



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DEL SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA



U. N. A. M. ELEMENTOS SURREALISTAS EN LOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Cuentos de Julio Cortázar
Jefatura de la División del
Sistema Universidad Abierta

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS
P R E S E N T A:
JUAN MANUEL TORRES VELÁZQUEZ



ASESORA DE TESIS: DRA. MARÍA CONCEPCIÓN
ANDUEZA

SERIA ACADEMICA DE
SERVICIOS ESCOLARES
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA
CIUDAD UNIVERSITARIA

JUNIO, 2005

m. 344963



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción.....	3
-------------------	---

PRIMERA PARTE

JULIO CORTÁZAR Y EL SURREALISMO. POR UNA EXPANSIÓN DE LA REALIDAD

Capítulo I ¿Qué es el Surrealismo?.....	13
Capítulo II Julio Cortázar y el Surrealismo	
Surrealismo del otro lado del océano.....	31
Cortázar y la vanguardia.....	35
“Teoría del Cuento”.....	37
Cortázar surrealista.....	39

SEGUNDA PARTE

ELEMENTOS SURREALISTAS EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR

Capítulo III El Sueño.....	52
Capítulo IV Jazz, música surrealista.....	66
Capítulo V Cronopios, objetos verdes, húmedos y surreales.....	86
Conclusiones.....	100
Obras Consultadas.....	105
Anexo Bix Beiderbecke.....	112

INTRODUCCIÓN

La literatura se hace con signos y palabras. Éstos son representación de lo que el hombre percibe como real; no la realidad misma, aunque sí lo más cercano a ella.

Entre el pensamiento y el autor media un mundo de cuya naturaleza aún no puedo dar cuenta.¹

Dos realidades no son semejantes, y sin embargo el hombre describe una en función de la otra, creando conceptos:

. . . su mirada se limita a deslizarse sobre la superficie de las cosas y percibe 'formas', su sensación no conduce en ningún caso a la verdad, sino que se contenta con recibir estímulos, como si jugase a tantear el dorso de las cosas.²

La realidad es lo físico, lo medianamente comprensible por medio de instancias, científicas sí, pero igual de arbitrarias que las propias palabras y los signos con que se constituyen. Algo que sucede en sociedad, comprobable, creado por común acuerdo entre pensamientos por completo distintos unos de los otros. La realidad sólo tiene sentido en un contexto social, al interior de uno mismo es relativa.

Sin embargo, lo real no sólo es lo fáctico. Las imágenes producidas por la mente, remitan a una *realidad* o no, son físicas pues se originan en organismos específicos y desarrollados, los cuales son lo que piensan, o tal vez sólo puedan ser al pensar: en la vida, en su sentir, en la nube o las estrellas, en lo que podría ser. En este sentido, la imaginación es parte de la realidad, una realidad a la

¹ Breton, André. *Manifiestos del Surrealismo*, intr.

² Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. p. 19.

que no se han reconocido sus límites, una realidad extensa, sólo medianamente comprensible en el rostro de las apariencias, inaprensible, en ocasiones oscura e inextricable, enorme mar donde flotan nuestras conciencias que son como granos de arena, surreal.

La tradición literaria se había envuelto, hasta avanzado el siglo XIX, en el manto de las relaciones sociales del hombre, sus deseos y actos; en lo cotidiano, las posibilidades de la forma de su lenguaje y sus especializaciones, en sus construcciones sintácticas atribuibles a un entorno estético, la representación de lo que experimenta a su alrededor, siguiendo a la historia y los grandes mitos que constituyen la base de las nociones de la realidad que el hombre se ha atribuido como propia.

Desde la época clásica el arte es considerado representación exacta de lo cognoscible: lo que el hombre ve y vive es concebible en una obra, o el desplazamiento de estas experiencias en diversos planos de la realidad. La estética y visión del arte mimética aristotélica no dejó de tener influencia hasta bien entradas las noches, los sueños románticos y las revelaciones del interior de cada una de las mentes del nuevo humanismo decimonónico.

En efecto, algunos cambios habrían de sucederse. El arte pronto se ocuparía de pugnas sociales y llevaría las nociones revolucionarias hacia la sensibilidad del hombre, la búsqueda de la libertad absoluta del pensamiento y la expansión de sus propios límites; dirigirá su atención a las pasiones y deseos más profundos, irrefrenables y autocensurados de quien crea o el interior de su inconsciente: dejaba paredes de biblioteca y salas de arte, dejaba el mundo y la realidad de lo ya conocido, para internarse en las posibilidades radicales de la imaginación humana.

El hombre propone y dispone. Tan sólo de él depende poseerse por entero, es decir, mantener en estado de anarquía la cuadrilla de sus deseos, de día en día más temible. Y esto se lo enseña la poesía.³

Ya no más veríamos a la literatura como una historia de alcoba para las horas ocio refinado y de buen gusto, ni a los escritores ajenos a sus historias; ya no representaría lo que puede suceder o ha sucedido, dejaría de recrear a la realidad para, en el preciso instante de la escritura, ir la creando.

A partir del XIX los tópicos literarios se van concentrando cada vez más al interior del individuo, sus estructuras de pensamiento hasta el momento ignoradas, las pasiones que dan vitalidad al individuo que escribe, sus deseos, a veces irreconocibles a simple vista, sus particulares modos de percepción. Tal vez sea como reacción al rígido clasicismo, o el curso natural que el desarrollo del pensamiento vio sus primeras luces en el romanticismo, pero los autores tienden a la exploración de su propio interior mental, sus propias contradicciones y conflictos existenciales, su propia conciencia hecha personaje. Tanto en futurismo como en las demás vanguardias y otras corrientes artísticas europeas decimonónicas y del alba del XX, el autor ya no se ocupa tanto de relatar una historia probable, predecible, historia circular de consecuciones lógicas, con un nudo a desentrañar, una enseñanza moral explícita del mundo de las acciones, una sensación de *realidad*.

Las Guerras Mundiales cambiaron en la humanidad los propósitos de la búsqueda artística: actos absurdos y sin consenso son ejecutados por los líderes de las naciones, acciones arbitrarias

³ Breton, André. *Manifiestos del Surrealismo*. p. 35.

que inciden en todo el orbe, aún a costa de las vidas de sus semejantes. En el arte, el juego lírico y profundo, la irreverencia ante costumbres e ideales, la trasgresión a las reglas impuestas en los ámbitos del pensamiento y las posibilidades expresivas se radicalizan y el hombre, sabiendo que en sociedad no alcanzará la libertad ni la plenitud ansiadas, se repliega y hurga dentro de sí mismo para después, con la revelación que su propio ser le ha sugerido, salir a la calle gritando su nueva identidad. Las características de la literatura se volverán escurridizas, negadas al sistema, anárquicas en cierto sentido y en referencia a las descripciones, pero con la misma cantidad de significación (o más aún) y expresión poética que cuando eran explícitas o remitidas al reino de la actuación.

Este cambio sólo se da en los tópicos literarios, porque a pesar de todo el ser humano es un ente social, y en todo caso hay etapas donde una parte de la realidad es abordada por la literatura con más insistencia que en otras. Las pasiones recónditas y los verdaderos mecanismos del ser, ya no tanto sus relaciones o actitudes, han abundado a lo largo de la historia humana y su arte: desde el momento en que existen seres considerados locos, en la noción de lo divino, en el arrobamiento místico y la alucinación, en el delirio fingido o real. La literatura fantástica de todos los tiempos, y hasta las mitologías que cada cultura poseía o mantiene, dan grandes y numerosas muestras de un arte que durante el siglo XX se definió con el término de Surrealismo, pues responde al llamado de los instintos e impulsos imaginativos más propios del ser humano y su ansia por insertar a la realidad cada vez más elementos, sintética característica e hilo conductor de las producciones surrealistas. La

imaginación no existe dentro del hombre para evadirse de esta realidad, sino para modificarla, piensan los surrealistas.

Visto así, el surrealismo es la designación temporal a esa característica creativa del lenguaje de todos los tiempos, la expresión poética en su más puro sentido, la exaltación del espíritu hasta niveles que lo llevan más allá incluso de lo concebido. Asimismo, lo surrealista, *sobre* o *superrealista*, no niega a la realidad: la amplía, la extiende hasta límites que el propio hombre aún no ha reconocido, la enriquece y se afana en comprenderla. Lo surrealista es parte de la realidad, aunque pretende que ésta no sólo esté delineada por el perímetro marcado en los límites de la lógica y lo comprobado, sino que además incluya el interior, ese desconocido e indefinible (y sin duda del cual siempre hay algo ignoto), de cada uno.

El que un ser posea características que no sean comprobables, o hasta que rompan las preconcepciones que se tienen de él, no es furtivo: la imaginación siempre ha existido y no es extraño que las visiones maravillosas, irreales o surrealistas (realistas mágicas, poéticas puras o como se le designe según cada momento o lugar) también hayan acompañado toda la historia a la conciencia del hombre.

La diferencia entre surrealidad e irrealidad no existe; la negación de tal analogía estriba en que lo surreal puede insertarse en la realidad, y de hecho tiende a ello (las profundidades del espíritu se deben de captar para “someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente”, diría André Breton, principal promotor del movimiento), y la irrealidad se considera un duro gesto de la necesidad o la enfermedad.

El Surrealismo no está ligado a lo ilógico, pues tiende a una lógica superior (lógica interna, de la conciencia y deseos del hombre, en relación exacta entre lo que se produce dentro y fuera del poeta); no es irreal, busca una supra – realidad, mantiene con sus experiencias un estrecho lazo hermenéutico con el cual considerar la vida, siempre incomprensible y de verdades infundadas y relativas, gratuitas por lo tanto.

Lo surrealista pretende acercar al hombre a su memoria primigenia, a los rituales cósmicos del primitivismo, a las visiones divinas de los místicos, a la inocencia. Después del barroco o el clasicismo, el hombre sigue sus caminos mentales; después de la experiencia surrealista nada puede ser igual (el arte o la vida), finalmente el hombre sabrá que su realidad está fundada por los propios pensamientos que él alberga, y que el mundo en sí no se puede abordar.

Diferencia entre lo fantástico y lo surrealista no existe, en tanto no se considere a lo fantástico una evasiva o pensamiento nimio, sino el resquicio por el cual la imaginación ha llevado al hombre a concebir lo posible, visionar lo que está por suceder, lo que cabría en un futuro o en tiempos inmemoriales, lo que se basta por sí mismo para existir.

A lo largo de estas páginas la intención no será identificar la línea exacta en que los cuentos de Julio Cortázar son influidos directamente por el pensamiento de André Breton, pues ni siquiera lo supongo, sino hallar eso de común a las intenciones de sus obras, desde un aspecto no temático y sí en cambio discursivo (no atendiendo a especificaciones, sino a los grandes tópicos conceptuales empleados). Es cierto que el móvil que motivó al Surrealismo a instaurarse como corriente literaria no posee con

exactitud las mismas inquietudes existenciales o artísticas de las corrientes latinoamericanas; sin embargo, resulta interesante que la tarea, aventurada y nunca exhausta, de relacionar distintos tiempos y situaciones a la luz de una manera particular de entender el arte y la realidad, se esboce al menos para buscar hasta qué punto las expresiones de hoy poseen esta necesidad un día designada como surrealista, fundamental para las creaciones de este momento y los postreros.

Y, en ese sentido, la tarea es intrincada, libre, entusiasta, crítica y apasionada, y hasta eso si es posible, destinada a la clarificación y mejor comprensión de una realidad que, cada vez que el hombre conquista nuevos sitios intelectuales o materiales, se empeña en oscurecer más las fronteras de su conocimiento.

El presente es un estudio analógico en el cual no se siguieron líneas teóricas de análisis literario (¿qué teoría podría explicar satisfactoriamente lo expresado en *Poisson Soluble* o ciertas partes de *Historias de Cronopios y de famas*?) en específico. Es un *collage* de concepciones cercanas a la teoría de la recepción y los estudios psicolingüísticos más las concepciones que sobre arte y literatura los propios autores aquí abordados representan.

PRIMERA PARTE
JULIO CORTÁZAR Y EL SURREALISMO
POR UNA EXPANSIÓN DE LA REALIDAD

Esta parte está compuesta por dos capítulos, en los cuales se pretende dar un panorama general del Surrealismo, el momento en que fue concebido, y su injerencia en la obra del escritor argentino Julio Cortázar.

El primer capítulo de la presente tesis tiene como objetivo la caracterización de los cambios que el Surrealismo ha instaurado en la manera que el hombre concibe al arte, el cual no sólo será abordado como la representación estética de la sensación, sino un fin en sí, y una actitud ante la realidad. Según sus momentos, el Surrealismo deja atrás lo mismo la lógica que el sometimiento político – social y la noción de arte, la manera en que el espectador interactuaba con el artista, o el artista con su propia obra. Con la llegada del Surrealismo, el arte cumple con más vehemencia el sentido por el cual fue concebido: la creación. De imágenes, de relaciones conceptuales, de espacios y tiempos, de la realidad. Y aunque no se experimentó la *transformación total de la vida* que pretendía, como reconocen algunos autores (Lefévre, Nadeau, Larrea), y en cambio las obras surrealistas forman hoy parte de la historia del arte y catálogos para venta de cuadros, es cierto que las expresiones artísticas actuales tienen más características surrealistas que las del siglo XIX o el XVIII.

Parto del Surrealismo que André Breton definió acaso porque en la historia de la literatura no era usual hasta su arribo cuestionar los entramados lógicos en los que se cimentaban las historias o los versos, y porque él fue quien propuso tal concepto; sin embargo, repito, el Surrealismo no nació en el siglo XX ni concluyó a la muerte de André Breton, o en 1967, año en que dejó de publicarse la revista “oficial” del movimiento. El Surrealismo ha existido

siempre en muchas expresiones del arte y la vida en general, aún antes de 1924.

En el segundo capítulo estas características serán analizadas en la obra del latinoamericano Julio Cortázar, considerando al autor como reflejo y afinidad, el *sentir* de la época, de una búsqueda por manifestar lo que hay en la conciencia (y si la conciencia es el cúmulo de pensamientos y razonamientos creados o transmitidos diremos que es un estado alterno de conciencia el Surrealismo), que el movimiento francés se encargó que abanderar, considerando que no sólo a la percepción interior el Surrealismo se ciñe, sino también al sitio que ocupa el arte en la sociedad: el arte no interpreta al mundo que las guerras o las sociedades impongan, sino reconoce otras nuevas caras de la realidad que, lógica aplicada al devenir, modifican el curso de la historia.

Por tanto, no es una relación casual la propuesta en este trabajo; sino que, a través del presente estudio, se piensa en el hombre mismo y las formas de su pensamiento, y no sólo de él una actividad, como la literaria.

CAPÍTULO I

¿QUÉ ES EL SURREALISMO?

*Lo maravilloso es siempre bello; todo lo maravilloso,
sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir
que solamente lo maravilloso es bello.
André Breton. Manifiesto Surrealista (1924)*

En el año de 1924 se publica en París el *Manifiesto Surrealista*, que viene a instaurar el modo de operación, los límites y objetivos de la literatura y el arte en general, que hasta ese momento (y ya desde hacía algunos años), se venía presentando en las expresiones de artistas cada vez más numerosos del viejo continente, expresiones que van más allá de la mera reproducción de sucesiones lógicas en el espacio y el tiempo narrativo, que tienen más interés en las sensaciones o impulsos que una imagen pueda motivar, y ya no tanto en la forma estilística de dichas expresiones o la verosimilitud de lo contado.

La poesía dejará de ser una reproducción o evocación de la realidad, una reacción ante ella, y ahora crea sus propios límites y objetos al pretender una acción, la creación de una nueva realidad. La conciencia estética, como es de suponerse, también se vio afectada: no sólo lo bello interesa a las nuevas expresiones literarias, sino además lo inusual, lo sorprendente y la búsqueda de nuevas relaciones en las imágenes de la dupla sujeto – realidad. De cierto modo, el Romanticismo se prolonga unos años más, al menos en cuanto a la importancia que mantiene el lirismo frente a la forma o los sucesos contados, reacción observada desde finales del siglo

XVIII a los límites rigoristas y posibilidades premeditadas y establecidas del neoclasicismo.

La búsqueda surrealista intuida desde las páginas de la revista *Littérature* (fundada desde 1919 por Breton, Aragon y Soupault), y en el libro *Les Champs Magnétiques*, comienza a extenderse, cobrar interés y a fundamentarse. La negación de la literatura como acto perfectible y privilegiado, legado del Dadaísmo (corriente a la cual se unieron André Breton y los surrealistas de la primera época), se mantendrá algunos años más. Dadá y el Surrealismo “no pueden concebirse sino correlativamente, como olas que cada una de ellas recubre a su turno a la otra”⁴, afirmaría Bretón años después.

La primera obra explícitamente surrealista se publica en 1919. *Les Champs Magnétiques*, escrita conjuntamente por Philippe Soupault y André Breton, hace uso del método entonces propugnado por los surrealistas: la escritura automática.

Este procedimiento de conocimiento nuevo ignora las armas tradicionales del trabajo científico, y en especial el aparato lógico, para recurrir únicamente a los medios utilizados siempre por los poetas: la intuición y la inspiración, concretadas principalmente en imágenes.⁵

Este método tiene como fundamento el “pensar en voz alta”, sin juicios críticos por parte del sujeto, dejando correr la pluma en un monólogo sin estilo definido o historia que contar. Según los recientes descubrimientos referentes al inconsciente por parte de Sigmund Freud, Breton experimenta con este nuevo estilo a fin de ahondar en los verdaderos mecanismos del pensamiento y las múltiples relaciones que establece aún sin la voluntad del autor,

⁴ cit. en Cardoza y Aragon, *André Breton atisbado sin la mesa parlante*, p. 13.

⁵ Nadeau, p. 63.

provocando nuevas imágenes mentales y la fractura de las relaciones antinómicas cotidianas entre lo subjetivo y lo objetivo, en cierta manera es una disolución, pues el objeto no podría ser concebido sin la particular emotividad del sujeto.

Los Campos Magnéticos tiene la misma inconformidad ante lo establecido que las experiencias creadoras de Dadá. Las aves ya no causan estertor en el cielo con sus alas, las estrellas de los sueños son alcanzables con la punta de los dedos, y el estado de optimización de la vida que prometió la ciencia nunca llega. Ante este descubrimiento de lo exterior, la búsqueda introspectiva es sumamente extensa e inaprensible. Lo escrito ahí es el fondo de la conciencia de estos autores, y el lector se observa en esa especie de espejo sin mercurio, que no refleja los cuerpos sino los escudriña hasta límites inéditos derivados de la escritura automática. Dividido en varios capítulos (“El espejo sin alinde”, “Estaciones”, “Eclipse”, “En 80 días”, “Barreras” y “No nos vamos”), *Los Campos Magnéticos* ofrece una cantidad de imágenes cargadas de emotividad y una calidad inalcanzable por medios lógicos, según consideró el propio Breton.

Las imágenes son inconexas unas con otras e incluso cada una vista por separado, frases sin sentido y yuxtapuestas. La obra se separa desesperadamente del espectador, ofreciéndole sólo al autor una posible interpretación a lo escrito, y al propio lector una serie de desconciertos:

Hacen falta elefantes con cabeza de mujer y leones voladores. La jaula está abierta y el hotel cerrado por segunda vez, ¡que calor! En el lugar

del chef se puede ver a una leona bastante guapa que araña al domador sobre la arena y de vez en cuando se rebaja a lamerle.⁶

El automatismo psíquico no estaba destinado a leerse, sino que representa un modo de creación al alcance de todos, especializados o no, como exigía Lautréamont años antes para la poesía en general. En el *Manifiesto Surrealista* de 1924, Breton, al igual que años anteriores el Dadaísmo, pone al alcance de cualquiera la nueva expresión: en un lugar propicio “al repliegue del espíritu sobre sí mismo”, el sujeto debe estar en un estado pasivo, receptivo y olvidado de todo criterio o talento propio y ajeno. “Decíos hasta empaparos de ello que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes”, recomienda Breton antes de comenzar a escribir de prisa, incontenible, sin leer lo escrito ni reparar en ello, dotando a sus creaciones de una “extraordinaria lucidez” en terrenos inesperados. Incluso hasta revierte rasgos utilitarios:

Llegaré incluso a afirmar que este lenguaje me instruye ya que, en efecto, me ha ocurrido emplear surrealístamente palabras cuyo sentido había olvidado. E inmediatamente después, he podido verificar que el uso dado a estas palabras correspondía exactamente a su definición.⁷

concluye el autor justificando su método de escritura.

Imágenes inusuales en conjunto, subtituladas por nombres de lugares (*Hoteles, Trenes*) que sugieren los momentos en que fueron escritos o la imagen de la que recibieron el estímulo al comenzar a escribir. Diálogos sin diálogo, es decir cada quien hablando sin responder a su interlocutor, relaciones de imágenes por mera reacción; si uno de ellos está hablando sobre el alma y menciona a

⁶ *Ibid.*, p. 32

⁷ Breton, André. *Manifiestos del Surrealismo*, p. 54.

un policía, el otro responde con una concepción de la autoridad descontextualizada del caso en que se le ofreció tal imagen. En este tipo de “conversación” no se presta atención al otro sino para hacer uso de sus palabras, y decir aquello que provoque a la mente del interlocutor. Según el *Manifiesto Surrealista*, este método otorga libertad a la expresión, restableciendo al diálogo su verdad absoluta, sin obligaciones sociales impuestas.

A decir por el estilo de cada línea, da la impresión que se alternan las frases entre los autores, método denominado *cadáver exquisito* por los propios surrealistas, y aplicable también a la pintura.

De este libro se desprende una libertad extrema al crear, escritura sensitiva, voraz. Más que decir incoherencias, los surrealistas están acosando a la realidad desde todos los flancos posibles que les ofrece su propia mente, leída por ellos y no sometida. Una lectura *real* del pensamiento de los autores. No hay artificios, ni recursos retóricos o estilísticos, despersonalización ni ocultamiento: todos los rasgos que caracterizaban por lo regular a la literatura. Ahora sólo los pensamientos que el lenguaje propio puede expresar, y el desborde de la imaginación hasta límites confusos.

