos, asumirla sin escamoteo y luchar por superarla a través de la rebelión contra toda regla áurea, todo 'clasicismo', que se le antoja la fórmula estética del conformismo" (63).

No dejaba de ser curioso que quien, unos años antes, había diseñado su posición como intelectual al margen de cualquier contaminación política, recurriera ahora a esta retórica combativa para definir el gesto liberador de la literatura contemporánea. En realidad, la aparente contradicción no lo era tanto, e inauguraba uno de los gestos teóricos que mayor alcance iban a tener en su producción ensayística: desplazar al ámbito de lo estético el léxico y los criterios valorativos de la política revolucionaria. Esa sería, de hecho, una de las claves de la ideología literaria que Cortázar iba a construir en los años sesenta (Peris, 2014), y de su compleja argumentación sobre las relaciones entre literatura y política revolucionaria. Lo interesante es señalar cómo más de una década antes de su conocido viraje político Cortázar ya estaba utilizando la retórica política para definir el funcionamiento de la literatura. Ello no implicaba, sin embargo, una politización de lo estético, sino únicamente la detección de lógicas estructurales similares en ambos ámbitos, basadas en la idea de ruptura con lo establecido. De hecho, esa conceptualización de la literatura contemporánea como una forma de rebeldía frente al conformismo del clasicismo, más que invitar a una lectura politizada del campo literario parecía desactivar implícitamente cualquier intento de leer desde un horizonte político o social el trabajo literario. Para Cortázar, las dos series tenían problemas, estructuras y lógicas similares, y por ello mismo no podían confundirse ni subordinarse. Esa separación radical es la que entraría en crisis unos años más tarde, en el interior de la reflexión cortazariana sobre la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1985). "De mitos y tiranías: relectura de *Los Reyes*", *INTI: Revista de Literatura Hispánica* 22, artículo 18.
- CORTÁZAR, Julio [1938] (2005). *Presencia*. En *Obras Completas IV*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 49-89.
- [1942] (2006). "Soledad de la música". En *Obras Completas VI*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 135-139.
- [1947] (2006). *Teoría del túnel*. En *Obras Completas VI*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp.49-126.
- [1949] (2006). *Los reyes*. En *Obras Completas II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2012). *Cartas 1937-1952*. Madrid: Alfaguara.
- FRANCO, Jean (2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Madrid: Debate.
- GARCÍA, Victoria (2015). "Testimonio y literatura. Algunas reflexiones y tres realizaciones en la narrativa argentina: Walsh, Urondo, Cortázar (1957-1974)", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n.º 6, pp. 11-38.
- GOLOBOFF, Mario (1988). *Julio Cortázar: la biografía*, Barcelona: Editorial Seix Barral.
- MATTALIA, Sonia (1998). *Miradas al Fin de Siglo: Lecturas modernistas*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- ORLOFF, Carolina (2014). *La construcción de lo político en Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- PERIS BLANES, Jaume (2005). "Libro de Manuel de Julio Cortázar, entre la revolución política y la vanguardia estética", *Cuadernos de investigación filológica* 31, pp.143-161.
- PERIS BLANES, Jaume(2011). "El perseguidor, de Cortázar, entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, pp.71-92.
- PERIS BLANES; Jaume (2014). "Reunión, de Julio Cortázar: reescritura y conflicto de poéticas en el debate sobre el intelectual y la revolución", *Hispanofila*, 172, pp. 143