La ventana excavada en nuestra carne se abre sobre nuestro corazón. Se divisa un lago inmenso sobre el cual se posan libélulas rojizas y olorosas como peonías. ¿Cuál es ese gran árbol en que los animales van a contemplarse?, hace siglos que le damos de beber (. . .) Todo el

mundo puede pasar por ese corredor sangriento del que cuelgan nuestros pecados, lienzos deliciosos, aunque en ellos domine el gris.⁸

El *Manifiesto Surrealista* de 1924, por su parte, definirá las nuevas concepciones del arte y la propia existencia tendría tantas y tan profundas influencias en toda expresión artística posterior. Ciertamente, una definición rígida y cerrada, acabada y limitada, supondría la estatización del Surrealismo; de ahí que sólo se puedan ofrecer acercamientos estilísticos y conceptuales.

Alrededor del Surrealismo se identifica una rebeldía, oposición sistemática y frontal ante los modelos artísticos, morales, estéticos y discursivos impuestos hasta el momento. Tal vez como reacción al “anarquismo destructor” de Dadá, es que se acentúa el carácter científico y experimental de la nueva propuesta. Lo maravilloso, lo fantástico, la ilogicidad, la locura o los estados de alucinación y sueño son recurrentes en las expresiones surrealistas de la época: todas aquellas expresiones que no sean congruentes con la norma impuesta como realidad conforman el Surrealismo. “Los fundadores del Surrealismo no lo consideran una nueva escuela artística, sino un medio de conocimiento” ocupado en el “reverso del decorado lógico”, considera Nadeau.⁹

El primer manifiesto surrealista define los nuevos intereses alrededor de los cuales jamás se separará el movimiento, y que irá adaptando a lo largo de su existencia: escritura automática, relatos de sueños, creación onírica – hipnótica, la locura como creación, la concepción de la realidad más allá de lo *real*.

⁸ Ibid., p. 16.

⁹ Nadeau, op. cit., p. 23.

La fe depositada en las experiencias fácticas termina por desaparecer presa de sus propios límites. Durante la infancia, la percepción ilimitada del ser humano y su imaginación sin criterios reduccionistas dan al sujeto una fuente de conocimientos más vastos que al momento en que llega la edad adulta y sus procesos psíquicos se concentran “dentro de los límites fijados por las leyes de un utilitarismo convencional”.¹⁰

Así, la imaginación que no se presta a sometimientos prefiere abandonar al hombre alrededor de los veinte años de edad. Grave error, pues sólo la imaginación “nos permite llegar a saber lo que *puede llegar a ser*”, diría el autor. Sin embargo, por medio de la libertad es que cada uno puede no perder, o recuperar, su imaginación. La actitud realista es concebida por André Breton como resultado de una mediocridad perceptiva, y se pronuncia a favor de las intuiciones, concepciones internas y sensaciones que cada ser posea; Breton está en contra de las descripciones informativas en las expresiones literarias, “imágenes de catálogo” y pérdida de tiempo tanto para el autor como para quien lo lee. “Quiero que la gente se calle tan pronto deje de sentir”¹¹, dice Breton.

Aunado al poder que tiene la imaginación y el azar en las representaciones que el hombre realiza, la locura tiene una importancia fundamental en el Surrealismo.

¹⁰ Breton, André. *Manifiestos del Surrealismo*. p. 18.

¹¹ *Ibid.* p. 23.

Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación, en el sentido que ésta les induce a quebrantar ciertas reglas cuya trasgresión define la calidad del loco.¹²

dice Breton.

La visión bretoniana sobre la locura es innovadora. No la rechaza como producto de la sociedad y las leyes de la lógica y el buen comportamiento imperante; tampoco analiza el papel fundamental que el loco tiene dentro de la sociedad ni la enfermedad mental. Breton concede al loco del acto puro de la creación; mira a los locos, no para estudiar su insania y dirigirlos a la “normalidad”, sino que observa en ellos el reflejo de los pensamientos más profundos en plena libertad y autenticidad. Afirma que si los locos son indiferentes ante las críticas y juicios que se tengan sobre ellos, no es por deficiencia, sino porque acaso su delirio les basta a sí mismos, cualidad que, leo entre líneas, para el francés es la ideal a fin de lograr la libertad de pensamiento.

Las alucinaciones y visiones de los enfermos mentales no son despreciables; ofrecen un placer profundamente valioso para quien las experimenta. Gente de escrupulosa honradez, los locos poseen esa inocencia extinta en cualquier persona de edad adulta. “No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación”¹³, dice el francés.

A la luz de lo hasta aquí señalado, es necesario reiterar que la realidad concebida como tal no es aborrecible por el autor, sino que debe expandir sus límites por medio de la imaginación. Las profundidades del espíritu humano deben comprenderse para

¹² Ibid. p. 19.

¹³ Ibid. p. 20.

“someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente”.¹⁴ Como veremos, después de todo el Surrealismo no odia tanto a la lógica como ama a la imaginación.

El sueño ofrece imágenes literarias insuperables y de una utilidad práctica no valorada. En el manifiesto de 1924 se afirma que tanto el sueño como la vigilia son significativos para el hombre: una tercera parte de la vida del ser humano se entrega al sueño, y es irrisorio suponer que ello no es también parte de la realidad sólo porque continuamos al despertar con las actividades interrumpidas a la hora de dormir.

No sólo el sueño es organizado sino es posible que noche tras noche continúe; es la memoria la que crea los vacíos de esta continuidad, durante la vigilia.

Producto de esta valoración onírica, es que los surrealistas comienzan a relatar sus sueños.

Además, el sueño influye en la realidad de la persona. Cuando algo apasiona al hombre, le provoca un efecto que no puede explicarse. Entonces, se pregunta el autor si no será el “vínculo que une al sueño”, lo que al hombre le apasiona de las situaciones. A ello hay que añadir la absoluta y fácil libertad experimentada:

La angustiante incógnita de la posibilidad deja de formularse. Mata, vuela más deprisa, ama cuanto quieras. Y si mueres, ¿acaso no tienes la certeza de despertar entre los muertos?¹⁵

El sueño también es realidad, y la armonización de esos estados en apariencia contradictorios cual son sueño y vigilia, es la búsqueda de Breton, a fin de reconocer

¹⁴ Ibid. p. 26.

¹⁵ Ibid. p. 29.

. . . una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar. Esta es la conquista que pretendo, en la certeza de jamás conseguirla, pero demasiado olvidadizo de la perspectiva de la muerte para privarme de anticipar un poco los goces de tal posesión.¹⁶

No sólo la inferencia mutua entre sueño y vigilia representan al Surrealismo. La liberación de los deseos es propagada por casi todos los surrealistas, de ahí su afinidad a la figura del Marqués de Sade¹⁷, a la vuelta a la inocencia, y a los psicotrópicos en algunos casos. Sin embargo, lo fantástico, maravilloso, lo *irreal* será siempre el producto de sus obras, a fin de que ya no más sea considerado como ficción.

El *Segundo Manifiesto del Surrealismo*, escrito en 1930, arroja menos datos sobre el nuevo tipo de inspiración propuesto para la liberación del inconsciente, y la poética que revela la personalidad del autor en su integridad. Ahora sobresale un carácter social, ligado, al comunismo (al que, por cierto, se adhieren Aragon, Breton, Eluard y Pèret desde 1927). Es la época de las rupturas con Artaud y Soupault y la llegada de Dalí y Buñuel. Existen dos corrientes en el Surrealismo: revolución política (representada por Aragon y Naville), y la exploración del inconsciente (Buñuel, Dalí y su innovador método paranoico - crítico). Breton es quien desea conciliar ambas tendencias, y por ello controla autoritariamente el movimiento, asumiendo por completo el control de la revista *La*

¹⁶ Ibid. p. 30.

¹⁷ "Su lúcido materialismo, su búsqueda de lo absoluto en el placer en todas sus formas, y particularmente en el terreno sexual; su oposición a los valores tradicionales y a quienes los representan, sus dotes de visionario, forman el dibujo acabado del hombre tal como lo perciben ellos". Nadeau, p. 50.

Révolution Surréaliste, hasta su último número que tiene como editorial este segundo manifiesto, e imponiendo vetos a su arbitrio.

Breton se propone marcar el inicio de lo que él llamaría “periodo razonador” del movimiento, abandonando al “intuitivo”, en el que se considera de primer orden provocar una revolución física para que sea posible la intelectual.

. . . y Breton, que había escrito que no se haría servir al surrealismo para el ‘mejoramiento de la abominable comodidad terrestre’, reconoce que ninguna obra del espíritu puede ser válida si no contribuye a ‘cambiar las condiciones de existencia de todo un mundo’.¹⁸

Sin embargo, este viraje en la búsqueda surrealista no es espontáneo. Desde el momento que André Breton asume la dirección de la revista, y por lo tanto regula las obras que han de ser consideradas surrealistas, afirma que, dada la presencia cultural y el “crédito” que ha alcanzado el movimiento, “algo se espera de nosotros”.

El movimiento comunista está avanzando en toda Europa y surgen adhesiones por todas partes y a cada momento. Poco después, los surrealistas hacen público su acuerdo con la búsqueda y postulados comunistas aunque, según ellos, los intereses del movimiento siguen en pie. En la revista se reducen los textos automáticos y escritos oníricos para dar paso a un contenido más crítico y social.

En este contexto, el anarquismo heredado del Dadaísmo termina casi por desaparecer, aunque sea sólo en las directrices del Surrealismo, y abre paso a la discusión de temas como la

¹⁸ Nadeau, op. cit. p. 121.

sexualidad, las enfermedades mentales o la revolución. *La Revolución Surréaliste* cambia de nombre y objetivos, y en el periodo entre 1930 y 1933 el órgano oficial del Surrealismo será denominado *Le Surréalisme au service du Révolution*.

Así, con el espíritu de conciliar los pensamientos de Karl Marx (“transformemos el mundo”) y Arthur Rimbaud (“cambiemos la vida”), y definir los alcances del apoyo surrealista al comunismo, es que aparece este *Segundo Manifiesto del Surrealismo* que, a pesar de todo, sigue buscando el crecimiento de los horizontes del conocimiento, y la destrucción de antinomias impuestas por la razón:

Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable e incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada serviría intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar ese punto.¹⁹

Por otra parte, el ya referido carácter social, aunque a su manera (apelando por la discusión de problemas no sólo económicos o gubernamentales, sino de las más variadas formas del humanismo), justificado por Breton con palabras de Hegel, en el sentido de que la convicción moral sólo puede establecerse en el seno social pues de él se alimenta o emana.

Toda la ambición del surrealismo estriba en proporcionar al método dialéctico posibilidades de aplicación que en modo alguno se dan en el campo del consciente más inmediato. Verdaderamente no comprendo

¹⁹ Breton, André. *Manifiestos*, p. 163.

por qué razón, aunque ello desagrade a ciertos revolucionarios de limitados horizontes, debemos abstenernos de propugnar la revolución, de aplicarnos a los problemas del amor, del sueño, de la locura, del arte y de la religión.²⁰

Asimismo, se ampara en palabras de Trotsky para afirmar que no existe un arte del proletariado en tanto los obreros no tengan un nivel de vida adecuado.

Las actitudes transgresoras, irreverentes, escandalosas y provocadoras no desaparecen por completo, y debido a ello y las posturas críticas hacia el comunismo ortodoxo, es que nunca existe una adhesión total al movimiento del comunismo.

El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud.²¹

dice Breton en este nuevo “periodo razonador”.

Y, aun con la inserción de conceptos astrológicos o revolucionarios, Breton insiste en que su movimiento es sólo el inicio de un cambio profundo en la realidad misma, nada definitivo,

Todo está aún por hacer, todos los medios son buenos para aniquilar las ideas de *familia, patria y religión*.²²

como estableciera desde antes de 1924.

Posterior a esa época Breton rompe con el comunismo debido a su inconformidad ante las posturas de Stalin y se acerca a Trotsky, quien vive exiliado en México, con quien redacta *Por un arte revolucionario independiente*, hacia 1938. Por la misma época, escribe unos *Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no*,

²⁰ Íbid. p. 182.

²¹ Íbid. p. 164.

²² Íbid. p. 67.

en los que evalúa los productos surrealistas y su naturaleza o utilidad y discurre nuevamente sobre el automatismo y la escritura onírica.

En 1942 el movimiento Surrealista, provocado por la ocupación alemana en París, se exilia en EU, y en 1946 regresa a integrarse en París, hasta la muerte de André Breton ocurrida en 1966. Si bien en este periodo ya no se elaboran manifiestos, libros como *La llave de los campos* o *Arcane 17* del autor francés, redundan y esclarecen muchos de los conceptos que se vienen manejando desde los años del colapso dadaísta, y otras tantas obras de autores varios que aún hoy siguen abundando en la naturaleza de las expresiones surrealistas.

André Breton es una referencia indispensable para comprender la realidad del arte y la historia del siglo XX. Su labor fue de un alto valor en el desarrollo de las expresiones y el conocimiento del hombre: percibió, definió, cohesionó y hasta determinó mientras vivía la búsqueda del arte que venían desarrollando autores como Rimbaud, Nerval, Apollinaire, Blake, y aún antes. Después de muerto Breton, muchas expresiones plásticas y literarias se van incorporando a la *noción* surrealista: el *performance*, arte abstracto, *pop*, el arte objeto y algunas obras literarias.

Sin embargo, el autor francés es sólo quien concibe el concepto Surrealismo, no su artífice ni el creador de toda obra considerada dentro de esta corriente. Dentro del mismo grupo estuvieron, o fueron relacionados, indistintamente (exceptuando, claro está, a la larga lista de artistas exclusivamente plásticos) Louis Aragon, Philippe Soupault, Salvador Dalí, Antonin Artaud, Tristan Tzara, Robert Desnos, René Crevel, Pierre Naville, Paul Eluard, Benjamín

Pèret, etc. Además, muchas obras alrededor del mundo comenzaron a verse fuertemente marcadas por la liberación del inconsciente o los deseos y las pasiones; muchos contemporáneos también han llegado a ser considerados surrealistas. El Surrealismo no es una escuela que defina un proceder o a un grupo determinado, “el surrealismo es una forma de ser en la realidad”, diría Luis Cardoza y Aragon.

Las pinturas de Hieronymus Bosh, Arcimboldo, Goya, Brueghel o Grandville se consideran en las actuales ediciones de sus obras como “surrealistas”, e incluso muchos artistas de las vanguardias del siglo anterior los consideraron influencia directa. De la misma manera, en la escritura las obras románticas, el arte de William Blake, el de Lautrèamont, las obras de Sade o las tradiciones de cada cultura antigua, el misticismo, los escritos de histéricos o hipnotizados, algunas tradiciones del medioevo y en fin cualquier obra del ser humano en que él mismo se vea reflejado sin matices, sin objetos accesorios, llegan a considerarse afines a lo surrealista. En una palabra: la materialización del deseo por medios poéticos, la búsqueda de la realidad más allá de la lógica, el conocimiento del interior humano.

“Es cierto que lo maravilloso nace del rechazo de la realidad”

Louis Aragon

Pero, ¿qué es el Surrealismo? André Breton da una definición, aunque no sea la única, basada en el

Automatismo psíquico por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento

real del pensamiento. El surrealismo descansa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación, descuidadas hasta ahora, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento.²³

Otros, más simplistas, dicen que el Surrealismo es un

Libre curso a la imaginación sin preocuparse de la verosimilitud, el buen sentido o el realismo.²⁴

Novalis usaba la palabra *supernaturalismo* para designar lo fantástico dentro de la realidad, similar a lo que años después se conociera en Latinoamérica como Realismo Mágico. El primer autor en emplear el término Surrealismo (que en rigor del francés debería traducirse como super – realismo) fue Guillaume Apollinaire, algunos autores señalan que en referencia al arte de Chagall, otros a una representación de Cocteau y Saltie, y otros más a una puesta en escena de una obra suya. De ahí en adelante, se ha integrado a la cultura y vida del individuo en muchos ámbitos de sus actividades

El surrealismo, en consecuencia, ha dejado de estar de moda, como dejó de estarlo el futurismo, para hacerse carne de nuestra carne y andar por nuestras manos sin sentirlo.²⁵

El Surrealismo se define así como una explicación del pensamiento sin estéticas, morales u otro limitante. Así, en muchas de las obras de los surrealistas, de Luis Aragon por ejemplo, el automatismo no es continuo y obstinado, sino que aparece en situaciones inesperadas de consecución aparentemente lógica. Otras

²³ Breton, André. *Manifiestos del Surrealismo*, p. 45.

²⁴ Fachereau, Serge, *Surrealismo*, p. 4.

²⁵ cit. en Bonet, Correa, Antonio (comp.) *El Surrealismo*. p.174.

bien pueden tener un discurso tradicional, pero que devela o la liberación de los deseos o las situaciones oníricas de los seres:

El Surrealismo se ocupa y se ocupará constante, ante todo, de reproducir artificialmente este momento ideal en que el hombre, presa de una memoria particular, queda súbitamente a merced de 'algo más fuerte que él' que le lanza, pese a las protestas de su realidad física, hacia los ámbitos de lo inmortal. Lúcido y alerta, sale, después, aterrorizado, de este mal paso.²⁶

Como señalan algunos autores, el concepto de Surrealismo se ha ido ampliando desde los tiempos de Breton a la fecha:

Hoy pertenece al dominio común el calificar cualquier situación insólita, acto fuera de lo normal u objeto extraordinario de surrealista.²⁷

Según Cardoza y Aragon, el Surrealismo se caracteriza por . . . la exaltación de la poesía abismada en lo maravilloso, en la imagen, en el rechazo, en la sorpresa, en lo inaudito y en las fulguraciones de lo irracional.²⁸

Por otra parte, para Aldo Pellegrini lo surrealista se define en función a la actitud asumida ante la realidad, y no en las obras hechas; el Surrealismo es

. . . una mística de la revuelta. Revuelta del artista contra la sociedad convencional, su estructura fosilizada y un falso sistema de valores; revuelta contra la condición humana, mezquina y sórdida.²⁹

En el mismo sentido, las palabras de Antonin Artaud:

²⁶ Breton, André. *Manifiestos del Surrealismo*, p. 207.

²⁷ Adelantado, Eulalia, op. cit., p. 47.

²⁸ Cardoza y Aragon, *André Breton atisbado sin la mesa parlante*, p. 12.

²⁹ cit. en Adelantado, op. cit. p. 19.

Más que un movimiento literario ha sido una revolución moral, el grito orgánico del hombre, las palabras de nuestro ser contra toda coerción.³⁰

Es difícil que el Surrealismo tenga una definición estática, pues como sus propios teóricos respondieron, no es un método sino una forma de crear y aún existir ante lo que se nos presenta como realidad. Todo aquello que libere los deseos y la imaginación es surreal, y que además no esté mediado tanto por la razón como por los instintos, sin que se excluya a ella. En ese sentido, gran parte de las producciones cinematográficas y los mitos o las imágenes producidas por el misticismo, el delirio o la alucinación se insertan en la surrealidad. El arte que dé al hombre señales de una realidad subyacente a lo fáctico es surrealista, las expresiones que se produzcan del interior inconsciente del hombre, los juegos literarios, las consideraciones sobre el azar objetivo o lo maravilloso cotidiano, el amor por la libertad experimentado hasta sus límites, el reconocimiento de lo maravilloso.

¿Vías para expresar lo surrealista?: escritura automática, relatos de sueños, ruptura del lenguaje o de la sintaxis, cadáveres exquisitos, sueños hipnóticos, azar objetivo (encuentro de una causalidad externa y una finalidad interna), paranoia crítica (sometimiento de la inspiración a la sensibilidad); más aún y en concreto, o es decir, en la forma, imágenes desprovistas de la razón y los límites impuestos por uno mismo o agentes externos a la realidad, todo lo que no redunde en lo ya dicho, lo impuesto, previsible, ordinario, estadisticalizable, permitido, aceptado, real.

³⁰ Artaud, Antonin. *Mensajes Revolucionarios*. p. 9.

CAPÍTULO II

JULIO CORTÁZAR Y EL SURREALISMO

Surrealismo del otro lado del océano

Es sabido que lo sucedido no pertenece al lugar ni a la persona que experimenta, difunde o recuerda. Es de un estado único y universal de la humanidad, producto del correr de los tiempos, esa especie de bruma que se esparce sobre las conciencias así como la luz del sol sobre sus cabezas. El Surrealismo, y basta repetirlo, en el fondo no hace otra propuesta que la de integrar lo que el artista del siglo XIX intuía cada vez más recurrente en varias disciplinas artísticas y hasta ese momento desconocidas, intuición no generalizada, pero al menos sí reiterada en quienes, con el paso del tiempo, permanecieron en la memoria de los hombres como artistas fundamentales.

Las modas y expresiones artísticas consideradas por su difusión o importancia reconocida siempre, o casi, han tenido origen en el continente Europeo. El arte modernista y aún el romanticismo voltearon a ver los ojos del mundo literario hacia Francia, Alemania o Inglaterra, lo mismo que el siglo anterior Alemania y Francia o en el barroco la España. Y, aunque las primeras expresiones consideradas de vanguardia nacieron en Italia, el futurismo no tardó en trasladarse y asentarse para madurar en el sitio que vio nacer al arte moderno.

Las culturas clásicas, las de la Edad Media, los renacentistas, los barrocos, los neoclásicos, los románticos, se refieren a sólo una parte del mundo. Al otro lado del océano, las culturas

latinoamericanas no existían para los europeos y de hecho aún hoy es como si no hubieran existido, no al menos para considerar las representaciones del sentir de los indígenas americanos, no al menos para considerarlos parte de la historia del arte y la humanidad. En el mejor y último de los casos los latinoamericanos fueron asimilando, y de alguna manera, permitiendo que la vieja Europa dictara los caminos a seguir incluso no sólo en lo político, económico o social. También en su pensamiento.

Como si no hubieran existido entonces. Sin duda existían, y aunque dominados en todos los aspectos, la imaginación y sensibilidad no soportan límites en el ser humano, y las catedrales cristianas con caracteres de las creencias indígenas prehispánicas representan hoy lo mismo que Octavio Paz escribiendo a la manera de André Breton: sincretismo. No hay emulación sino en todo caso sentidos generalizados, correspondencias o hasta analogías, influencias en el camino de los hombres de este continente, pero recorrido con sus propios pies.

Tardía o con rapidez, debido a situaciones geográficas o culturales, la idea del arte surrealista se propagó en varias partes del mundo, y en el continente americano sucedió casi a la par. En muchos casos hay una influencia directa y en otros expresiones distintas en su particular contexto con un mismo sentido en común.

Desde el momento en que la cultura prehispánica fue devastada por bandidos conquistadores, y las formas de organización social y concepción nacionales estuvieron ligadas al grueso de la cultura occidental europea, el arte ha estado también relacionado a las inquietudes de aquellas tierras. Esta influencia puede ser directa, es decir que los artistas latinoamericanos crean un arte mimético de las vanguardias del viejo continente, o bien existe una relación más

bien *sintomática* de los tiempos que corren, arte que responde al sentir de una época determinada en la historia universal. En el caso particular suceden ambas posibilidades reiteradamente.

Aunque desde Baudelaire y con más fuerza durante la época surrealista los límites entre los géneros y corrientes literarias no son tan ciertos, los autores hablan de una correspondencia directa entre la corriente del Realismo Mágico (Elena Garro, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar) y el surrealismo. Gonzalo Celorio, al lado de otros autores, ubican a Alejo Carpentier y su noción de lo maravilloso con las tesis surrealistas, y si consideramos que el escritor cubano tuvo contacto personal con algunos poetas del círculo, aunque negando su influencia años después, no sorprende tal asociación.

El argentino Aldo Pellegrini fue, desde su primer acercamiento a los surrealistas de 1924, un promotor del Surrealismo y estudioso entusiasta de sus alcances, traductor y compilador.

Gabriel García Márquez es otro de los autores a los cuales se ha querido considerar cercanos al Surrealismo. Los acontecimientos insólitos, la escritura poética y un tanto automática que en ocasiones emplea, su estilo a veces fuera de algunas normas lingüísticas tal como Apollinaire o Breton lo hacían, le han dado una correspondencia, a veces ficticia a veces un tanto evidente, con las expresiones aquí tratadas.

De tal manera, aunque antes de las ideas provocadas por el círculo francés sólo se intuían las capacidades del inconsciente en la creación poética de los artistas latinoamericanos, el carácter universal y atemporal del Surrealismo facilitó a los autores de estas tierras (como ocurrió de hecho en varias partes del mundo, incluidas

culturas tan distintas como la japonesa o la nórdica) identificarse con las posibilidades, estéticas y existenciales, del movimiento, logrando expresiones surrealistas por un lado, y propiamente latinoamericanas por el otro.

Cuidado con este vivísimo muerto que viste hoy el más peligroso de los trajes, el de la falsa ausencia, y que presente como nunca allí donde no se lo sospecha, apoya sus manos enormes en el tiempo para no dejarle ir sin él, que le da sentido.
Julio Cortázar, "Un Cadáver viviente", 1949.

El Surrealismo no desapareció, se fundió con las más variadas posturas y actitudes ante el arte y la vida; desde sus inicios sabemos que el "ismo" no corresponde a un método, a una escuela, a unas reglas determinadas. Y es que habría que insistir en ello: el Surrealismo es la empresa poética en la vida, por extensión en la obra, y no al revés. Después de su apogeo y aquellos años en que era de imprescindible mención, el Surrealismo dejó de ser un concepto, y a los críticos ya no les interesó etiquetar determinada obra como surrealista o no: el arte en muchas expresiones tendía hacia alguna de las búsquedas que los surrealistas habían realizado desde antes de 1924, y aún ahora sigue latente en muchas manifestaciones. A eso se refiere Cortázar cuando habla de un cadáver exquisito viviente para referirse al Surrealismo.

Cortázar y el Surrealismo dirigen por momentos la mirada hacia el mismo lugar. No en el sentido estricto, claro está, que ni siquiera André Breton adoptaba: no todas las obras surrealistas son producto del automatismo, y hasta podría afirmarse que desde la segunda etapa del movimiento, el "periodo razonador", niegan las

publicaciones esta concepción. Breton mismo incluso, después de *Les Champs Magnétiques* y *Poisson Soluble*, no volvió a practicar el automatismo. El Surrealismo es más que su concepto o una manera de crear obras, es un modo del pensamiento, es la incomodidad ante lo estrecho de la realidad, la búsqueda del asombro y lo maravilloso, aún en la realidad lastimada y banal. El Surrealismo es un estilo de vida, una concepción que se tiene de la realidad, una manera de asumirse ante uno mismo por medio de una actitud poética ante la vida. Y, en este sentido, Julio Cortázar es surrealista.

Cortázar y la vanguardia

A pesar de que Cortázar nació poco antes de la irrupción del Dadaísmo en los circuitos culturales europeos, el año del inicio de la primera guerra mundial, la distancia temporal es rescatada por la formación intelectual, sus intereses, su modo de creación.

En 1914 nace Julio Cortázar durante la ocupación alemana en la capital belga, Bruselas. Hasta los cuatro años de edad conoce su patria, Argentina, y comienza a adoptar la lengua y las costumbres de este país, y hasta su voluntario exilio veintitantos años después se mantiene dentro de un entorno latinoamericano. Sin embargo, su lengua madre fue el francés, idioma que fue abandonando no sin dificultades al llegar a Sudamérica, y que años después volvería a trabajar. Sus primeras concepciones, su primer contacto con la realidad que las palabras suponen fue en el idioma de Breton, de Lautrèamont, de Nerval, de Rimbaud.³¹

³¹ A esta circunstancia podemos atribuir, en parte, el ritmo musical de sus propias palabras; como si jamás dejara de intuir la melodía francesa, característica universal de ese idioma. Y no es exagerado: Cortázar siempre pronunció la “r” al

Desde los primeros años muestra un espíritu rebelde ante las concesiones, ante la normalidad, “yo parezco haber nacido para no aceptar las cosas como me son dadas”, afirma al evocar los tiempos en que, con Julio Verne en la cabeza y bajo la mirada, comienza a explorar sus verdaderos intereses: la imaginación desbordada, la conciencia de lo posible como real y no producto ilusorio que deba ser extirpado.³²

Con el tiempo, tras leer *Opio* de Cocteau y encontrarse, según sus propias palabras, no ante el arte sino ante el mundo moderno, lee a los franceses: Mallarmé (empleado por Breton para justificar algunas iniciales posturas), Lautrèamont, Rimbaud (padre intelectual de los surrealistas y a quien Cortázar dedicó su primer trabajo ensayístico publicado). En su lengua lee a Borges y a Roberto Arlt, y hasta traza una línea de la actividad literaria de su país en los opuestos de estos autores, ubicándose él mismo, Cortázar, entre la imagen hermética absoluta borgiana, y la realidad física, política y social de los personajes del autor de *Juguete Rabioso*, ambos incluyendo lo fantástico dentro de la realidad. Sin embargo, aquél profesor normalista y desertor de la carrera de Letras tenía bien definidos sus intereses, y un buen día decide abandonar los tangos y los mates a cambio de París, la eterna capital de la cultura mundial, aunque él adujera razones distintas (el peronismo le incomodaba, en sus tiempos de abulia política, para el desarrollo de su existencia, según él mismo).

Alrededor de los treinta años se instala definitivamente en Francia, la ciudad del Surrealismo, las calles donde vagaron apenas años antes los poetas buscando en la sublime presencia de las

estilo francés, aun durante su juventud americana, después era un distintivo de su expresión.

³² Goloboff, Mario. *Julio Cortázar. La biografía*. p. 26.

mujeres y el azar de caminar entre las ciudades mentales el motivo de su existencia, y aunque a lo largo de su vida regresará en ocasiones a Argentina, visitara México, Nicaragua o Cuba por motivos políticos, personales o literarios, y otras naciones enviado por su calidad de traductor de la UNESCO, fijará su residencia para el resto de sus días en el país europeo.

Si sus cuentos son identificables con las propuestas surrealistas es algo que en los siguientes capítulos se observará. Por ahora, señalaré algunas ocasiones en que el argentino se ocupa explícitamente del Surrealismo, y la importancia que le atribuirá en el desarrollo de la historia del arte.

“Teoría del cuento”

Cortázar hace un análisis de la evolución de la novela, y en específico los cambios alcanzados a partir del siglo XIX, y concluye proponiendo una afinidad entre los propósitos del Surrealismo y el existencialismo: las obras incluidas en una u otra corriente tienden, modificando la realidad o definiendo éticas posibles, a establecer un nuevo humanismo, un nuevo orden en las actividades humanas, ya no sólo crear círculos narrativos innovadores en la estética del arte.

Reconoce en “Teoría del cuento” que a partir del romanticismo se vuelve el arte individual, como el mismo Víctor Hugo lo vaticinó en su llamado “Manifiesto Romántico”.

Esta manera de comprender al arte desemboca en el Surrealismo, donde se exige “romper la jaula dorada de la literatura tradicional, sustituir la poesía de álbum por la vida poética”. Dentro de esta integridad (vida y arte), la literatura se halla en el mismo nivel que las demás realizaciones humanas, útil para el “acceso y ejercitación

de las más hondas posibilidades humanas”. El arte no está separado de la existencia, Cortázar parafrasea la máxima de Rimbaud tan recurrente en la vanguardia francesa, la poesía en la existencia.³³

Observa que el cambio en el rumbo de las expresiones artísticas no sólo influye sobre las actitudes del autor, sino en su obra misma, y aún en las percepciones que el lector obtiene. Apunta que lo poético sustituye a lo estético a partir de entonces: las mejores obras no serán las más depuradas, perfeccionadas en la técnica o “bien” escritas según los cánones imperantes, sino aquellas en donde la pluma y palabras del autor sólo son el vehículo para incursionar en sus pasiones más profundas. *Rayuela*, la obra considerada cumbre del argentino, posee innegablemente esta característica, pues la forma del lenguaje se convierte en herramienta y no el fin en sí, las palabras tienen un uso no utilitario ni descriptivo, sino más bien exaltado, y tanto la sintaxis como la gramática en general son trasgredidas una y otra vez si el pensamiento del autor así lo exige. Como en el Surrealismo, al cual se atribuye la fractura de aquella división absoluta entre los géneros literarios, siguiendo la senda de las primeras prosas poéticas de Baudelaire.

A mí me parece que entre nosotros el estilo es también un problema ético, una cuestión de decencia. Es tan fácil escribir *bien*.³⁴

De hecho, una de las críticas que hiciera Cortázar a Breton sería, precisamente, estar atado a la lengua francesa y su buen uso de manera casi esclavizante. Y tenía razón, a lo largo de su vida André Breton muestra en su lenguaje una riqueza cultural impresionante, conceptual y gramatical.

³³ Cortázar, Julio. “Teoría del cuento” *Obra Crítica*, I.

³⁴ Goloboff, Mario. *Julio Cortázar. La biografía*, p. 120.

Ahí, como en los artículos “Muerte de Antonin Artaud” o “Un cadáver viviente”, y en convergencia con los simpatizantes y autores surrealistas, se opone a considerar al Surrealismo como una escuela, movimiento literario o moda estilística; “Surrealismo es ante todo *concepción del universo* y no sistema verbal”, dice reconociendo la hegemonía de tal.³⁵

Cortázar surrealista

Más, ¿cuál es esta concepción del universo? La respuesta puede tener múltiples sentidos, pero el autor volverá siempre a uno de ellos: vivir poéticamente, esto es, dejar la literatura como una profesión que se ejerce por momentos bien específicos y limitados, como el médico o el abogado; en cambio, el surrealista experimenta durante toda su vida lo poético, percibe la realidad como un gran campo inexplorado ante el que son posibles múltiples interpretaciones y nunca una ley, sólo circunscrito por la propia pasión y sentir del ser, o mejor dicho, del estado de ese ser.

Así, parecen oponerse en “Teoría del Túnel” el Surrealismo y la literatura. O se es surrealista, libre, heterodoxo y pasional; o literato, sobrio, técnico y encerrado en un estilo. Como vemos, la libertad es la virtud que Cortázar parece señalarnos máxima del Surrealismo, al igual que André Breton cuando afirma que todas las personas poseen al nacer una *libertad espiritual suma* que debe ser empleada a fin de no perderse, y apunta:

³⁵ Cortázar, Julio, “Teoría del cuento”, p. 103.

Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme. Me parece justo y bueno mantener indefinidamente este viejo fanatismo humano. Sin duda alguna, se basa en mi única aspiración legítima.³⁶

Sin embargo, reconoce Cortázar, con el tiempo

las influencias surrealistas más notables se han dado en el campo instrumental y metódico; se lo ha asimilado como una técnica, se ha reconocido su eficacia para ahondar en lo literario. No es eso lo que quisieron los surrealistas de la década 20 – 30, pero los hombres de letras no podemos hacer otra cosa.³⁷

transformación de la que era consciente el propio Breton, quien tras haber escrito durante mucho tiempo los productos que sólo el automatismo le proporcionaba, se aventuró a crear lo más cercano a una novela, *Nadja*, siendo él un hombre de letras. Sus ensayos son eruditos en cualquier sentido que se le perciba.

Sin embargo, subyacen ahora en el arte y las actividades humanas muchos de los elementos de la férrea búsqueda humanística en las dimensiones poéticas que pregonaban los surrealistas, y esta influencia, define Julio Cortázar, es perceptible en

la irrupción del lenguaje poético sin fin ornamental, los temas fronterizos, la aceptación sumisa de un desborde de realidad en el sueño, el “azar”, la magia, la premonición.³⁸

todas estas características, en uno u otro momento, de la obra del autor argentino.

De esta manera, como señala Evelyn Picon Garfield en su disertación doctoral *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, no puede relacionarse directamente al argentino con el origen del

³⁶ *Manifiestos del Surrealismo*, p. 19.

³⁷ “Teoría del cuento”, p. 106.

³⁸ *Ibid.* p. 107.

movimiento francés: el automatismo psíquico. Pero es que, de hecho, los surrealistas no eran homogéneos en sus producciones, las más variadas y en ocasiones hasta contrastantes, sino en los medios de su búsqueda existencial; y acaso esta confusión haya sido alimentada por el propio Breton, quien incluía y expulsaba surrealistas en su afán por integrar al movimiento y jamás perder él mismo la función de mentor, atento en muchas ocasiones a las actitudes y no a las obras de los artistas.

De cualquier modo, hasta con el automatismo Cortázar tiene que ver: en “Ahí pero dónde, cómo”, algunas partes de *Rayuela* o por instantes en la mayoría de sus cuentos, el autor es presa del ritmo de sus propios pensamientos y sin juicios literarios o estéticos de por medio, expone pasiones y obsesiones, sólo que, a diferencia del primer Surrealismo, Cortázar siempre gira alrededor de un tema, tan ausente en “Pez soluble” o *Los campos magnéticos*. La propia génesis de sus trabajos literarios nos dice demasiado:

La idea abstracta del episodio fantástico yo no la he tenido nunca. Yo tengo una especie de situación general, donde los personajes, digamos la parte realista, está ya en juego; está en juego, y entonces ahí hay un episodio fantástico, hay un elemento fantástico que se agrega.³⁹

La obra literaria es para Cortázar algo ajeno a sí mismo, como cuando los surrealistas afirmaban ser sólo los *médiums* de una realidad urgente por ser expresada. Contra las estructuras mentales acabadas al momento de crear, el argentino se inclina más por el método intuitivo, valorado en las manifestaciones surrealistas:

Yo siempre he tenido vergüenza de firmar mis cuentos. Porque tengo la impresión de que en el fondo no soy yo quien los escribe; bueno,

³⁹ Picon Garfield, Evelyn. *Cortázar por Cortázar*. p. 15.

mecánicamente sí, yo los escribo. Pero el cuento es algo que pasa a través de mí, que me utiliza.⁴⁰

De tal suerte, es una empresa delicada y hasta relativa el señalar los elementos surrealistas en la obra de Julio Cortázar: en primera, porque Breton, Artaud, Pèret o Hans Arp no experimentaban de la misma manera dentro del movimiento, lo cual impide ante una obra decir “es surrealista o no lo es”; en segunda, porque el Surrealismo francés no se llevaba a cabo, o no al menos en su mayoría, en las posibilidades del cuento; y, en tercera, porque tanto la expresión cortazariana como la surrealista exigen un acto hermenéutico en el lector, que no será ni se pretende homogéneo, es decir que cada lector al enfrentarse ante una u otra expresión está creando la otra parte de la significación del texto, la necesaria para salvar la distancia entre el sentir subjetivo del autor y lo finalmente transmitido

Por otra parte, la comparación es fructífera en varios sentidos. Existen muchos autores que han señalado la importancia, y aún vigencia, de la experiencia surrealista en variados campos y maneras del arte actual. El que un relato de Cortázar posea o no afinidades con el Surrealismo a pocos puede interesar, si la comparación se ciñera sólo a los temas recurrentes o a la implantación de maneras de creación vanguardistas. Más, si se miran estas concordancias en los rasgos más humanos del artista, que son la interpretación y transformación de su entorno y realidad, será posible acercarse al sentido que el nuevo humanismo propone y a sus consecuencias, las que se pretenden intuir en las conclusiones de este trabajo.

⁴⁰ Ibid. p.18.

En este tenor, los cuentos del argentino, y él mismo se encargaba de definirlo así una y otra vez, son “fantásticos” y

La idea fundamental de Cortázar sobre el género fantástico gira alrededor de la capacidad de estirar los límites de lo real, como para hacer entrar en lo que tradicionalmente llamamos realidad todo aquello que es insólito, excepcional, extraordinario.⁴¹

afirma uno de los biógrafos del argentino. Si leemos sus propias palabras, veremos cómo el género fantástico que emplea Cortázar se incluye dentro de la realidad surrealista, la cual modificó la concepción evasiva y privativa de una realidad ajena a la fáctica como lo fantástico, a un sinnúmero de posibilidades fantásticas pero insertas en la realidad y el pensamiento humanos, que finalmente influyen y amplían la realidad. Es por ello que Cortázar mismo se ubica a sí mismo entre Jorge Luis Borges y Roberto Arlt, igual que Breton al surrealismo entre Arthur Rimbaud y Karl Marx, la maravilla del pensamiento y lo social, la magia pero natural y no ocultista, el indagar en el interior propio para buscar comprender un poco mejor a los demás.

Julio Cortázar afirma que la mayor parte de sus cuentos surgieron de sueños, pesadillas u obsesiones, son en cierto sentido relatos de sueños, tan importantes en la producción surrealista. El problema aquí, para llegar a los fundamentos creativos de Cortázar, al considerar los descubrimientos psicoanalíticos al momento de hacer arte o juzgarlo, es que los “críticos” del Surrealismo defienden sus propias concepciones o intereses aduciendo que “consciente o no” el autor habla de tal o cual tema: que si el sentido político de Argentina, que si la búsqueda de Dios o el absoluto máximo, que si el Surrealismo, que si lo maravilloso cotidiano. Y

⁴¹ Goloboff, Mario. op. cit. p. 84.

esta actitud, vista desde cualquier punto, es deshonesta, intencionada, poco fructífera. Esto se debe a que los cuentos del argentino mantienen muchas veces una interpretación abierta y casi siempre en más de un sentido, siendo presa fácil del arribismo o la obligada interpretación. Por tanto, ni es urgente en el presente trabajo decir que Julio Cortázar es surrealista, ni tampoco se darán, en lo posible, interpretaciones que aludan a “lo que quiso decir” del autor sino que, precisamente, a lo que sí está diciendo.

Y además, ésta es una de las primeras tesis del Surrealismo: esa otra realidad, la que se cuenta en una obra y que no tiene relación directa con el mundo de la razón y de lo que sucede según acuerdos científicistas, es tal y como se describe. No hay misterios, ni posibles soluciones o desafíos hermenéuticos en el mundo de la imaginación que ha dado forma el autor, él concibe la realidad tal y como la describe, aunque resulte ajena a lo previsto.

El de las posturas políticas y revolucionarias es otro de los aspectos que relacionan a Julio Cortázar y el Surrealismo. Hemos visto la manera en que Breton desarrolla su pensamiento del interiorismo hacia las preocupaciones sociales, y la manera que adopta el socialismo como una opción posible de su ansiada transformación de la realidad.

Julio Cortázar experimenta un proceso similar, aunque con sus diferencias. A partir de “El Perseguidor” dice preocuparse más por la sociedad en que vive, sus necesidades, sus posibilidades de optimización en el nivel de vida. De pronto, ya no le será suficiente estar en un sitio en que se sienta a gusto para poder crear su realidad fantástica y perfeccionar sus obras; a partir de la experiencia que este relato le ofreció comenzará su conciencia histórica, a la cual se

entregará con pasión, y en ocasiones dejando de lado su producción estrictamente literaria, hasta el fin de sus días.

A partir de ahí, los propios acontecimientos históricos influirán en su cambio de prioridades y atención; fue testigo del mayo francés de 1968 (“El surrealismo hecho carne ahora, hasta inconscientemente, en muchos jóvenes, parece estar ganando la partida” dice Goloboff), de la Revolución Cubana, de las luchas democráticas en Nicaragua. Y, aunque participó en conferencias y encuentros sobre estas problemáticas, y hasta escribió textos en referencia a los hechos sociales, su producción artística no se integró por completo a estas posturas.

Cuando Breton y algunos surrealistas se adhirieron al Partido Comunista, y aún después de que Breton fue expulsado y tuvo contactos en México con Trotsky, el autor francés estaba convencido de que el arte tiene una función revolucionaria y que, sin necesidad de hablar sobre la revolución política, el arte revolucionario coadyuvaba a la modificación de la realidad.

En contraste, Cortázar no cree a sus producciones capaces de esta transformación, aunque a partir de sus inquietudes políticas algunas de sus obras, como *Libro de Manuel* o el cuento “Pesadillas” refieren a la realidad social de su pueblo; aquí, sin embargo, la mención a estas temáticas es más en términos de denuncia de los crímenes y atrocidades de los dictadores, que revolucionarios:

Cambiar la realidad es en el caso de mis libros un deseo, una esperanza; pero me parece señalar que mis libros no están escritos, ni fueron vividos ni pensados con la pretensión de cambiar la realidad. Hay gente que ha escrito libros como contribución para una modificación de la realidad. Yo

sé que la modificación de la realidad es una empresa infinitamente lenta y difícil. Mis libros no son funcionales en este sentido.⁴²

Así, vemos que las obras surrealistas son más utópicas o que los cuentos cortazarianos son exclusivos de lo lúdico; más aún, la problemática social es un encuentro al que sus propias obras los enfrentarían.

En octubre de 1967, tras la muerte del Che Guevara, le piden a Cortázar un texto para un homenaje a realizarse, ante lo que él responde:

. . . no sé escribir cuando algo me duele tanto, no soy, no seré nunca el escritor profesional listo a producir lo que se espera de él, lo que le piden o lo que él mismo se pide desesperadamente. La verdad es que la escritura, hoy y frente a eso, me parece la más brutal de las artes, una especie de refugio, de disimulo casi, de sustitución de lo insustituible.

El Che ha muerto, y a mí no me queda más que silencio, hasta quién sabe cuándo . . .⁴³

redundando en el carácter intuitivo de su creación.

A pregunta expresa de su influencia surrealista, Cortázar dice:

Si, yo creo que hay una influencia sobre todo por la vía no tanto de Breton como de la pintura surrealista. Es evidente el contenido literario que hay en la pintura surrealista, la de Dalí, la de Magritte, por ejemplo, la de Tanguy. Son cuadros que tienen por un lado su valor exclusivamente estético o pictórico, pero que tienen además un contenido, un fondo anecdótico – simbólico, psicoanalítico – el caso de Dalí – que es importante y que no puedes separar de la pintura.⁴⁴

y esto es analizable en las imágenes que el propio autor crea, por ejemplo en la acción de los cronopios, y que se esbozará más

⁴² *Cortázar por Cortázar*, p. 21.

⁴³ *Ibid*, p. 183.

⁴⁴ Picon Garfield, Evelyn. *Cortázar por Cortázar*, p. 45.

adelante. Quien lo entrevista, sugiere a Cortázar que el “realismo mágico”, aquella etiqueta que se le han dado a sus propios libros, a los de García Márquez, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, etc., es una extensión del Surrealismo, ante lo cual asiente el autor.

SEGUNDA PARTE
ELEMENTOS SURREALISTAS EN LOS CUENTOS
DE JULIO CORTÁZAR

Los cuentos de Cortázar tienen una constante (sobre todo los escritos antes de su obra más reconocida, *Rayuela*): sorprenden al lector por medio de un reconocimiento de lo fantástico o maravilloso, en medio de lo cotidiano el extrañamiento ocurre y demuestra al hombre las posibilidades de la realidad y lo absurdo del seguimiento rutinario y predecible de los acontecimientos, rompen con los fundamentos de lo que el lector asume como posible y abre posibilidades insólitas a la sucesión de hechos y sus explicaciones.

Muchos de estos elementos se relacionan con las tesis surrealistas, la influencia del movimiento francés hoy es innegable y por sus características transformadoras, revolucionarias, conciliadoras del arte y la existencia, por su búsqueda incesante, a Cortázar siempre le interesaron y absorbió su influencia en la propia obra.

Así como explícitamente en el Capítulo II del presente trabajo fueron señalados los momentos y enfoques que Cortázar atendió a las razones teóricas del Surrealismo, en los siguientes capítulos se intenta mostrar que en algunos de los cuentos del argentino estas características se filtran a través de la imaginación e ingenio con que se relatan sus historias. Estas relaciones se analizarán en los cuentos cortazarianos y los postulados surrealistas y sus obras.

Si bien se han establecido ya relaciones entre su novela *Rayuela* y el Surrealismo (el lenguaje libre y automático, la búsqueda de otra realidad, el personaje de la Maga en *Rayuela* y la novela *Nadja* de André Breton, la creación de nuevos vocablos, la ruptura con las escuelas tradicionales), considero que en los cuentos es donde se halla, si la hay, esta relación con más poder de significación.

A pesar de que la mayoría de las obras escritas durante la época surrealista se remitan a versos poéticos, y serán los cuentos de Julio Cortázar a los que nos referiremos, la comparación no es demasiado aventurada: el tono de los poemas surrealistas es en muchas ocasiones discursivo y la narrativa cortazariana se expresa sin limitaciones en cuanto al lirismo. Esta comparación es producto de otra contracorriente que el Surrealismo impuso a la literatura, la disolución entre los géneros literarios. La palabra exaltada, en verso o en prosa, trasciende y muestra las redes sensitivas y mentales del autor.

De cualquier manera, la posibilidad de relacionar al Surrealismo y la obra de Julio Cortázar no es nueva, y no intento ni eludir la existencia de las investigaciones previas ni seguir en lo andado por otros lectores del argentino. Mi propuesta es una visión pienso yo más directa pero a la vez más general, no me hallo ante la urgencia de justificar la posibilidad que plantea esta tesis, y en la medida de lo posible he intentado evitar las relaciones arbitrarias, parciales o poco trascendentales en la historia de ambas expresiones.

De esta manera, en el Capítulo III se mostrará la relación indisoluble entre los intereses intelectuales de surrealistas y Cortázar, que se dirigen a sumergirse en las posibilidades del inconsciente humano como respuesta, en parte a la influencia que las empresas psicoanalíticas ejercieron sobre el arte y el pensamiento de todos los ámbitos del hombre, y por otra parte a la reacción a formas naturalistas de expresión. Esta búsqueda, siempre al interior de uno mismo, encuentra un campo inexplorado en los vericuetos del sueño.

En el Capítulo IV se esbozará la consideración que Cortázar tiene hacia la música, y en especial hacia el jazz, género que el argentino emparentó con la expresión surrealista, a contracorriente de la negación bretoniana a las relaciones sinestésicas en el arte y pensamiento humanos. Aventurada tarea, y un poco limitada por mi desconocimiento sobre los tecnicismos de la música en cuestión, pero llevada al plano de lo literario (tal y como Cortázar supuso dicha relación, tal como Breton la llegó a abordar) por medio de dos relatos, uno de ellos estudiado con amplitud y el otro inédito hasta hace poco tiempo: “El Perseguidor” y “Bix Beiderbecke”.

El Capítulo V está dirigido a una obra en particular del autor: *La Historia de Cronopios y Famas*, calificada entre lo más fantástico y surrealista del autor, y las líneas que lo conforman, va en dirección a identificar dichas relaciones.

Nada exhausto el tema, se esbozan algunas conclusiones a las que llevó la presente lectura. Es cierto, el tema no está agotado, al menos se me ocurren otras cinco posibilidades para el estudio de la relación entre la narrativa cortazariana y el Surrealismo: las imágenes producidas por el argentino en comparación con la poesía y pintura surrealistas, el papel del azar objetivo surrealista y lo maravilloso en medio de lo cotidiano de Cortázar, la transformación de intimistas a revolucionarios sociales en Breton y el argentino, la irrupción de lo fantástico en sus obras, el arte lúdico del lenguaje. Sin embargo, los temas elegidos parecen representativos para los propósitos del presente trabajo.

CAPÍTULO III

EL SUEÑO

Cuántas veces uno se despierta por la noche como entre dos sueños y tiene la sensación de estar sumergido en un mundo verdadero, auténtico, pero distinto del mundo común y cotidiano. . . y por la mañana a la hora del despertar definitivo uno nunca acaba de saber si era un sueño o la realidad. Antonin Artaud Cartas a André Breton

Sobre el sueño se han escrito innumerables obras literarias: ya sea que el autor en cuestión relate una expedición hacia inframundos o sitios fantásticos, se empleen las imágenes producidas mientras el hombre duerme como un recurso alegórico o se relate con fidelidad una experiencia onírica particular a fin de hallar en este estado una correspondencia con la realidad de la vigilia. A estas tres expresiones literarias del sueño a su vez corresponden más o menos la época clásica en primer término, renacentista y barroca para el segundo período, y romanticismo para la tercera época, aunque sin ser éstas categorías rígidas u obligadas. Para algunos autores, las características que dieron origen y desarrollo al romanticismo aún siguen vigentes.

No en cuanto a su empleo y sí al saber que el sueño literario proporciona, Gómez Trueba afirma que los sueños en los que el conocimiento aprovecha el adormecimiento del hombre para manifestarse en su plenitud son escritos antes del siglo XIX; después, dice que las condiciones oníricas en la literatura están provocadas por elementos tecnológicos considerados propios de la

ciencia ficción.⁴⁵ Sin embargo, no hay que olvidar la recurrencia y pasión por estos temas en las vanguardias del siglo pasado, los surrealistas principalmente, cuando la influencia de las teorías psicoanalistas repercutió en la concepción y modos de creación del arte en general. De hecho, no fue sino hasta los años de Nerval y Novalis en que el sueño viene a representar en el conocimiento del ser humano un campo nada deleznable para el universo de la realidad. Así que, si bien es cierto que algunos tópicos son latentes en los sueños literarios de cada momento particular de la historia, falso sería afirmar que la existencia de éstos se ha visto mermada, o que existan meramente como un producto de las técnicas del hombre.

Esa manera de concebir al sueño como una parte de la realidad del hombre y no producto imaginario y absurdo en la conciencia del durmiente no es nueva, y aunque no se haya generalizado entonces, desde la época clásica se planteó así. En *La República*, Platón afirma que el sueño representa la contemplación de las ideas, que no la realidad misma. Los sueños son para Platón el reflejo de los deseos del hombre, anticipándose en este sentido más de dos mil años a las teorías planteadas por Sigmund Freud.

Hacia el año 200 D.C., Luciano relata el sueño en el que dos personajes, la Escultura y la Retórica, le intentan convencer para que se entregue a alguna de esas actividades en particular. La Retórica, montada en su carro jalado por pegasos, conduce a Luciano por el mundo onírico, sin que al despertar éste lo considere ficción o ideas poco sustanciales para su vida rutinaria.

⁴⁵ Gómez Trueba, Teresa. *El sueño literario en España*.

Y aunque es algo increíble lo que sucedió, no por ello debes dejar de creerlo, pues los sueños obran milagros.⁴⁶

Para Virgilio, en *La Eneida*, el sueño es un medio de acceso a la muerte. Durante el Barroco, Francisco de Quevedo por ejemplo, emplea al sueño como un recurso satírico, un artificio retórico para develar miserias mundanas y humanas que nada tienen que ver con el sueño; Juana de Asbaje en su obra *El Sueño* emprende un viaje metafísico y trascendental al cual da crédito en todo momento.

Desde el romanticismo, con obras como *Aurelia* de Gérard de Nerval e *Himnos a la Noche* de Novalis, el sueño es ahora para los autores una manera de acceder al conocimiento por sí misma; es decir, que ni es ahora un recurso literario ni sus imágenes sólo realidades excéntricas. Los sueños a partir de aquí tendrán una presencia fundamental en los cimientos existenciales del ser humano, proporcionando elementos que bien pueden ser aplicables a la vigilia o que de alguna manera influyen en la vida cotidiana y despierta del hombre, o que explica el sentido de ciertas actitudes de su pensamiento.

La revolución en este sentido se generalizó cuando Sigmund Freud, en su obra *Los sueños*, demuestra por medios psicoanalíticos cómo es que el material de los sueños, por una parte, proviene del inconsciente de cada ser humano, y por la otra cómo lo ocurrido en el sueño tiene repercusiones en la vigilia. Los sueños provienen de la vigilia, la vigilia se nutre de los sueños, como en *Aurelia*, la contradicción entre esos dos estados del ser humano comienza a

⁴⁶ Luciano, "El sueño o la vida de Luciano" en *Obras*, p. 54.

diluirse, lo cual representó un imán creativo y seductor para los surrealistas del siglo XX.

El sueño y sus misterios tienen gran importancia en el movimiento surrealista. En los años veinte era, junto al automatismo psíquico, una de las expresiones casi privativas de la temática ulterior a la anarquía dadaísta: el relato de sueños y la escritura producida en el sueño hipnótico, introducida al movimiento por René Crevel, ocupaban una gran parte de las páginas de las revistas del movimiento. El poeta Robert Desnos fue quien accedía de una manera más insólita a los estados hipnóticos del sueño inducido, y lo mismo Pèret que Eluard, Breton o Artaud escribieron sus experiencias oníricas para las páginas de la revista oficial del Surrealismo. Ahora la intención va más allá del reconocimiento o la contemplación, en el Surrealismo se pretende interactuar con el sueño en la vigilia, con la vigilia durante el sueño. Para los surrealistas el sueño posee conocimientos que sólo de esa manera se pueden percibir; además, muchas veces sin necesidad de ser interpretados tienen por sí mismos un valor poético inmejorable. Como Sigmund Freud decía, los sueños

Se muestran representados simbólicamente por medio de comparaciones y metáforas, como en un lenguaje poético, rico en imágenes.

Freud quería interpretar con los elementos de la vigilia el mundo de los sueños, los surrealistas con los elementos del sueño quieren interpretar y ampliar su realidad. Los derechos de la imaginación del hombre quieren ser reivindicados, y la fuerza creativa del sueño (por lo regular fuera de la razón y lo convencional, preferencia reiterada en el Surrealismo) es uno de los medios para lograr la expansión de la realidad.

En *Los vasos comunicantes*, André Breton analiza sus propios sueños basándose en la teoría psicoanalítica y desprovisto, según sus intenciones, del pudor con que Freud analizaba sus propios recuerdos oníricos. Ahí, y después de reconocer que apenas en el siglo XIX, en una obra china, se pretende ahondar en los sueños mediante procedimientos no mágicos, el poeta francés sostiene que las actividades nocturnas del pensamiento son de una importancia fundamental en los aspectos de la vigilia:

El olvido parcial en que se tiene a los sueños y la desatención voluntaria que se les presta no logra hacérmelos tener por inofensivos.⁴⁷

Así, declara entre uno de los objetivos del Surrealismo, reflejo o ramificación de un mismo objetivo que es la máxima amplitud de los horizontes de la realidad, precisamente lo sucedido en los cuentos cortazarianos: la conciliación del sueño y la vigilia, su retroalimentación consciente, su comprensión como partes de una unidad, su convivencia y fluctuación reconocida del sujeto entre uno y otro estado del ser. Durante los primeros años del periplo surrealista, como durante los primeros de la producción cortazariana, el sueño ejerce sus derechos en la existencia de los hombres, y se impone en la vigilia para lograr un *continuum* en la búsqueda de los mecanismos del pensamiento y la exaltación poética.

Se sabe, hasta cierto punto, lo que mis amigos y yo entendemos por *surrealismo*. Este término, que no es nuestra invención y que hubiéramos podido abandonar al vocabulario crítico más vago, es empleado por nosotros en un sentido preciso. Con él hemos convenido designar un cierto

⁴⁷ Breton, André. *Los vasos comunicantes*, p. 12.

automatismo psíquico que corresponde bastante bien al estado de sueño, estado que es hoy en día bastante difícil de delimitar.⁴⁸

El tema del sueño es de los más recurrentes en los cuentos de Julio Cortázar, sobre todo en sus primeras publicaciones. Es el sueño el puente que establece el escritor entre lo cotidiano de lo relatado y el elemento fantástico que es motivo de su escritura, el punto de contacto entre las dos realidades, la explicación más lógica, sueño al no haber otro concepto que explique lo sucedido; en algunos cuentos el impreciso reino de lo maravilloso, esos desdoblamientos parciales de la realidad, deliberadamente no explícitos ni comprensibles, están desencadenados por situaciones oníricas. De cualquier manera, aquí no se agotan las interpretaciones ni desentrañan las historias: el cuento resulta como una ventana a lo extraño, lo impredecible, a veces lo surreal, y las verdaderas consecuencias del arribo de lo onírico a la vigilia son las que tienen el peso narrativo de sus desconcertantes (razonadas o inconscientes) e inesperadas historias.

Es en su primera serie de cuentos, *La otra orilla*, donde el sueño tiene una incidencia directa en lo relatado. Años después, como ocurriría por ejemplo en “Pesadillas”, del libro *Deshoras*, se sirve Cortázar del sueño para desencadenar sus historias, para situar al lector en el espacio y el tiempo narrativo, para establecer su verosimilitud, a manera de alegoría sobre lo importante en sus últimos cuentos del argentino, lo social. De cualquier manera, aún en estos relatos el sueño desencadena lo inesperado e ineludible.

⁴⁸ Breton, André. “La entrada de los médiums”, *Los pasos perdidos*, 112.

. . .una rápida serpiente corriendo del cuello hasta los pies, un moverse de los ojos bajo los párpados, la leve crispación que alteraba las facciones, como una voluntad de hablar, de quejarse, el pulso más rápido, el lento regreso a la inmovilidad.⁴⁹

Se encuentran las realidades, la de una enferma que sueña y la del estallido social, se entrecruzan el sueño y la vigilia, el momento en que las contradicciones ya no tienen cabida, la disolución de los contrarios, el sueño en la vida y la vida en el sueño, la transmutación, otredad o sentir a través del otro, que no es otra cosa que lo otro, estar fuera de sí. Sin decirlo, el autor sugiere que la mujer reaccionaba ante el ruido de la violencia en las calles, y al despertar ella, con irónico activismo el autor “reestablece” lo cotidiano.

. . . todo como a tiempo para el despertar de Mecha, todo tan a tiempo para que terminara la pesadilla y Mecha pudiera volver por fin a la realidad, a la hermosa vida.⁵⁰

Pero la hermosa vida no lo es tanto, y la pesadilla no ha terminado, la mujer ha despertado a ella, la realidad de lo falso y lo mezquino, la realidad *económica*, social. Aún con la presencia de lo onírico, para el año en que Cortázar escribiera “Pesadillas” sus intenciones literarias no serían las mismas que al inicio de su obra.

Cortázar modifica lo fáctico y científico, comprobable y lógico, por medio del sueño. Lo maravilloso irrumpe dentro de la normalidad, la altera, y después parece instaurarse de nuevo el reino de la vigilia y su lógica, aunque ya no igual. En sus cuentos hay una especie de predestinación irrefutable que hace a sus personajes

⁴⁹ Cortázar, Julio. *Cuentos Completos II*, p. 482.

⁵⁰ *Ibid.* p. 487

víctimas de esa alteridad en los cursos del sueño en la realidad humana, mientras los surrealistas eran vagabundos a propósito en esos reinos inconscientes y ricos en imágenes y sensaciones que eran el motivo mismo de la escritura. Los relatos de sueños son innumerables en la producción surrealista: Artaud, Dalí, Breton, Crevel, Chirico, Pèret. En los cuentos de Cortázar sus personajes se someten a lo insólito propinado por el sueño con desespero y angustia, muy en el estilo de Allan Poe, de quien por cierto tradujo sus obras completas.

En *La otra orilla* se distinguen éstas características. “Las manos que crecen” es un relato en torno de esa preocupación por la realidad que imponen los sueños. Antes que nada, es una realidad latente, al saber que una situación onírica lo es tiene una importancia secundaria para darle crédito. Es como si el autor necesitara darle una explicación a lo descrito, y así volver a la realidad. La intención de Cortázar, como se corrobora en *Historias de Cronopios y de Famas*, es cuestionar la aburrida seguridad con que el hombre piensa tener controlados los fenómenos físicos y hasta sus pensamientos.

Un hombre, en medio de una riña, cae al suelo desmayado, un estado como el sueño dice el narrador; poco importa esa acción, sino lo que ocurre dentro de la conciencia del infortunado. Porque, además, ésa es otra característica de los cuentos del argentino: las realidades alternas se experimentan al interior del individuo y la angustia viene cuando los otros pueden identificar las inesperadas maravillas, no es una cuestión de creencia ciega, existe la certeza de que esa nueva realidad es concreta y determinante. Algo que los franceses estuvieron buscando en toda la transformación de la

realidad sugerida, la manera de comprobar que esos pensamientos que nos vienen en el sueño tienen injerencia en la vida cotidiana, los surrealistas franceses teorizando y Cortázar con una naturalidad asombrosa da origen a esas situaciones surrealistas.

Así pues, poco interesa finalmente al lector, a instancias del autor, que la experiencia de arrastrar las manos por el suelo, hinchadas y crecidas hasta la exageración, haya sido inducida por una causa “razonable” (un fuerte golpe que anula la conciencia). Lo importante es la realidad que se instaure ahí, contradiciendo los estigmas y la normalidad, incorporando un tema ya de por sí, planteando que la realidad y lo posible no es sólo lo que pensamos, que todo lo que se sueña es posible que le suceda a los hombres, como pensó Nerval años atrás.

... lloraba y las lágrimas le caían impunemente por la cara y goteaba hasta perderse en las grandes arrugas de las palmas, de sus venas, que descansaban boca arriba en el suelo, con el dorso en las baldosas heladas.⁵¹

La ruptura de la realidad o el restablecimiento de ella en los nosocomios es algo también insistente en la obra del argentino (“La señorita Cora”, “La noche boca arriba”). En el instante preciso de la anestesia necesaria para proceder a la amputación de sus manos, el hombre despierta y cae en la cuenta de lo que el lector ha descubierto: un sueño. Pero no un sueño normal, es un sueño con implicaciones en la realidad, urgente tarea cortazariana, pues al notar que todo fue producto de la riña con su compañero, el hombre mira sus brazos, y encuentra muñones, para dar así

⁵¹ Cortázar, Julio. op. cit. p. 40.

vertiginosamente fin a la lectura sorprendida del lector. Un despertar confundido, donde el sueño seguirá presente en la realidad, el mismo instante que en “Noche boca arriba” despierta al hombre del sueño anestésico en el quirófano y lo instala en una realidad en medio de un sacrificio religioso. La injerencia del sueño en la realidad es una preocupación constante en los cuentos de Julio Cortázar.

Durante el sueño existen multitud de actos, a veces incomprensibles, que con el despertar del hombre desaparecen, o al menos no parecen condicionar en medida alguna la realidad de la vigilia. Pero según los surrealistas y los cuentos del escritor argentino esto no es así, y lo experimentado en los momentos oníricos transforma al hombre en su totalidad, que debe considerar como suya propia, como experiencia vital, cada eventualidad de sus sueños.

El sueño no llega sólo por los medios habituales, el hombre cansado de las actividades diurnas que se acuesta y cierra los ojos para descansar y continuar al día siguiente con sus actos. En relatos como “Noche boca arriba” el sueño es provocado por una alteración de la conciencia, que está determinada por agentes externos; así, el hombre que se accidenta en una motocicleta y sueña mientras está en un quirófano, sueño inducido por la anestesia, al despertar se da cuenta que el sueño no era sino la realidad y lo que antes consideraba era parte de la vigilia ahora resulta que es un sueño. Y, a pesar de que el sueño no es el que se produce en el hombre dormido, sí tiene las características transformadoras de la existencia en quien percibe.

Lo mismo sucede en relatos de *La otra orilla*, como “El hijo del vampiro”, donde una mujer es poseída durante “el falso sueño del desmayo”⁵² por un vampiro, que la preñará y transcurrida la gestación la carne de la mujer, el espacio que ella ocupaba, es reemplazada por el producto, el hijo del vampiro que no nace del vientre de su madre, sino que se abre paso entre su carne desapareciendo ésta para poder dar vitalidad a tan fantástico crío.

En “Las manos que crecen”, el desmayo de Plack tras una rencilla al principio pasa desapercibido, y así él piensa haber derrotado al otro hombre con el que se lió a golpes, y camina por las calles antes de darse cuenta de que sus manos comienzan a crecer dramáticamente hasta arrastrarlas en el suelo y que de esta rareza se percatan quienes están a su alrededor. El hombre confundido no tiene otra opción que hacerse amputar las monstruosas manos por un médico y después de recibir la anestesia para que se efectúe la operación abre los ojos, comprende que esa “irrealidad” era un sueño producto del golpe que le propinó su adversario, y respira aliviado al saber que lo ocurrido con sus manos no era sino producto de su sueño. Pero los sueños no son gratuitos en las existencias de los personajes cortazarianos, y al levantar Plack las manos jurando venganza mira sus muñones, y así el sueño se confunde con la vigilia, y lleva sus consecuencias aún después de que el hombre despierta.

En “Profunda siesta de Remi” el sueño tiene un valor premonitorio. Remi sueña que están a punto de ejecutarlo y al despertar se consuma el acto que inició en el sueño. Estos tópicos

⁵² Cortázar, Julio. *Cuentos Completos I*, p. 33.

de disolución de las contradicciones del sueño y la vigilia y su constante reincidencia de uno en el otro estado se originó apenas en el siglo XIX con *Aurelia* de Gérard de Nerval, obra que fue revalorada por los surrealistas y su peculiaridad abordada una y otra vez.

Estas ideas se hacen explícitas en el cuento “Retorno de la noche”, en donde Cortázar desliza en medio de su narración los mismos preceptos por los cuales los surrealistas ahondaron en los procesos que se efectúan durante el sueño. Un hombre sueña que cae muerto y, al despertar, tiene la impresión de que algo ha cambiado:

Es inexplicable cómo la vigilia y el ensueño siguen entrelazado en los primeros momentos de un despertar, negándose a separar sus aguas.⁵³

Idéntica concepción a la planteada por los escritores franceses en torno a Breton durante la década de los años veinte del siglo pasado. Cuando el hombre despierta se intenta mirar en el espejo que no refleja su propia imagen y, al fondo, tirado en la cama, mira su propio cuerpo inerte, muerto sin duda pero en una especie de desdoblamiento difícil de precisar. Consciente de su muerte, consciente también de que su abuela se aterrorará al verlo inmóvil y sin vida, el hombre busca desesperado una solución; es entonces que decide entrar en su propio cuerpo y darle movilidad. Entonces es cuando en realidad despierta, en el momento en que la abuela entra por la habitación y el hombre consciente de su muerte y estar ocupando el cuerpo que antes de esto le pertenecía puede desplazarse y actuar con toda normalidad.

⁵³ Cortázar, Julio. *Cuentos Completos I*, p. 59.

Estos ejemplos, de la época en que Cortázar estaba fuertemente influido de la literatura francesa, y por ende al ser la actualidad el Surrealismo, muestran en común ese campo hasta hacía poco tiempo inexplorado, el del sueño y la vigilia visto como una unidad vital en el hombre. Finalmente, no son estos relatos parecidos a lo buscado por los surrealistas al transcribir sus sueños o inducirlos por medios hipnóticos, conocer tal cual ese otro mundo inexplorado y extraer de él los elementos poéticos inusitados que sin duda aparecen durante la oniria. Sin embargo, los cuentos de la primera producción del argentino ahondan en los postulados establecidos por André Breton para justificar su interés, no desde un punto de vista psicoanalítico sino desde la perspectiva poética, en los productos del sueño: no existe una línea divisoria concreta.

Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerealidad o surrealidad, si así se le puede llamar. Esta es la conquista que pretendo, en la certeza de jamás conseguirla, pero demasiado olvidadizo de la muerte para privarme de anticipar un poco los goces de tal posesión.⁵⁴

Estos relatos de Cortázar materializan la búsqueda bretoniana, aceptan la suposición de correspondencia entre el sueño y la realidad, y la desarrollan. La teoría de André Breton se lleva a la praxis mediante las historias contadas por Julio Cortázar. Así, el sueño como realidad planteado por el francés es sin duda una de las mayores inquietudes de Cortázar en sus primeros cuentos, cuyos

⁵⁴ Breton, André. *Manifiestos del Surrealismo*, p. 30.

personajes están, aunque angustiados, en condiciones de afirmar que

. . . he de creer en el testimonio de mi vista, de mis oídos; aquél día tan hermoso existió, y aquél animal habló.⁵⁵

⁵⁵ *Ibid.* p. 30.

CAPÍTULO IV

JAZZ, MÚSICA SURREALISTA

Creo que frente a ciertas situaciones anímicas personales, la música es el único vehículo adecuado, las palabras son inútiles.

J. Cortázar

La poesía es el arte melódico de las palabras, la voz musical, en un punto situado entre música y literatura. Si las reproducciones en serie y las ediciones de miles de ejemplares no fueran el objetivo de quienes hoy se ostentan como promotores de la cultura (vendedores, editores, representantes, compradores y en general todo aquél que ve en la literatura un negocio), la poesía sería transmitida por medio de un acercamiento directo con el espectador, a fin de que escuchara la voz y la palabra del autor, la forma y el fondo, la melodía y lo representado por la modulación de la voz. De hecho, antes de que la literatura universal conociera las grandes imprentas y la despersonalización de las obras, se consideró imprescindible que el propio autor, con sus inflexiones particulares del lenguaje, su ritmo, su música interior, fuera quien transmitiera de su propia voz los pensamientos: los oradores clásicos, los juglares de la Edad Media, aún los renacentistas e incluso hasta en tiempos de la Ilustración esta práctica se venía desarrollando con recurrencia. No fue sino hasta finales del siglo XIX y sobre todo durante el XX que, con los avances tecnológicos y de impresión, producto de la revolución de la industria, esta actividad dejó de llevarse a cabo.

De todas las artes existentes, la música es la que menos representatividad tiene en el Surrealismo, a pesar de que los poetas manifiesten experiencias auditivas y la mayoría de ellos atiende a

personajes están, aunque angustiados, en condiciones de afirmar que

. . . he de creer en el testimonio de mi vista, de mis oídos; aquél día tan hermoso existió, y aquél animal habló.⁵⁵

⁵⁵ *Ibid.* p. 30.

CAPÍTULO IV

JAZZ, MÚSICA SURREALISTA

Creo que frente a ciertas situaciones anímicas personales, la música es el único vehículo adecuado, las palabras son inútiles.

J. Cortázar

La poesía es el arte melódico de las palabras, la voz musical, en un punto situado entre música y literatura. Si las reproducciones en serie y las ediciones de miles de ejemplares no fueran el objetivo de quienes hoy se ostentan como promotores de la cultura (vendedores, editores, representantes, compradores y en general todo aquél que ve en la literatura un negocio), la poesía sería transmitida por medio de un acercamiento directo con el espectador, a fin de que escuchara la voz y la palabra del autor, la forma y el fondo, la melodía y lo representado por la modulación de la voz. De hecho, antes de que la literatura universal conociera las grandes imprentas y la despersonalización de las obras, se consideró imprescindible que el propio autor, con sus inflexiones particulares del lenguaje, su ritmo, su música interior, fuera quien transmitiera de su propia voz los pensamientos: los oradores clásicos, los juglares de la Edad Media, aún los renacentistas e incluso hasta en tiempos de la Ilustración esta práctica se venía desarrollando con recurrencia. No fue sino hasta finales del siglo XIX y sobre todo durante el XX que, con los avances tecnológicos y de impresión, producto de la revolución de la industria, esta actividad dejó de llevarse a cabo.

De todas las artes existentes, la música es la que menos representatividad tiene en el Surrealismo, a pesar de que los poetas manifiesten experiencias auditivas y la mayoría de ellos atiende a

un ritmo constante en que sus pensamientos fluyen automáticos. Vamos, la música explícitamente surrealista es nula. De hecho, André Breton cuestiona a este arte su capacidad de transformar al hombre y hacerlo cada vez más libre y poético, más atento, motivo por el cual están concebidas las reproducciones surrealistas. Si a través de los sentidos es que tenemos contacto con la realidad, y dado que el arte surrealista se halla indisoluble a la experiencia vital del hombre

A estos diversos grados de sensaciones corresponden realizaciones espirituales bastante precisas y bastante distintas para que se me permita conceder a la expresión plástica un valor que en cambio no cesaré de negarle a la expresión musical, la más profundamente confusional de todas. En efecto, las imágenes auditivas quedan por debajo de las imágenes visuales no sólo en nitidez, sino también en rigor y, aunque no les guste a ciertos melómanos, no están hechas para fortalecer la idea de la grandeza humana. Que la noche siga cayendo pues sobre la orquesta y que me dejen, a mí que sigo todavía buscando algo en el mundo, que me dejen con los ojos abiertos, con los ojos cerrados – es completamente de día – en mi contemplación silenciosa.⁵⁶

En *Surrealismo y la pintura (1926)*, André Breton niega toda inclusión musical al bagaje surrealista. La música no tiene valor en el Surrealismo, decía entonces, porque no representa lo que sucede en el interior del artista, no al menos en sus pensamientos, ni tampoco se puede transmitir con fidelidad. Acaso se puede suponer un estado de ánimo o una sensación, pero la música según Breton no acerca el pensamiento de los hombres sino que por el contrario posee una incompreensión implícita, confundiendo al hombre que quiere saber y hacerse entender. La imagen, que representa

⁵⁶ Breton, André. “El surrealismo y la pintura”, en *Antología*. p. 60.

directamente la realidad del hombre, percibida de inmediato por medio de lenguaje, sí puede transformar el entorno.

Sólo puede comprenderse la música y poseer valor en el desarrollo del pensamiento en tanto intente su propia revolución auditiva al grado en que Breton exigía la lingüística para las palabras: ligarse con más fuerza a los objetos estéticos que provocan un particular sonido, ser más visuales, brincar al significante en lugar de quedarse encerradas en un laberinto de significados estereotipados y comunes; en efecto, está Breton contrario a Saussure y más cercano a la lingüística moderna: no sólo hay un significado y significante, sino otro elemento directamente constituido por quien percibe, y que determina a la propia realidad (estilo, contexto, inconsciente).

La primacía que siempre ha tenido el ojo sobre los demás sentidos del hombre permanece aquí para darle una noción, más o menos amplia, de su entorno. La música y las letras sólo pueden dar frutos exquisitos a la manera de las concepciones de Breton en cuanto se retome en la música el aspecto lingüístico (ópera) o en la poesía el aspecto musical, hay que decirlo, como de hecho en el automatismo o mucha de la poesía de su tiempo. La palabra tiene finalidad y posibilidades transformadoras del hombre; la música no es más que un ocio creador, bello sí, pero no menos restringido que la literatura naturalista y oficiosa que Breton vivió para erradicar pues, aún cuando los sonidos armónicos de algún instrumento pudieran remitir explícitamente a una parte de la realidad, no podría, en ningún sentido, modificarla como en efecto el autor piensa sí puede lograr la imagen.

Breton, quien apostó todo cambio posible en la realidad a la imaginación y las palabras, no puede confiar, en su camino hacia el

centro de los mecanismos del pensamiento, a un sonido o una armonía inexacta y sobre la que, en todo caso, no existirá un acuerdo sobre el tema o aspecto del universo al que remite.

Sin embargo, ésta no es la única referencia que Breton hizo a consideraciones musicales, y el desconocimiento ha ocasionado que la música y el Surrealismo siempre se consideren ajenos y hasta incompatibles. Según poetas como Octavio Paz, la música para André Breton era una herejía.⁵⁷

Casi treinta años después, en *La llave de los campos*, Breton definiría su postura sobre el tema. Ahí, afirma que no es un prejuicio ni negación el darle a la música, o a determinada música, un sitio en el Surrealismo, sino acaso una insensibilidad del autor “nuestra sordera musical”, debido tal vez a que él sentía una aridez de buenos músicos en su país. A pesar de esto, propone que la música y la poesía podrían hacer una síntesis, dando mejor melodía a la poesía o mejor expresión léxica a las óperas.

De cualquier manera, y aceptando Breton que las mismas facultades que él da a la palabra un músico puede dar a su arte o el pintor al lienzo, la poesía tiene mucho de musical. En algunos aspectos, incluso, puede decirse que se cuela en la propia poesía para monopolizar las relaciones que el autómatas realiza casi sin querer, pues la melodía, antes que la imagen, está en su espíritu exaltado. Nuevamente, para el francés poeta y músico sólo se comunican en el canto, y ahora reconoce en el poeta un ritmo musical que se halla siempre detrás de las palabras, éstas son representación de ese ritmo, lo mismo que los sonidos procedentes de algún instrumento o una voz armónica; aún más, dice que la “palabra interior” responde a la “música interior” del ser exaltado.

⁵⁷ Paz, Octavio. *Estrella de tres puntas*, p. 10

Otra similitud que halla Breton entre la música y el Surrealismo es el carácter irreflexivo de ambas actividades, en favor de la auténtica sensibilidad y la liberación de un deseo interior. Cuando una persona se exalta poéticamente, una especie de melodía lo domina, un estado en que el ritmo de la propia percepción es distinto, que después el poeta lo traduce en imágenes y palabras, las cuales no dejarán de poseer ese ritmo inicial que provocó la belleza literaria, “los grandes poetas han sido auditivos y no visionarios”, define el autor.⁵⁸

Acaso sea porque Breton estuvo todo el tiempo rodeado de pintores y poetas, y no músicos, que casi no se ocupa el Surrealismo de tales expresiones. Otro motivo puede suponerse, dado que la música hasta el momento de los primeros manifiestos surrealistas no había experimentado transgresiones (rítmicas, armónicas, auditivas, sociales, compositivas y aún en el modo en que se producen los sonidos) tan grandes como las actuales: melodías creadas exclusivamente con máquinas o a base sólo de ruidos nada armónicos. De cualquier manera, el autor francés no confiaba demasiado en ella, y la veía seguramente como otro de los ocios que el propio hombre a lo largo de la historia se ha ido diseñando para un entretenimiento vago y vacío. Incluso, la mayoría de las producciones surrealistas no se remiten a experiencias auditivas sino que, insistiendo en su campo de acción, se ocupa de las imágenes y el lenguaje.

Empero, la década de los cuarenta, cuando el Surrealismo está en una situación difícil debido al clima político de Europa y varios de sus integrantes exiliados (Breton mismo en EU), nace un género musical más allá de las tradicionales salas de baile y orquestas del

⁵⁸ Breton, André. *La llave de los campos*, p. 91

espectáculo hasta el momento imperantes en EU y aún en el mundo: el *bebop*, momento clave en la historia musical del jazz, que viene a romper con muchas de las normas impuestas para la música.

El jazz, por sus características propias, puede ser comparado con las producciones que el Surrealismo provocó. En efecto, es una música en la que se da mayor importancia a la expresión que a la estética; como en los poemas y pinturas surrealistas, el individuo con voz propia es apreciado más que quien tiene una técnica depurada, conoce su disciplina y los estilos ya definidos. Jean Cocteau dice que vida y obra en el jazz son indisolubles, como sucede en el Surrealismo. En el momento en que un jazzista improvisa una melodía, no está actuando su conciencia y conocimiento de la música, sino que, de hecho, parece estar escuchando el dictado de sus pensamientos producto del inconsciente, tal y como a partir de los surrealistas se viene realizando en algunas producciones literarias. Aún ahora, el jazz sigue siendo

Lo que fue en su origen: música de protesta. Protesta contra la discriminación racial y espiritual, contra los clisés de la moral burguesa de gaveta, contra la manera de organizar funcionalmente el moderno mundo masivo, contra la despersonalización de este mundo y contra la división de los estándares en categorías.⁵⁹

Las mismas características que dieron origen al Surrealismo. El *bebop* ya no es una música comercial. Creado a finales de los años 30 (cuando el *swing* tuvo un apogeo tremendo y el mundo comenzó a escuchar jazz a niveles comerciales inéditos) en Kansas City y propagado con rapidez a las áreas jazzísticas determinantes en EU (Nueva Orleans, New York), esta nueva música no está creada, en

⁵⁹ Berendt, Ernst. *El Jazz*, p. 238.

primera, para lo que se suponía servía el jazz desde finales del siglo XIX a la sociedad: el baile. Debido a sus características (improvisaciones elaboradas, un ritmo que ya no esailable y si en cambio nervioso, tenso, fuerte y rápido) el *bop* representa la música que más ha encarnado la misma desesperación (ambos movimientos, Surrealismo y *bop*, teniendo como escenario las grandes guerras del siglo pasado), la verdadera obsesión por romper con la realidad (¿qué es sino Surrealismo la síncopa, la disolución de contrarios, la inserción de más tiempo en el tiempo?), la contracultura, el deseo irreprimible, el automatismo, que el Surrealismo siempre persiguió. El poco sentido musical de Breton acaso sea una imposibilidad, pues si bien la música es la más arbitraria de las artes, las implicaciones en las profundidades del pensamiento son tan internas y subjetivas como el poema surrealista mejor logrado. Breton era un purista del lenguaje, y por eso sólo en la palabra vio la capacidad de transformación del hombre.

La propagación del *bop* fue inmediata pero posterior a la irrupción surrealista. Su arte se difunde, y aún crea, después de que Europa ya no representa el único centro de la cultura. El mundo se empieza a homogeneizar a imagen del imperio norteamericano (en política y economía), y hasta la cultura comienza a experimentar su influencia, EU tiene imán ahora hasta para el arte; antes sólo se escuchaba música en la radio o en vivo (por lo que era más una imposición escuchar determinados ritmos) y uno no podía poseer la música de su elección como sí la literatura, y sólo las reproducciones comerciales de discos de vinilo hicieron de la música, años después del auge surrealista, una elección del receptor.

Los combos (alineación pequeña, comparada con las grandes bandas, compuesta por una base armónica y una rítmica, de cinco o

seis integrantes en total) del *bop* son como un cadáver exquisito. No se está al servicio de una mente creadora, pero tampoco hay un extremo individualismo, y el resultado es una colectividad auténtica, en donde ninguno de los ejecutores pierde su sonido particular pero a la vez se halla al servicio de la creación colectiva.

De todas las artes existentes, más allá de la pintura o la literatura misma, no hay otra que exalte más a Julio Cortázar que la música, la cual le produce estados de excitación mental detonadoras de la maravilla y estados hipnóticos, extáticos, automáticos, como el más de los momentos inspirados perseguidos por Breton y los surrealistas. Como hemos visto, la virtud que Cortázar exaltará más en la búsqueda de los surrealistas será aquella que, sobrepasando los límites literarios o artísticos, impone toda una revolución ontológica y humanista en aquellos que la experimentan o persiguen: la libertad. En este sentido, Julio Cortázar verá en el jazz la materialización musical del Surrealismo, presente en el carácter libertario que otorga la improvisación, fundamental en este género musical. Pero el Surrealismo en las concepciones cortazarianas no sólo se limita a la exaltación de los *takes* del jazz, sino que, en sus referencias a músicos y conciertos de la época (Charlie Parker, Thelonious Monk, Louis Armstrong) vuelve a relacionar estas dos expresiones, lo mismo en sus cuentos referentes al tema (“El Perseguidor” y “Bix Beiderbecke”) da a sus personajes e historias características que pueden considerarse en este tema.

Para Julio Cortázar la imaginación libre vale más que la razón. Al surrealismo francés no importaba la música como camino al Absoluto, sino las formas plásticas y literarias del arte. Para Cortázar, el dechado de imaginación sin límites es el jazz.⁶⁰

⁶⁰ Picon Garfield, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, p. 93

Cortázar era un amante de la música clásica, considera que ésta es para la historia de la música como los grandes autores para la literatura; sin embargo, es al jazz al género que le dedica más líneas y por el cual se interesa al momento de equiparar con el Surrealismo, es al jazz al que le da más características detonadoras de lo fantástico, es en el jazz y algunos de sus ejecutantes en quienes encuentra cercanos a sus propias inclinaciones e intereses.

Y encontré una gran afinidad, claro está, con la literatura, tanto con la de la 'escritura automática' de los surrealistas como con la propia, a la que quería sujeta a un 'swing', a un ritmo: líneas en las que el tema fuera lo secundario y lo importante el movimiento, la búsqueda que nace de la improvisación.⁶¹

Y así hace en su propia escritura. A Julio Cortázar el jazz le produce un estado hipnótico y excitado similar al automatismo de los surrealistas

... y subido al farol del alumbrado Louis soplaría durante horas haciendo caer del cielo grandísimos pedazos de estrellas de almíbar y frambuesa, para que comieran los niños y los perros.⁶²

La música para el argentino, el jazz, es surrealista. Es automático, produce arrobos insuperables, se acerca más a un lenguaje del inconsciente que de la conciencia, y así amplía la realidad. Provoca en el autor imágenes surrealistas, en la vida y su obra. Nuevamente, al escuchar a Louis Armstrong, Cortázar mismo improvisa y produce frases de referencias no inmediatas:

... pero cuando Louis canta el orden establecido de las cosas se detiene no por ninguna razón explicable sino solamente porque tiene que detenerse mientras Louis canta, y de esa boca que antes inscribía las banderolas de

⁶¹ Goloboff, Mario. *Julio Cortázar. Biografía*, p. 38.

⁶² "Louis, Enormísimo Cronopio", en *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 167.

oro crece ahora un mugido de ciervo enamorado, un reclamo de antílope contra las estrellas, un murmullo de abejorros en la siesta de las plantaciones.⁶³

Por otra parte, la relación imposible que André Breton encuentra entre la imagen y el sonido, en Julio Cortázar se desarrolla con total naturalidad y, además, remitiendo a lo fantástico. Los productos sinestésicos son posibles, si un sentido se estimula, es probable, bajo ciertas circunstancias, que otro reaccione:

Así, mientras vuelvo a la improvisación de Charlie Parker en *Out of Nowhere*, veo distintamente las pinceladas que traza la melodía, y el resultado es un gran ventanal naranja en el que pequeñas nubes van y vienen como globos, una especie de Magritte pero a los saltos, dése usted cuenta.⁶⁴

De tal manera, vemos que para Cortázar el jazz es la música surrealista por antonomasia, a pesar de la omisión de los franceses es una vía para la expresión surrealista. Y, si en sus ensayos o en sus entrevistas esta afinidad es innegable, en sus cuentos lo confirma, y lleva a límites más amplios.

Los jazzistas que Cortázar crea (Bix y Carter) son de lo más surrealistas en sus actitudes: se empeñan en una realidad más amplia, hacen lo posible por romper con aquello que impide al hombre ser libre. Dos son los relatos que Julio Cortázar ubica en un contexto jazzístico: “El Perseguidor” y “Bix Beiderbecke”. Tomando como referencia la vida de dos jazzistas reales (Charlie Parker y Bix Beiderbecke), Cortázar desarrolla, en ambos casos, sus propias concepciones acerca del jazz, sin perder de vista lo más importante para él: el músico, el ejecutante de un instrumento que,

⁶³ *Ibid.* p. 173.

⁶⁴ “Acerca de las dificultades para escuchar la pintura” en *Territorios*, p. 78.

más allá de su técnica o posibilidades expresivas, tiene una personalidad definida y alejada de los cánones establecidos o el comportamiento simple y común, que busca más allá de lo que la realidad le ha impuesto, que ve en su interior e imaginación un poder de transformación e incidencia en la realidad insuperable.

Si Cortázar hace referencia a los pensamientos y actitudes de estos músicos es porque para él no hay distinción entre la vida y la obra de un artista. Él mismo llevaba lo poético y literario a su vida personal y, amante del jazz, a los músicos los delinea con procesos existenciales particulares y que, en definitiva, se vuelven el centro de sus cuentos. Ya el mismo Cortázar lo reconoce en varias oportunidades, a partir de la historia de “El Perseguidor” es que se ocupa, más allá de lo fantástico o la historia de extrañamiento (recurrente en él) en el hombre mismo, en sus pensamientos más profundos, en sus actitudes y su personalidad, su búsqueda ontológica, sus deseos, incapacidades, su propia vitalidad.

Así, dibuja a dos personajes (Johnny Carter representando a Charlie Parker y Bix Beiderbecke a Bix Beiderbecke) con fundamentos y trascendencia más allá de lo musical, ofreciendo al lector la concepción de que el jazzista tiene un amplio mundo de expresiones del que la música es sólo una parte de ese posicionamiento ante la vida que va en la misma dirección que la búsqueda y experiencias surrealistas.

En el caso de Bix Beiderbecke, Cortázar define la personalidad de alguien que, atormentado, no deja de ejercer su capacidad expresiva. Lo mismo sucede con Johnny Carter: personajes escindidos de las preocupaciones y caminos del mundo material y maniqueo, que tienen en la música un acercamiento con experiencias que traspasan lo real y cotidiano, libres en más de un

sentido (actos, palabras, estilos de vida), adictos y acaso este rasgo sea para mitigar lo pesado de la existencia que ellos perciben o acentuar su carácter contracultural, ubicados sin más entre la conciencia tradicional y otro tipo de pensamientos. Locos, surreales o tan sólo artistas, Bix y Johnny están ajenos a la realidad que los demás personajes en cada historia interactúan con ellos. Ambos relatos están narrados por otra persona (Bruno y Linda), los cuales, a la distancia de Beiderbecke y Carter, ofrecen una visión distinta a la de ellos mismos, remarcando el contraste y la distancia de estos músicos con el grueso de la sociedad.

Cuando Linda Manzanares comienza a narrar la historia (por demás fantástica) que tiene al lado de Bix Beiderbecke, refiere a la incomprensión que el pensamiento de Rimbaud (uno de los padres espirituales de la primera etapa del Surrealismo) tiene en los hombres, y que Bix Beiderbecke comprende a través de la música, tocando la trompeta o el piano, negando así la incapacidad que André Breton veía en la interacción de la música y la literatura. Es tal la exaltación de Bix Beiderbecke, tal su trance, su estado convulsivo o automático, que al tocar el piano olvida al cigarrillo que pende sobre su boca, quemando sus labios y dificultando así la ejecución de su instrumento de viento.

“No todos viven atados a lo que les enseñaron”, dice Linda Manzanares cuando comienza su relato que, dice, casi nadie entenderá. Y ese “casi” se refiere a quienes no ven la realidad estrecha, que integran las experiencias oníricas en el cúmulo de su realidad, que materializan sus deseos, que no se contentan con lo fáctico y comprobable. Como en todas las historias de Julio Cortázar, el extrañamiento está presente, cuando Linda interactúa con dos seres (Omar, un hombre que sale todos los domingos en la

TV y Bix, un músico muerto) que no están físicamente, pero que, sin duda, tienen una comunicación con ella, precisamente a través de sus propios medios de expresión: la tv en el caso de Omar, y los discos de jazz con la música de Bix que Linda escucha por primera vez en casa de unos amigos. Así, Linda Manzanares experimenta el efecto surreal que la música de Bix tiene, presa de la maravilla, médium entre lo fantástico del sonido de Beiderbecke y sus efectos. Con una influencia de Mallarmé o Apollinaire, rompiendo la sintaxis tradicional, Cortázar entrega a Linda al relato automático de su experiencia:

... tengo una lámpara Tiffany que me llena el papel y la cara y las manos de manchas anaranjadas, verdes, azules, escribir es como estar bailando despacio con Bix en el Phoenix, ser parte de, ser parte de qué, ser parte de eso que nos une a todos sin que nadie sepa que está unido y que solamente esa noche estará unido y con las otras partes porque aunque volvamos al Phoenix ya no será igual.

“Eso” es lo que Breton afirma en el Segundo Manifiesto busca el Surrealismo, una experiencia trascendental, algo que subyace a la materia y el tiempo y que durante toda la historia el hombre se ha empeñado en determinar: Apeiron, divinidad, la Surrealidad. Todo está relatado en un tono rítmico, improvisado, que Cortázar vio en el Surrealismo y en su propia literatura. Vida y obra juntas: Cortázar que piensa en lo automático y surreal del jazz al mismo tiempo lo está ejecutando.

Creador de neologismos, Bix juega con el lenguaje al dar sentidos distintos al apellido de Manzanares y nombrarla: *Applegarden, Appletrees, Applefuckingpie, Applepie.*

. . . y casi siempre después de eso empezaba a comerme porque nada le gustaba más que el pastel de manzanas con cerveza, me chupaba la nariz repitiendo Applepie, Applepie. . .

Nótese aquí la característica surreal: Julio Cortázar da como un hecho algo que bien puede ser producto de la imaginación, deseo llevado a la palabra, mágica posibilidad, y no sólo una metáfora de implicaciones vacías en el autor o el receptor. No dice que era *como* si Bix comiera a Linda, ni que ésta fuera *como* un pastel de manzanas. Enfrentados a la posibilidad de la imaginación y materialización de los deseos, ese *como* que tranquiliza al lector haciéndole pensar en una divertida metáfora, está intencionalmente ausente en la experiencia que Cortázar, a través de Linda, transmite, alterando la idea que de la realidad un ser tiene. La ausencia de ese *como* es cómplice de las intenciones del autor.

Dado el hecho de que Bix no aparece más que en dos ocasiones directamente, el pensamiento de Linda Manzanares es al que acudimos en la lectura del cuento, un pensamiento con implicaciones surrealistas. No sólo es el encuentro fuera de toda lógica que tiene con Bix Beiderbecke (cuando lo escucha por primera vez, en disco, Beiderbecke ya está muerto, y aún así tiene encuentros posteriores con él), sino además sus propias concepciones.

Al mencionar que “casi” nadie es como ella al dar como un hecho un imposible fáctico que no puede suceder en esta realidad de hechos y procedimientos comprobables, sino sólo en una especie de surrealidad; calificar a sus propios padres como “esos escarabajos peludos”, símbolo de la decadencia y realidad estrecha (son recurrentes las exhortaciones de André Breton por romper toda idea de divinidad, patria y familia, y Salvador Dalí tuvo un

enfrentamiento escandalosamente célebre con sus padres al negarlos y maldecirlos); al mantener relaciones sexuales sin su gusto, pero con un disco de Bix de fondo, pareciendo una loca, Linda está representando también una realidad contracultural, incómoda y creadora.

Cuando se entera por medio de la tv que Omar (aquél otro ser con el que mantiene una relación, digamos, inusitada) ha muerto, Linda sale de casa a caminar y se halla ante un evento por lo demás extraño, sin explicación alguna y que André Breton hubiera querido presenciar: la disolución entre esos estados llamados sueño y vigilia

. . . algo como si Omar me hubiera llevado con él vaya a saber adónde, y todo dejó de dolerme, creo que me dormí o soñé despierta todo esto, de golpe no hubo tiempo ni Omar . . .

Y ahí, desde ese espacio – tiempo indeterminado, Linda de pronto tiene la conciencia, halla en ese extravío onírico, la necesidad y el camino para encontrar a Bix Beiderbecke. Y, en defensa de esa surrealidad, Cortázar asoma sus ideas y las pone en boca de Linda

No se trata de creer o no creer sino pensar que se puede no ser un escarabajo peludo y dejar que las cosas ocurran en la página como a su manera está ocurriendo en la calle o en la pieza de al lado.

El encuentro entre Bix y Linda finalmente ocurre en el café de un hotel, y como respuesta a la promesa de Linda sobre verlo tocar en el próximo, como en el anterior concierto, Bix responde que no puede ver dos veces la misma cara entre el público

Siento casi como si tuviera que repetir los solos que toqué ayer y eso es algo que no haré jamás en la vida.

La improvisación, el automatismo no como una actitud sino una auténtica necesidad, el no repetirse a sí mismo, sin definiciones, sin

estatismos. Bix quemándose los labios, comiendo a Linda, bebiendo alcohol porque no es feliz en esta estrecha realidad, negándose a la repetición hasta de sí mismo, relacionándose por medio de encuentros imposibles, para Julio Cortázar la música puede ser detonador de lo surreal, (planteado igual en “Las Ménades”, donde el público come a los músicos cual Ménades con Orfeo), y en un contexto que el mismo Cortázar consideraba Surrealista: el jazz.

En “El Perseguidor”, dada la extensión del cuento (que algunos consideran novela corta), Julio Cortázar precisa aún más estas ideas acerca del jazz y los jazzistas. Johnny Carter no es una elección casual ni Charlie Parker una arbitrariedad. En muchos de los sucesos que Cortázar relata sobre Carter está la vida misma de Charlie Parker, saxofonista, vanguardista del *be – bop* de los años cuarenta, el cual tenía más o menos las mismas características, sucesos y pensamiento que el personaje de “El Perseguidor”.

Johnny, con esa “atención distraída” está “como fuera de la realidad”, o demasiado dentro. En apariencia está escindido, marginal, pero tras el relato nos damos cuenta que está sumamente en sí mismo, en una máxima concentración que muchas veces le impide parecer normal., que no es perseguido por la realidad, él es quien la persigue.

...que el público entiende por perfección y a mí me parece que en Johnny es más bien distracción, dejar correr la música, estar en otro lado.⁶⁵

La idea del tiempo (dice Carter que es molesto contarlo, y él mismo lo hace) es otra recurrencia en el relato. En el interior del metro se comprime el tiempo, altera Johnny la horizontalidad lineal de relojes y calendarios, “Esto lo estoy tocando mañana”, dice al sentirse incómodo ante la idea del tiempo.

⁶⁵ Cortázar, Julio. “El Perseguidor” en *Cuentos Completos*, p. 250.

. . . esa farsa siniestra, ese tren que se sale constantemente de sus railes, esa loca pulsación, este inextricable nudo de bestias reventantes y reventadas.⁶⁶

Surreal en el tiempo (rompe el estado lógico de él) a Carter la música le quita esa incomodidad, esa obsesión casi delirante se diluye al ejecutar su instrumento. Así, el conjuro de la música surrealista se lleva a cabo: Johnny Carter experimenta automático. Entra en sí mismo cuando aparenta abstraerse o extraviarse, cambia de lugar, se siente en un ascensor de tiempo, rompe la lógica y a la razón se le rebela: Johnny se entrega a su pensamiento, da Cortázar su noción misma del jazz, de la síncopa, de la tensión que produce el *be – bop*. Arte y existencia es lo mismo, y aunque Cortázar no hable por sí mismo ni Carter hable sobre particularidades del jazz, el círculo se cierra

Lo mejor es cuando te das cuenta de que puedes meter una tienda entera en la valija, cientos y cientos de trajes, como yo meto la música en el tiempo cuando estoy tocando, a veces.⁶⁷

Otra característica se presenta cuando Johnny Carter pone especial atención en la trascendencia de los sueños, y además cree que él mismo no es quien determina sus propios pensamientos (Cortázar mismo piensa así) sino que ellos pasan a través de él

Nunca he pensado en nada, solamente de golpe me doy cuenta de lo que he pensado.⁶⁸

como en el seno del Surrealismo, donde los autores se consideraban *médiums* entre la realidad y el pensamiento

...estoy como parado en una esquina viendo pasar lo que pienso, pero no pienso lo que veo.⁶⁹

⁶⁶ Breton, André. *Manifiestos del Surrealismo*, p. 168.

⁶⁷ Cortázar, Julio, "El Perseguidor", *Cuentos Completos I*, p. 230.

⁶⁸ *Ibid.* 228.

Por otra parte, Johnny Carter (lo mismo que en “Bix Beiderbecke” Linda Manzanares) es privativo, sectario, elitista, dice que lo que le sucede es sólo a él, y eso lo hace sonar como si fuera delirante, en detrimento de la fuerza de su personalidad buscada por Cortázar, de su credibilidad, de su autenticidad.

Lo que Bruno piensa de Johnny Carter es lo que el común de los autores piensa de los surrealistas. Dice que sus palabras no son más que un “fantaseo de la marihuana”, “tristes monólogos *a posteriori* donde no halla nada”,

... la realidad se le escapa y le deja en cambio una especie de parodia que él convierte en una esperanza.⁷⁰

Bruno se ubica así en el lugar de quienes ven la realidad como algo predecible y ya establecido, que niegan a cualquier tipo de surrealidad un lugar en la trascendencia del hombre y el entorno, limitados por sí mismo e imposibilitados para comprender “su manera de ver lo que yo no veo y en el fondo no quiero ver”,

Pobre Johnny, tan fuera de la realidad.⁷¹

Lo surreal toca a Johnny Carter por medio de la música, y esto no está fuera de la realidad, no es la irrealidad: el ilogicismo, el Surrealismo y el jazz no son absurdos ni evasores: ejercen su fuerza de atracción en los hombres, les amplía la realidad, a Carter lo hace “atarse a la tierra de la que su música era una confirmación y no una fuga”:

Johnny sin saxo, Johnny sin dinero y sin ropa, Johnny obsesionado por algo que su pobre inteligencia no alcanza a entender pero que flota

⁶⁹ *Ibid.* 232.

⁷⁰ *Ibid.* 233.

⁷¹ *Ibid.* 249.

lentamente en su música, acaricia su piel, lo prepara quizá para un salto imprevisible que nosotros no comprenderemos nunca.⁷²

Sin embargo, el mismo Bruno lo reconoce: la música es la vía para la realidad concebida por Johnny Carter. La escena de la grabación de *Loverman* y el incendio posterior del cuarto de hotel es el Surrealismo mismo. Un momento de inspiración como el que buscaban y por el que decían dar su vida los surrealistas (tan efímero, tan absoluto, tan “fuera de la realidad”) y un posterior acto de lo más interno y subconsciente (Parker corriendo por los pasillos del hotel como Jacques Vaché fuera de un teatro amenazando con lanzar balazos al azar).

Carter vuelve de la experiencia diciendo

Hasta el más modesto se sentía seguro. Eso era lo que me crispaba, Bruno, que se sintieran seguros.⁷³

pues se da cuenta de que la realidad es como una jalea, indeterminada, modificable a cada instante, insegura, tan vasta y tan poco segura porque no la conocemos. Todo es relativo, nada es real, entre el mundo y la representación median miles de posibilidades. Lo que piensa Cortázar acerca del jazz y el Surrealismo en “El Perseguidor” se une, lo explicita, lo hace historia, poesía, realidad.

Cortázar así remite a una tesis surrealista, la principal, la auténtica, la soberana: PODEMOS MODIFICAR LA REALIDAD. No sólo somos lo que somos, sino también lo que nos rodea. Todo nos pertenece, la otredad, soy el otro, la máxima concentración poética que hace posible la maravilla de maravillas: fundirse con la realidad, la sobrerrealidad, Surrealismo, el hombre ha dado un paso más en su conocimiento del universo y de sí mismo: TODO ES ÉL.

⁷² *Íbid.* 240

⁷³ *Íbid.* 246.

Por esto comenzó el estertor producido con el pensamiento de Breton: si todo soy yo, y si yo puedo modificarme, ¿por qué no modificarme las otras partes de mí, es decir, el TODO?

El pan está fuera de mí, pero lo toco con los dedos, lo siento, siento que eso es el mundo, pero si yo puedo tocarlo y sentirlo, entonces no se puede decir realmente que sea otra cosa, o ¿tú crees que se puede decir?⁷⁴

Además, el lenguaje surrealista en Johnny (el más característico, aquél que emplea un referente nuevo para explicarse la realidad) se presenta en los momentos más convulsivos del músico:

Ella era como una piedrecita blanca en mi mano. Y yo no soy más que un pobre caballo amarillo, y nadie, nadie limpiará las lágrimas de mis ojos.⁷⁵

El nombre de la estrella es Ajenjo.⁷⁶

Visto de qué manera Julio Cortázar acerca al Surrealismo y a la música, en especial el jazz, y de qué manera sus cuentos se hallan en reciprocidad con sus teorías sobre el tema, se puede afirmar que, más allá del seguimiento de caminos establecidos o la emulación de fórmulas innovadoras y por tanto plenas de tentación, Julio Cortázar participa activamente en las consideraciones que sobre el arte y la realidad venían haciendo los surrealistas desde hacía varios años, y le da el argentino nuevos sentidos, nuevas posibilidades, contribuyendo a lo ampliamente considerado al respecto. Pero, ¿Cortázar hizo intencional “El Perseguidor” para desarrollar su idea del jazz como una música surrealista? No, en todo caso es una hermosa coincidencia, la muestra de que en verdad creía una relación de esta índole, lo vivía, y no sólo lo decía para salir del paso con una frase ingeniosa.

⁷⁴ Íbid. 247.

⁷⁵ Íbid, 253.

⁷⁶ Íbid. 258.

CAPÍTULO V

CRONOPIOS, OBJETOS VERDES, HÚMEDOS Y SURREALES

*Girad girad la rueda
para elevar a los mendigos hasta la cima de las chimeneas.*
Benjamin Pèret, “La caída de los cuerpos”

Uno de los libros de referencia obligada en el estudio o la lectura de la narrativa de Julio Cortázar es *Historia de cronopios y de famas*, la obra inmediata anterior a la considerada por muchos su obra maestra, *Rayuela*. A pesar de que los distintos apartados que conforman el libro (“Manual de Instrucciones”, “Ocupaciones Raras”, “Material plástico” e “Historias de cronopios y de famas”) fueron escritos por separado, sin una previa idea de unirlos en esta obra, en 1962 se publican bajo un mismo título y muestran el estado de los pensamientos del autor en un momento específico de su obra.

... los cronopios es un gran juego para mí, es mi placer.⁷⁷

Es de una mención obligada *Historia de cronopios y de famas*, aunque un tanto superflua. En artículos periodísticos, de revista y electrónicos es usual hallar el calificativo de “cronopio mayor” o “enormísimo cronopio” para referirse al autor argentino, mote que él mismo le dio al trompetista de jazz Louis Armstrong; de la misma manera, a sus personajes de cualquier otra obra se les otorga el calificativo según los símiles con esta obra cortazariana: cronopio, fama o esperanza. Pareciera que el aspecto lúdico de la obra restara importancia a la lectura y análisis posteriores. A pesar

⁷⁷ Picon Garfield, Evelyn. *Cortázar por Cortázar*, p. 23.

de que la personalidad del cronopio es más afin a la del poeta, el escritor o simplemente quien imagina, el mismo Julio Cortázar sería un infinito fama con espíritu de cronopio e ideas políticas de esperanza, tan fama como Bruno en “El Perseguidor” o tan cronopio como Johnny Carter, aunque dichas comparaciones no son en ningún caso fructíferas cuando la caracterización de tales epítetos no está del todo clara y en cualquier caso la intención de la obra no era dividir a los humanos en grupos según sus analogías con la personalidad de los personajes del libro.

Historia de cronopios y de famas es una de las obras más libres del autor. En este libro no se puede reconocer la intención, si es que la hay, como en otros relatos. En efecto, es la trasgresión más libre y arbitraria de la realidad que el argentino publicara, la más surrealista de sus obras si atendemos a la maravilla que revisten sus historias, “el gran juego” de los cronopios es una fiesta de humor y absurdo, uno de los modos poéticos de ser en la existencia. Como el mismo autor señala al inicio del libro, las *Historias de cronopios y de famas* están hechas contra lo cotidiano y aburrido, las convenciones en el pensamiento y los actos de los seres (en ningún momento dice Cortázar que los cronopios encarnen humanos), la pretendida confianza y seguridad que se tiene ante los actos más previsibles y comunes realizados por ellos. Una de las intenciones mismas también del Surrealismo. Sin embargo, tampoco es una obra panfletaria o de carácter subversivo, sino una serie de gratuidades imaginativas que ponen entredicho las prioridades y el “sentido común” de los seres y sorprenden al lector con posibilidades dentro de lo cotidiano que siempre resultarán inesperadas.

A pesar de ser ésta la obra más fantástica y alejada de la “realidad” del autor (describe a los cronopios como “objetos húmedos y verdes” y a los esperanzas como “microbios relucientes”, aunque por supuesto dichas descripciones pueden ser más bien metafóricas), dista de ser una obra que pueda ser considerada surrealista. En la escritura del Surrealismo se hallarán imágenes consecutivas sin relación aparente entre ellas, arbitrarias y poco narrativas, los productos surrealistas son *collages* infinitos de imágenes, producto del escribir autómatas, la liberación de la imaginación o los deseos profundos incontrolados intencionalmente por el autor. En la literatura de Cortázar jamás sucederá lo mismo, todo tiene consecución y una intención reviste las rarezas de los cronopios, el surrealismo y sus propiedades están aquí al servicio de lo literario, y no como en la Francia de los años veinte cuando el hombre estaba al servicio del Surrealismo y la literatura (la forma y el fondo *estético* de las palabras) apenas aparecía caricaturizada entre las imágenes y los discursos inconscientes y profundos de los autores.

La expresión poética de André Breton y el discurso literario de Julio Cortázar poco tienen que ver; el argentino está influido por las tesis que el Surrealismo mantuvo durante casi tres décadas, no por su obra misma. En la obra de Cortázar podemos observar correspondencias, afinidad o coincidencias, nunca el interés explícito para que un texto sea pretendidamente considerado como surrealista, el argentino practica en cierta manera lo surrealista pero de ninguna manera persigue los mismos objetivos. Los cuentos de Cortázar son más cercanos, aunque relativamente, a los relatos de Leonora Carrington o de Benjamin Pèret, en donde ese elemento fantástico se reviste de discurso y narración para ofrecer al lector

una historia más o menos comprensible, y se aleja de los poemas automáticos o del relato de sueños o de la búsqueda de imágenes y realidad en el inconsciente, en cuyas creaciones una es la labor del autor al copiar el dictado de sus pensamientos, y otra la del lector al iniciar un proceso hermenéutico pero en sus propios fundamentos cognoscitivos. Y en esta obra, *Historias de cronopios y de famas*, se observa la posición de hombre de letras del autor argentino, en contraste con el tráfuga y aventurado ser surrealista. Cortázar lo dice:

Las influencias surrealistas más notables se han dado en el campo instrumental y metódico; se le ha asimilado como una técnica, se ha conocido su eficacia para ahondar en lo literario. No es lo que quisieron los surrealistas de la década 20 – 30, pero los hombres de letras no podemos hacer otra cosa.⁷⁸

Sin dudarlo, las *Historias de cronopios y de famas* es la obra más surrealista de Julio Cortázar, y a la vez permite al lector considerar hasta qué punto es válida tal comparación, en caso de que alguien la suponga.

Mientras un poema surrealista desata en el interior del lector la maquinaria de la imaginación cada vez más ilimitada, las *Historias de cronopios y de famas* le harán considerar las particularidades de cada actitud y actividad humana, lo maravilloso cotidiano, la posibilidad de percibir como alguien afín a lo surrealista.

Aún así, la relación puede establecerse. En ambos casos (surrealistas y cronopios) el lector no limita sus consideraciones a lo fáctico o real, en ambos casos los personajes apelan a una libertad absoluta en los actos y el pensamiento, a una trasgresión del espíritu, a unos actos y actitudes de lo menos utilitarias o

⁷⁸ Cortázar, Julio. *Obra Crítica I*, p. 106.

razonables. De igual modo, tanto imágenes surrealistas como cronopios establecen una relación lúdica y transformadora con la realidad, relación jubilosa pero a la vez incómoda, sin llegar a la pesadez existencialista ni a la fatuidad dadaísta; el cronopio y el surrealista se estrellan una y otra vez contra las paredes de lo que se considera puede suceder, a fin de abolir la realidad, o hacerle un agujero y escapar, sólo para volver al fin a lo cotidiano con una conciencia más amplia que redundará en lo relativo de los conceptos del hombre.

Sobre todo, la voluntad que llevó a concebirse ambas obras, llevar lo posible a lo real, liberar la imaginación, palpar la realidad desde algunos de sus innumerables posibilidades, atacar el tedio y la normalidad. Cortázar con una narrativa surreal, siendo literato, produce literatura surreal o surrealismo literario, y cada vez se reconoce que ambas posibilidades (surrealismo y literatura) se corresponden pero ninguna pertenece por completo a la otra.

En el apartado titulado “Manual de Instrucciones”, Julio Cortázar pone énfasis en lo que finalmente representa la totalidad de sus cuentos más famosos (los de *Bestiario*, *Las Armas Secretas* y *Final de Juego*, principalmente): la posibilidad de que, dentro de lo predecible y “normal” de la vida cotidiana, se reconozcan elementos fantásticos, ya sea porque son ajenos a la voluntad de quien los experimenta, son inesperados, o porque siempre han existido ahí pero no se les ha concebido de esa manera.

Así, Cortázar parece indicar que lo surreal siempre ha existido, o que incluso no es necesario que sea inducido o llevado al interior del pensamiento del autor: ahí está esa otra realidad y sólo es cuestión de no atender a la lógica preestablecida o a los elementos de la razón, con este libro Cortázar no sólo pone al alcance de

cualquiera la experiencia surrealista, ni sólo la priva a un momento de pretendida exaltación lírica; el Surrealismo, como él lo entiende, representa la empresa poética en todos, o cualquiera, de los momentos de la existencia.

Quando abra la puerta y me asome a la escalera, sabré que abajo empieza la calle; no el molde ya aceptado, no las cosas ya sabidas, no el hotel de enfrente; la calle, la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia, donde las caras van a nacer cuando las mire, cuando avance un poco más, cuando con los codos y las pestañas y las uñas me rompa minuciosamente contra la pasta de ladrillo de cristal, y juegue mi vida mientras avanzo paso a paso para ir a comprar el diario a la esquina.⁷⁹

De esa manera el argentino conmina al lector a reconocer lo vacío de nuestra seguridad ante lo cotidiano, lo falsamente predecible, y pide la liberación propia, no sólo en el pensamiento poético inducido, sino de hecho en el total de concepciones que forman parte de la realidad del individuo. Partiendo de esta tentativa, ofrece instrucciones sobre cómo llorar, tener miedo, subir una escalera o dar cuerda a un reloj, ironizando las convenciones que hasta en los momentos que son supuestamente más introvertidos, únicos y personales, observan los hombres y sus actos.

En “Instrucciones para matar hormigas en Roma”, se observa algo similar a los hechos inconexos narrados en *La llave de los Campos* o los cuentos del poeta francés Benjamin Pèret (quien más cerca aún que Breton, en su escritura, se halla de lo que el Surrealismo pretendía). Afirma Cortázar que las hormigas

⁷⁹ Cortázar, Julio. *Cuentos Completos I*, p. 408.

terminarán con la ciudad de Roma, y que para evitarlo es necesario hallar el corazón y la dirección de las fuentes de la ciudad.

Más difícil, más recogido y sigiloso es el menester de horadar la piedra opaca bajo la cual serpentean las venas de mercurio, entender a fuerza de paciencia la cifra de cada fuente, guardar en noches de luna penetrante una vigilia enamorada junto a los vasos imperiales, hasta que de tanto susurro verde, de tanto gorgotear como de flores, vayan naciendo las direcciones, las confluencias, *las otras calles*, las vivas.⁸⁰

Es difícil suponer con verosimilitud lo que el autor quiso dar a entender, es difícil incluso saber si el autor quiso dar a entender algo y suponerlo implicaría un trabajo meramente interpretativo que en cada lector y momento de la lectura será distinto o querer hurgar en los pensamientos no develados del autor a fin de extraer, siempre arbitrariamente, *lo que quiso decir*. Nada más alejado, como desde el principio se previó, de las intenciones de este trabajo. Por lo pronto, sólo basta señalar ciertas analogías en el proceder poético de Cortázar por una parte y del Surrealismo por la otra. Como el mismo Julio Cortázar lo señala

. . . los discursos surrealistas son imágenes amplificadas, poemas en prosa en el sentido más hondo de la expresión, donde el discurso tiene siempre un valor lato, una referencia extradiscursiva.⁸¹

En 1922 Benjamin Pèret escribió una serie de cuentos que, a su muerte, la editorial Vuelta publicó en español bajo el nombre de *Pulquería quiere un auto y otros cuentos*. Ahí, se encuentra un relato titulado “Boulevard Saint – Germain” que se acerca en el aspecto señalado líneas atrás a “Instrucciones para matar hormigas en Roma” de Cortázar: una serie de actos que insólitamente logran

⁸⁰ *Íbid.* p. 414.

⁸¹ Cortázar, *Obra Crítica I*, p.105.

un objetivo igual de insólito. Un hombre sube hasta la habitación de un tal Serafín (que momentos antes le arrojara una bañera a los pies desde la ventana) con la intención de que le haga saber “porqué el verano sigue a la primavera”. Después de varios encuentros y acontecimientos del todo extraños e inconexos, encuentra a Serafín que no le explica nada y en cambio le dice:

Once horas y media cae alrededor de los cuarenta y dos grados latitud sur. Hace calor, hace frío, hace frío, llueve, hay viento, nieva, hay relámpagos, tormenta. Las hojas caen, los relojes se detienen, la tierra tiembla y las vacas orinan, el plomo se funde, la tierra se abre, los zapatos se desarmen, el cigarrillo se enciende y por último, los hombres mueren como moscas. Las mariposas tiemblan de terror porque las llaves ya no giran en las cerraduras. Acabo de recoger un alfiler que había caído, es mi hambre, miro las líneas de mi mano, es mi jardín.⁸²

Dejando de lado las interpretaciones psicologizantes y reduccionistas sobre lo narrado, mencionaremos que Benjamin Pèret es considerado el poeta que más y mejor encarnó las virtudes que los surrealistas hallaban en el automatismo, y desde los años del primer manifiesto André Breton reconoce la facilidad que su amigo observó siempre para abandonarse al dictado de sus pensamientos más inconscientes. De igual manera, recordar que fue precisamente Pèret el único de los surrealistas que, desde los inicios del movimiento, se mantuvo dentro del círculo alrededor de Breton, y siempre, en todos sus textos, se reconocen los productos del Surrealismo en su concepción, digamos, más pura. Por lo cual, la mención aquí no sólo es válida sino hasta necesaria y si bien arbitraria por parte de quien esto escribe, es la más cercana posible.

⁸² Pèret, Benjamin. *Pulquería quiere un auto y otros cuentos*. p. 31.

Si se consideran los postulados surrealistas, ocioso resulta suponer las intenciones de estos autores, pues aún ellos se encuentran ajenos a lo producido; lo cierto es que el resultado de tales disquisiciones es la unión de realidades cada vez más distantes (las hormigas y las fuentes de Roma en Cortázar, la bañera arrojada y la consecución de las estaciones en Pèret), que sólo en las posibilidades poéticas se pueden encontrar. De este modo, la poesía crea, y ya no recrea lo que en la vida cotidiana sucede, dotando a las imágenes producidas de una carga significativa (que está por definir, acepta Breton desde 1924) nueva y sorprendente, lo mismo que el encuentro de aquél paraguas y una máquina de coser en una mesa de disecciones que Lautrèamont indujo y cuya imagen se convirtió en el mejor ejemplo de lo que buscaban los surrealistas, “la imagen más bella es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad”, diría Breton, al dar a la realidad que expresan las palabras un poder de creación insuperable e inusitado hasta entonces, un poder nuevo y revitalizador, nada oscurantista y sí en cambio inmediato y nada ficticio.⁸³

“Ocupaciones Raras”, que es el siguiente apartado de la obra considerada, ejemplifica por qué a inicios del presente capítulo se consideró categóricamente como la obra más surrealista de Julio Cortázar las *Historias de cronopios y de famas*. Aquí, como el título lo señala, se detallan una serie de actos nada utilitarios ni pragmáticos, en la búsqueda incesante del autor por exaltar lo libre y espontáneo de las posibilidades de los actos del alquien.

“Los procedimientos lógicos tan sólo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario”, afirma Breton en el Primer Manifiesto Surrealista en su afán libertario y trasgresor de lo ya

⁸³ Breton, André. *Manifiestos del Surrealismo*. p. 39.

establecido.⁸⁴ Siempre le inquietaron al francés el tipo actividades que Cortázar en “Ocupaciones Raras” desarrolla, en contra de la sujeción laboral, social o familiar. Es la manifestación más pura de la libertad, actos sin una intención, sin la obsesión por obtener algo concreto de lo poético, el hombre poseído por esta concepción poética está consciente de que desea hacer infinidad de actividades menos las que le han dictado por la inercia en la que se envuelve el hombre después de haber dejado la infancia y por tanto la imaginación, pura y soberana en los primeros años de la existencia.

Nos gustan las ocupaciones libres, las tareas porque sí, los simulacros que no sirven para nada.⁸⁵

Desde el inicio de esta obra, Cortázar se manifiesta en contra de toda limitación lógica, sin más objeto que realizar un deseo, sin razones diminutas de la libertad humana, el acto que no necesita justificarse ni insertarse en la utilidad práctica de los hombres. Y, a pesar del tono divertido de lo descrito, Julio Cortázar está siendo más subversivo y rebelde que nunca (más incluso que cuando redactó textos que reflejaban una realidad política), pronunciándose por cualquier actividad antes que buscar (como es absolutamente normal en sociedad) el beneficio económico, material, personal. A su vez, estos actos niegan la regla entre los hombres, que se han impuesto ellos mismos y cada uno, del esfuerzo físico en actividades reconocibles y fructíferas, y parece expresar alguna inconformidad. Es una de las más firmes y conmovidas inquietudes por restablecer la libertad entre los hombres.

Nadeau señala que el Surrealismo visto a la distancia representa el fin de las filosofías cuyo objeto era meramente conservar el

⁸⁴ *Ibid.* p. 25.

⁸⁵ Cortázar, Julio. *Cuentos Completos I*, p. 421.

mundo tal cual es, y ante todo instaure una “omnipotencia del deseo” contra cualquier tipo de censura, que el Surrealismo ni se escribe ni se pinta, sino que se vive. Dice, lo cual en la práctica realizan los personajes cortazarianos, que

. . . los surrealistas se dieron cuenta de que tratar de cambiar la vida, su propia vida individual, es quebrantar los fundamentos mismos del mundo.⁸⁶

La familia a la que alude Cortázar lo mismo construye un patíbulo sólo para después destruirlo (para asombro de los vecinos, que bien podemos ser cada uno de los lectores), se poseionan de una oficina de correos en donde regalan globos a los clientes y empluman las cartas, recuperan el cabello desaparecido por la tubería hasta llegar a las cañerías o asisten a un velorio de algún desconocido a fin de apropiarse del sufrimiento y duelo de los deudores. Todo ello, como en la totalidad de la obra del argentino, visto desde una perspectiva ingeniosa y sorpresiva que, sólo en la obra de Cortázar, hace de lo cotidiano y siempre visto una nueva maravilla de la cual asombrarse. Similar idea se observa en la poesía de Benjamin Pèret titulada “La caída de los cuerpos”

Bailar sobre el nueve de corazones
quitar el pie del cadalso
pasar y reparar a lo largo de las columnas ascendentes
cubrir con un crespón el tarro de foiegrás
descubrir una raíz en su taza de café
espantar tres moscas en la abadía de Westminster
enviar una zanahoria por correo
trazar el árbol genealógico de una farola
extraviarse en el canuto de hacer pompas

⁸⁶ Nadeau, p. 89.

he aquí los placeres reservados a la mota de polvo que
deteriora las máquinas perfectas
las máquinas que se mueven como peces.⁸⁷

“Historias de cronopios y de famas” redundante en lo dicho para los apartados anteriores: libertad en los actos nada convencionales, exaltación ante situaciones cotidianas o sin considerar, maravilla ahí donde antes no se le reconocía. Cronopios, famas y esperanzas, los seres son clasificados de acuerdo a su disposición ante la existencia, de acuerdo a sus hábitos o preferencias.

El cronopio es el ser más libre, más poético, menos enfadado o complicado, más poético. Los famas son esos seres preocupados por las apariencias, socializados, domesticados, predecibles. Mientras, las esperanzas representan el aspecto pasivo de la existencia.

Sin duda, los cronopios son aquellos por los que el autor tiene preferencia: conversan con los famas a la manera de *Los Campos Magnéticos* de Breton y Soupault, retrasan su reloj y en lugar de representar esto una pena es una ventaja (“Es tarde, pero menos tarde para mí que los famas”), cuando van de viaje no se preocupan por las eventualidades que los famas (y en todo caso los hombres comunes) sino que aceptan gustosos las particularidades de lo que les acontece, odian a sus padres, disparan contra la concurrencia de una plaza, similar al acto afamado de Vaché. Los famas representan a los humanos y los cronopios son poetas o surrealistas, puesto que experimentan un novedoso orden de los pensamientos y los actos mismos.

Huir en la medida de lo posible de este tipo humano al que todos nos parecemos, eso es lo único que me parece merecer algo la pena. Librarse,

⁸⁷ Pèret, Benjamin. *El gran juego*, p. 118.

para mí, por poco que sea de la norma psicológica, equivale a inventar nuevas maneras de sentir.⁸⁸

Los famas conservan sus recuerdos recelosamente y ordenados, mientras los cronopios dejan a los suyos sueltos y libres. Los cronopios mojan las tostadas con lágrimas naturales, se comen las flores que emplean como relojes con aceite, vinagre y sal. Al ser contratados por los famas para empaquetar mangueras, regalan las azules a las niñas para que brinquen, con las amarillas adornan los monumentos, con las verdes hacen trampas y con las rojas riegan los jardines, en una repetición cromática que recuerda la poesía de Jean Arp. Cuando cantan, el arrobo de los cronopios es tal que se olvidan hasta de sí mismos y las esperanzas y los famas, que no los comprenden demasiado, les aplauden ante el desconocimiento de los cronopios del gusto que provocan, similar a los personajes de Cortázar en “Bix Beiderbecke” o “El Perseguidor”, y por ello tal vez el propio argentino calificó a Louis Armstrong de “enormísimo cronopio”.

Así, la percepción del cronopio significa en Julio Cortázar un acto lúdico, como él mismo lo refiere en entrevistas, aunque de sus actos y pensamientos se desprende un surrealismo inherente, cuando quiere sacar la llave de su bolsillo, un cronopio halla una caja de fósforos, y piensa que podría desplazarse así toda la realidad

... y a lo mejor si los fósforos están donde la llave, puede suceder que encuentre la billetera llena de fósforos, y la azucarera llena de dinero, y el piano lleno de azúcar, y la guía del teléfono llena de música, y el ropero lleno de abonados, y la cama llena de trajes, y los floreros llenos de sábanas, y los tranvías llenos de rosas, y los campos llenos de tranvías.⁸⁹

⁸⁸ Breton, André. *Los pasos perdidos*. p. 12.

⁸⁹ Cortázar, Julio. *Cuentos Completos I*, p. 491.

Nuevamente, similar a los juegos del lenguaje que emplea Pèret cuando éste designa con otro nombre a las cosas, y así cuando dice flor se refiere a un difunto, un cascarón es una casa, trampa es el estómago, la palabra tulipán designa al excremento, el pecho es una maleta.

La temática tan libre y nada discursiva o real tiene una clara influencia surrealista y, sin necesidad de apuntar los lugares exactos donde se da esta correspondencia, podemos decir que *Historias de cronopios y de famas* es al Surrealismo lo mismo que la poesía de *Altazor* de Vicente Huidobro para el Dadaísmo, pues son obras que no podrían ser consideradas sin sus claros antecedentes. De tal manera es que la libertad de los cronopios es comparable a los productos surrealistas.

La inventiva del *gíglico* de Rayuela o los términos neologistas que salpican algunas de las obras cortazarianas se hallan presentes en este libro. Los bailes que ejecutan los personajes son tregua, catala o espera (que no existen más que dentro de esta obra), existen los relojes alcachofa o *alcuacil*, y el nombre mismo de los cronopios no tiene relación con vocablo existente.

CONCLUSIONES

El Surrealismo supone una de las transformaciones más profundas experimentadas en la literatura y el arte en general: generó un cambio en las formas de concebir a la creación, al grado de subvertir el origen mismo y la finalidad de las producciones del pensamiento humano; la vida en la poesía y no la poesía en la vida, la existencia al servicio de la imaginación y no la imaginación al servicio de un oficio cada vez más común y menos considerable como lo es la creación artística, los productos del pensamiento y las ideas como soberanos conductores de la existencia de quien los experimenta, la firme convicción de poder transformar la realidad por medio de los pensamientos que induzca el individuo, la revolución interior por medio de la literatura, la pretensión de llevar la transformación que supone la imaginación al interior de uno mismo hacia el exterior y la sociedad.

Es cierto que el concepto Surrealismo no es más que otro de los límites que se imponen a las aspiraciones humanistas de algún momento determinado, de algunas conciencias, de algunos pensamientos. El Surrealismo nunca fue lo mismo para André Breton que para Antonin Artaud, para un Salvador Dalí o Wolfgang Paalen, Louis Aragon, Paul Eluard o cualquier otro artista cercano al movimiento, existen las más variadas maneras de sentir y expresar los productos surrealistas. Si acaso, el único hilo conductor real sea el contacto directo con el instaurador de este concepto.

Sin embargo, subyace a toda expresión señalada como surrealista una libertad en el pensamiento antes inusitada, imágenes e ideas que, si bien no pertenecen a todo lo considerado como real, transforman al hombre mismo hasta el grado de llevarlo a la locura, a la expresión poética perpetua o a la creación de nuevos mitos o la

reconstrucción de otros que dan una profundidad distinta, y sobre todo una incidencia en la vida distinta, a los productos que la mente es capaz de generar. Es por ello que se ha reconocido al Surrealismo como presente en varios instantes a lo largo de la historia de la humanidad, no sólo en el momento específico del movimiento francés. Es decir, y en el fondo, el Surrealismo sólo es una palabra designada en un momento de la historia a ese poder mágico y a la vez natural de la imaginación y el pensamiento humanos, la maravillosa inocencia poética, que crea nuevas relaciones y hace de la realidad un continuo creativo para quien la experimenta.

En este sentido, los cuentos del argentino Julio Cortázar no parecen estar cercanos a los postulados del movimiento del cual libó durante años su imaginación. Él, un hombre de letras ejerciendo un oficio en cada frase y en cada producto de su escritura, no deseaba transgredir ni la lógica ni los pensamientos ni los actos del ser humano, sino precisamente a través de esos desajustes de la realidad cuestionar lo ya dado. Sin embargo, lo hacía, también alteraba el orden de lo establecido cambiando lo real por lo imaginario.

A lo largo de la lectura de sus cuentos, surge siempre un extrañamiento entre la realidad contada y la concebida antes de abrir el libro y después de cerrarlo. Además, el empleo de situaciones cotidianas en las cuales se inserta el elemento maravilloso no hacen de su producción un elemento netamente fantástico o imaginario: plantean al lector una desconfianza ante lo que siempre ha sentido seguro o improbable en la realidad, lo llevan a pensar sobre qué tan relativo es el entramado lógico y fáctico de la existencia, rompen las fronteras entre lo imaginario y lo real, entre el sueño y la vigilia, entre la vida y la obra. Y, quien sabe, tal vez en

una de las ocasiones en que el lector se encuentre con esas insólitas relaciones en medio de su existencia, las llevará hasta el propio fin de sus pensamientos y preceptos, y ya no las atribuirá a extraños y privativos oscurantismos o pretendidos misticismos o a una situación negada e inconcebible.

Julio Cortázar no era un surrealista, no en el sentido que Breton vio como antecedentes a Rimbaud, a Lautréamont, a Nerval, o como representantes a Artaud, a Dalí, a Pèret: hombres que a partir de su imaginación transformaron la realidad misma (al menos la suya), la sometieron a los productos de su mente, la liberaron de las taras que el propio pensamiento se ha autoimpuesto, hombres que han llevado los productos de su poesía hasta sus límites mismos, la vida misma.

Pero el mismo André Breton no siempre estuvo a la búsqueda de la liberación del inconsciente o del pensamiento humano, no era un surrealista en todo momento. Nadja y los manifiestos que influyeron a toda una generación son la prueba de ello; obras que, sin ese sentido crítico prodigioso, sin esa comunicabilidad asombrosa y compleja que sólo era posible en la mente de André Breton, sin esa literaturidad tan peculiar y revolucionaria (y hay que recordar el sentido social de la palabra revolución) no hubieran influido hasta el presente, casi cien años después, en muchas de las maneras con las que el hombre viene expresando su sensibilidad. De la misma forma, a pesar de que la intención de Julio Cortázar es bien modesta y limitada al ejercicio de una profesión, ello no priva la capacidad transgresora de sus cuentos, productos con vida propia que generan todo tipo de subversiones a lo considerado real por el lector, y en consecuencia una amplitud de los horizontes y la disolución de la absurda contradicción entre lo posible y lo que no

es. Para los cuentos de Cortázar, como para el Surrealismo, todo lo posible e imaginable forma parte de la realidad.

Así como la música no tuvo consideraciones serias en el círculo del Surrealismo y en cambio en la obra del argentino produce sobre lo contado los mismos efectos que el pensamiento automático o la inmersión en el universo de lo inconsciente; así como los surrealistas jamás pensarían en crear un cuento y hacían de su experiencia vital misma la producción poética por antonomasia; así como los cronopios cortazarianos no son creados con la intención de modificar el curso de las actividades humanas, de ese mismo modo puede Cortázar ser y no considerado surrealista. Desde el inicio del presente trabajo, lo menos importante es endilgarle a un autor una designación nada productiva para el propio lector o adjudicarle una influencia reduccionista y poco fructífera (como si hubiera alguna experiencia que no dejara su influjo en la existencia del hombre) a fin de establecer relaciones subjetivas. Lo importante aquí es notar cómo en dos momentos distintos, en dos obras distintas, en dos intenciones distintas, Cortázar y el Surrealismo se dirigen hacia una misma finalidad, o las dos maneras de crear emanan de una misma inquietud: ampliar lo real, comenzar a percibir la imaginación como algo real, dar a los sueños la importancia soberana que tienen en la realidad, liberar la realidad misma para que ya no le quede tan estrecha al pensamiento, para que no sea tan fútil y predecible y aburrida y rutinaria, hacer de la realidad una superrealidad, una sobrerrealidad, una Surrealidad, y de esa manera el hombre recuperar su poder de transformación que el maquinismo y la tecnología y lo industrial le han negado o limitado a lo económico.

Y esta es la máxima empresa del arte moderno, incómodo por servir al hombre sólo como una distracción ociosa a su ocio mental, bastante harto de ser para la sociedad sólo un espejo de lo sucedido, inconforme con el poco crédito transformador de la vida que se le ha depositado, ansioso de recuperar los derechos que le pertenecen a los pensamientos y la imaginación del hombre: la creación de todo cuanto existe, de todo lo considerable, de todo lo real.

OBRAS CONSULTADAS

Obras de Julio Cortázar

Cortázar, Julio. *Cuentos Completos*. 2 Tomos. México: Alfaguara, 2001.

----- *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Editorial Debate, 1991.

----- *Obra Crítica*. 3 Tomos. México: Alfaguara, 1994.

----- *Territorios*. México: Siglo XXI Editores, 1978.

Estudios sobre el autor

Goloboff, Mario. *Julio Cortázar. La biografía*. México: Seix Barral, 1998.

Picon Garfield, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un Surrealista?* Madrid: Editorial Gredos, 1975.

----- *Cortázar por Cortázar*. México: Centro de Investigaciones Lingüísticas – Literarias, Universidad Veracruzana, 1978.

Obras Surrealistas

Artaud, Antonin. *El ombligo de los limbos. El pesanervios*. Trad. Antonio López Crespo. Argentina: López Crespo Editor, 1977.

----- . *Para terminar con el juicio de Dios*. Trad. Sara Irwin. Buenos Aires: NEED, 1998.

Breton André y Philippe Soupault. *Los campos magnéticos*. Trad. Francese Parceris. Barcelona: Tusquets Editores, *Cuadernos Marginales* 47, 1976.

Breton, André. *Manifiestos del Surrealismo (1969)*. Tercera edición, Barcelona: Editorial Labor, Guadarrama, 1980.

----- *La llave de los campos*. Trad. Ramón Cuesta. Madrid: Editorial Ayuso, Libros Hiperión.

----- *Los pasos perdidos*. Trad. Miguel Vovrat. Madrid: Alianza Editorial, 1972.

----- *Nadja*. trad. Agustí Bartra. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1963.

----- *Los vasos comunicantes*. México: Joaquín Mortiz, 1955.

----- *Antología*. sel. y prol. de Margueritte Bonet, trad. Tomás Segovia. México: Siglo XXI Editores, 1973.

Eluard, Paul. *El amor y la poesía*. trad. Manuel Álvarez. Madrid: Visor, 1997.

Moro, César. *Versiones del Surrealismo*. Barcelona: Tusquets Editor, Cuadernos Marginales 41, 1974.

Pellegrini, Aldo. (estudio preliminar, selección, notas y traducciones) *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*. Segunda Edición. Barcelona: Editorial Argonauta, 1981.

Pèret, Benjamin. *Pulquería quiere un auto y otros cuentos*. Trad. Ida Vitale, pról. Octavio Paz. México: Editorial Vuelta, 1994.

----- *El gran juego*. Versión de Manuel Álvarez Ortega. Madrid: Visor, 1980.

----- *Mueran los cabrones y los campos de honor*. Trad. Rodolfo Hinostroza. Barcelona: Tusquets Editor, 1976.

Tzara, Tristán. “Manifiesto Dadá 1918”, en *Dadá / Documentos*. Ida Rodríguez Prampolini (comp.) México: UNAM, 1977.

Vaché, Jacques. *Cartas de Guerra*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Anagrama, 1974.

Estudios sobre Surrealismo

Adelantado, Eulalia. *La revolución surrealista*. Valencia: Universidad Politécnica, 1990.

Artaud, Antonin, “A plena oscuridad o el bluff surrealista” en *Carta a la vidente*. Barcelona: Tusquets Editor, serie Los Heterodoxos, 1997. p. 61 – 68.

----- *Cartas a André Breton*. pról. Miguel Morey. Barcelona: Pequeña Biblioteca Calamvs Scriptorivs, 1997.

----- *Mensajes Revolucionarios. Textos sobre México*. México: Editorial Letras Vivas, 1994.

Bonet, Correa, Antonio (comp.) *El surrealismo*. Madrid: Cátedra, 1983.

Bradú, Fabianne. *Breton en México*. México: Editorial Vuelta, 1996.

Cardoza y Aragon, Luis. *André Breton atisbado sin la mesa parlante*. México: UNAM, Centro Universitario de Profesores Visitantes, 1982.

----- “Antonin Artaud” en *Antología*. México: SEP, Lecturas Mexicanas, 1986. p. 59 – 90.

Celorio, Gonzalo. *El surrealismo y lo real – maravilloso americano*. México: SEP/ Setentas 302, 1976.

Fachereau, Serge. *Surrealismo*. Trad. Rafael Galisteo. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1966.

Larrea, Juan. “El surrealismo entre viejo y nuevo mundo”, en *Del surrealismo a Machupicchu*. México: Editorial Juan Mortiz, 1967. p. 17 – 100.

Morales, Leonor. *Wolfgang Paalen. Introdutor de la pintura surrealista en México*. México: UNAM, 1984.

Nadeau, Maurice. *Historia del Surrealismo*. trad. Juan Ramón Capella. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.

Paz, Octavio. *Estrella de tres puntas. André Breton y el Surrealismo*. México: Editorial Vuelta, 1994.

----- *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*. Madrid: Espiral / Fundamentos, 1974.

Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Tomo II. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1973.

“Diálogo de André Breton con Rafael Heliodoro Valle” en *Los surrealistas en México*. México: Museo Nacional de Arte, SEP, 1986.

Complementaria

Berednt, Joachim Ernst. *El Jazz. Del Rag al Rock*. Trad. Jas Reuter. Segunda Edición en Español. México: FCE, 1976

Darío, Rubén. *Azul*. Chile: Editorial Andrés Bello, 1994. pp. 240.

Descartes, René. “Meditaciones Metafísicas” en *Meditaciones Metafísicas y otros textos*. España: Editorial Gredos, 1987. p. 15 – 82.

Freud, Sigmund. *Los sueños*. México: Alianza Editorial, 1994

Gómez Trueba, Teresa. *El sueño literario en España*. Madrid: Cátedra, 1994.

Huidobro, Vicente. *Altazor / Temblor de cielo*. Madrid: Cátedra, Letras Hispanas, 1998.

-----*Poética y Estética Creacionistas*. sel. y prol. Vicente Quirarte. México: UNAM, Colección Poemas y Ensayos, 1994.

Lhermitte, Jean. *Los mecanismos del cerebro*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1962

List, Germán. *El movimiento estridentista (1928)*. México: SEP, Lecturas Mexicanas, 1991.

Luciano. “El sueño o la vida de Luciano” en *Obras*, trad. José Alcina. Madrid: Ediciones Alma Mater, 1961. pp. 8 –16. Vol. I

Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. España: Tecnos, 1990.

Pujol, Sergio. *Jazz al sur. La música negra en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1992.

Poesía en Movimiento. sel. y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. México: Siglo XXI Editores, 1966.

ANEXO

Bix Beiderbecke⁹⁰

Soy panameña y hace rato que vivo con Bix.

Lo escribo y paso a la otra línea, nadie va a creerlo, si lo creyeran serían como yo y no sé de nadie que sea como yo. No exactamente yo, pero al menos como yo. A lo mejor es una ventaja porque puedo escribirlo sin que me importe que lo lean o no, que al final queme esto con el último fósforo del último cigarrillo. O lo dejo abandonado en la calle, o se lo dé a cualquiera para que haga lo que se le dé la gana; todo estará ya detrás, tan detrás de mí y de Bix. Lo escribo porque no tengo otra cosa que hacer y porque es cierto o le parecerá cierto a alguien que sea como yo. Lo hay, los he rozado de cerca o de lejos en la vida, no todos viven atados a lo que les enseñaron. Mirá, Rimbaud dijo que se había enamorado de un cerdo, y los profesores piensan que era un gran poeta. Lo piensan probablemente sin creerlo, porque hay que pensarlo para no quedar mal. Pero yo sé que era un gran poeta y Bix también lo sabía, aunque jamás leyó una línea de francés y yo tenía que traducirle a Rimbaud y él se agarraba la cabeza y se quedaba pensando, o se iba al piano y se ponía a tocar esa cosa que ahora se llama *In a Mist* y que era su manera de decir que entendía la poesía francesa porque le llegaba desde Debussy y como casi siempre todo le llegaba por la

⁹⁰ Éste es el último cuento inédito de Julio Cortázar, que será publicado en el primero de los nueve tomos de sus *Obras Completas*, próximas a publicar por Galaxia Gutenberg. “Bix Beiderbecke” es un cuento inconcluso publicado en *Posdata*, suplemento cultural del diario *El Independiente*, en su edición del 22 de noviembre de 2003.

música y ésa era su única manera de entender cosas que no entendía cuando le llegaban de otra manera, la vida por ejemplo, el orden de eso que yo misma llamaba realidad y que él solamente entendía en do mayor o fa sostenido, soplando dulcemente en su corneta o yéndose al piano y dejando nacer *Lost in a Fog*, quemándose los labios con el cigarrillo olvidado por las manos arañas que tejían y tejían en el teclado hasta que todo acababa en una puteada y un salto, yo siempre tenía cerca un tubo de crema para curarle los labios, después nos besábamos riendo y él volvía a putear porque le dolía y porque la corneta le iba a doler todavía más por la noche cuando tuviera que tocar en el Blue Room por ochenta dólares la noche.

Valcarajo, como decía el tío Ramón que juntaba las palabras y las hacía sonar como un latigazo en pleno culo, no es que me cueste escribir porque como no me doy ningún trabajo y esta máquina resbala como el ron que ya lleva horas resbalándome, todo se da en una cinta que apenas veo, no porque escriba al tacto pero ni siquiera miro el papel, me gusta más seguir a mis dos dedos que salta, de arriba abajo, la mano izquierda que corta la cinta y la pasa al otro renglón, tengo una lámpara Tiffany que me llena el papel y la cara y las manos de manchas anaranjadas, verdes, azules, escribir es como estar bailando despacio con Bix en el Phoenix, ser parte de, ser parte de qué, ser parte de eso que nos une a todos sin que nadie sepa que está unido y que solamente esa noche estará unido con las otras partes porque aunque volvamos al Phoenix ya no será igual, como las olas en Waikiki una tras otra desde hace millones de años y ninguna igual a la otra, quién podría decir que una ola contiene el mismo número de gotas de agua que las otras olas, o la forma o la

alegría o el dibujo de la cresta o la forma de romperse en esa playa donde a Bix le gustaba quedarse dormido y yo fumaba mirándolo, chiquito y feo, con su algo de alemán que se le había pegado en el maldito apellido y en algunos gestos venidos del padre o de los tíos, los Beiderbecke con su árbol de Navidad y los pasteles perfumados de la madre de Bix, esos resabios metidos en el alma en pleno Middle West, los alemanes con camisas de *cowboys* y hablando americano y más patriotas que Thomas Jefferson. Valcarajo, como decía el tío Ramón, valcarajo la Alemania de la que nunca le oí hablar a Bix porque él ya era de los de este lado, nunca entendí por qué no se cambiaba el apellido como habían hecho otros músicos, Eddie Lang por ejemplo. Que yo me llamara Manzanares le hacía una gracia inmensa a Bix, le había dado vueltas a la cosa cuando yo le expliqué lo que quería decir, se torcía de risa y después me apretaba contra él y me decía Linda, Linda Manzanares, Linda *Applegarden*, *Appletrees*, *Applefuckingpie*, al final se quedaba con *Applepie*, y casi siempre después de eso empezaba a comerme porque nada le gustaba más que el pastel de manzanas con cerveza, me chupaba la nariz repitiendo *Applepie*, *Applepie*, y yo le soplabo en plena boca y se tiraba para atrás maldiciendo y tratándome de cochina, escupiéndome el *applepie* que yo le había soltado en la boca, pobrecito.

A Bix lo conocí en la misma época en que conocí a Omar, a mis papás (escribo papás porque me da risa, es tan cómico hablar de papás cuando se piensa en esos escarabajos peludos que me criaron entre monjas y me rajaban a latigazos cuando yo venía los domingos y me olvidaba una toalla higiénica al lado del lavabo, asquerosa repugnante –mamá-, a esta cochina hay que enseñarle el

respeto –papito querido-), pero por lo menos en la casa había televisión y alguno que otro domingo yo podía esperar sentada en la sala sabiendo que Omar iba a venir a mirarme, la querida familia jugaba al dominó en el comedor y yo esperaba sola la hora en que anunciaban a Omar y me iba resbalando en el sillón y esperaba que una vez más Omar entrara en primer plano y empezara a hablar, a mirarme, disimulando con un discurso cualquiera, pueblo de Panamá, queridos amigos, cualquier cosa para lo que llenaban el estadio o el teatro porque lo que él quería era solamente mirarme y tenía que soltar las peores babosadas para que nadie se diera cuenta de que había venido a la TV para mirarme, yo lo esperaba estirada en el sofá y él empezaba a hablar y sus ojos de tigre verde se me clavaban y yo le sonreía, Omar, Omar, lo dejaba mirarme mientras me subía la falda poco a poco dejándolo mirarme, le iba mostrando todo poquito a poco, sin apuro porque Omar iba a quedarse media hora diciendo babosadas para los otros pero yo me tenía inventado el código, de cada tantas palabras elegía las que Omar estaba diciéndome solamente a mí mientras me clavaba sus ojos de tigre y le temblaban los músculos de las sienes, sus manos que se alzaban como para alcanzarme, para hacerme lo que yo me estaba haciendo delante de él mientras me miraba y me hablaba. Por el espejo podría ver la entrada del comedor y sabía en qué momento tenía que enderezarme bajándome la falda, Omar comprendía también él podía ver el espejo desde la TV, a veces mi papá o más seguido mi mamá que venían como extrañados, o los dos mirándose y diciendo esta muchacha, quién hubiera dicho que le iba a interesar tanto la política, se lo voy a decir a la hermana Filotea, no es bueno que a su

edad, valcarajo decía el tío Ramón desde el comedor, ya largaron el partido de nuevo, con ustedes no se puede jugar.

Claro que Bix no podía mirarme como Omar, en los tiempos de Bix no había televisión pero qué importaba, él había llegado el día en que mi primo Freddie volvió de los Estados Unidos con una pila de discos de jazz y empezó a querer manosearme hasta que lo mandé bailando al córner con un sopapo que para qué te cuento, después quedamos amigos porque él se encontró con la Rosalía y los tres nos juntábamos en la casa de Rosalía cuando yo me les escapaba a las monjas y Freddie nos daba conferencias sobre el jazz tradicional, el Dixieland y esas cosas, y nos iba poniendo los discos, nadie supo nada de Bix y de mí, Freddie hablaba de él bajando la voz y contándonos de su vida, cómo se había muerto joven y comido por el gin, cómo ese solo de corneta en *I'm Coming, Virginia*, y Rosalía sí, sí, claro, y entonces Bix como Omar aprovechándome para mirarme a su manera, tocando solamente para mí cada solo, viéndome desde la música como después vería a Rimbaud desde su piano, solos él y yo mientras Rosalía y Freddie se besaban en pleno tutti de Paul Whiteman donde Bix solamente se asomaba un momento para mirarme desde su solo y decirme ya lo que tantas veces mediría después, *Applefuckingpie, little Applepie, sweet Applepie*.

Entre ellos no se molestaban, cada tantos domingos Omar venía a mirarme desde la TV y Bix en la casa de Rosalía, yo le robé uno de los discos a Freddie y lo escuchaba a solas en casa, mamá venía protestando, esa música, muchacha, parece cosa de negros, dónde está la melodía, sacá ese horror o te lo tiro a la basura, yo lo escondía cada vez en un lugar diferente y al final como que medio

se iban acostumbrando a *Jazz Me Blues*, y justamente yo lo estaba escuchando bajito en mi cuarto con un tocadiscos inmundito que me había prestado Juanita Leca cuando se oyeron los gritos de papá que le telefoneaba al tío Ramón y hablaban de Omar, no entendí por qué papá se atragantaba, hablaba de las noticias de la radio, y cuando la encendí y supe que el helicóptero se había estrellado y que buscaban el cuerpo de Omar me fui quedando como si se me fuera toda la sangre, el disco con *Jazz Me Blues* giraba y giraba en silencio, lo saqué del plato y lo abracé y vi por el espejo la pantalla vacía de la TV y de golpe todo, ya no iba a mirarme más, tendría los ojos hechos pedazos, ya no iba a mirarme nunca más. Mamá lloraba a gritos en la sala y yo dejé el disco en una mesa y salí a la calle a caminar, llegué a lo de las monjas y me metí en mi cuarto y solamente mucho más tarde me acordé de que había abandonado el disco, de que tampoco Bix me iba a mirar si perdía el disco y de golpe no me importó que me lo rompieran o lo tiraran como desde luego hicieron en seguida los escarabajos peludos.

No me importó nada porque algo me pasó esa noche que yo misma no sé, no es que no quiera escribirlo pero no sé, algo como si Omar me hubiera llevado con él vaya a saber adónde, y todo dejó de dolerme, creo que me dormí o que soñé despierta todo esto, de golpe no hubo tiempo ni Omar, sentí el primer aviso de mis reglas, el tirón suave que siempre me exasperaba por todo el trabajo con las toallas y el resto, pero ahora no, era como si comprendiera que Omar me había mostrado un camino, como si nunca hubiera estado enamorado de mí y en cambio me estuviera mostrando otra cosa, una manera de hacerme entender que Bix seguía siempre allí, que solamente Bix seguía allí y que todo dependía de que yo fuera a

buscarlo como nunca había ido a buscar a Omar que solamente me miraba por la TV pero sin otra cosa, sin eso que ahora yo sentía en el pecho, en el vientre que empezaba a dolerme más y más, eso que estoy escribiendo sin comprender nada y que era como si Omar me estuviera mostrando el camino para llegar a Bix.

Soy panameña y tengo cuarenta años. No había cumplido los dieciocho cuando encontré a Bix después de eso que anda más arriba de la página y que no releo porque sé que no puede decirle nada a nadie o a casi nadie (lo habré escrito por ese “casi”, supongo, qué importa). Ya para entonces yo era lo que los escarabajos peludos (uno ya se había muerto) habrían llamado una puta, es decir que a los diecisiete y en el último año de las monjas le acepté una cita a Pedro el del garage que tenía como veinticinco años pero me gustaba tal vez porque era chiquito como Bix en las fotos y además fui a su pieza roñosa llevando un disco de Bix y se lo hice poner mientras él me desnudaba, y habrá sido causalidad pero cuando justamente empecé a gritar de dolor Bix entraba en su solo de *Royal Garden Blues* y yo seguí gritando pero ahora el dolor vibraba, se llenaba como de oro, por fin yo era de Bix, así tenía que ser aunque el estúpido de Pedro me babosara con el orgullo de tenerme clavada en su cama y quisiera empezar de nuevo y yo le dijera bueno, pero antes volvé a poner un disco, y él se quedara mirándome como pensando que era medio idiota o anormal.

Dos veces he dicho que soy panameña, parece cosa de novata en la máquina, pero es que solamente repitiéndolo puedo seguir adelante y llegar como de corrido a ese pueblo de Ohio o de Maryland donde estaban tocando Bix y sus muchachos, es eso lo que me obliga a drogar todo esto con palabras como a veces yo me

drogo con hash, porque estos son también vos y no sé, te lo digo como si acariciara el sexo o te lamiera despacito una oreja, no sé pero quisiera tanto que no hagas preguntas, no te pido que me creas porque tampoco yo, no se trata de creer o no creer sino pensar que se puede no ser un escarabajo peludo y dejar que las cosas ocurran en la página como a su manera están ocurriendo en la calle o en la pieza de al lado. Esa noche no pude acercarme a Bix porque había demasiada gente pero a la mañana siguiente lo encontré en la cafetería del hotel tomándose un café y como perdido en algo que debía interesarle en el cielorraso, y sin pedirle permiso me senté en la silla de enfrente y puse la mano sobre la suya y le dije sabés, quiero que sepas, hace ya tanto que me estás mirando que no puedo más. Y él bajó los ojos del cielorraso, muy despacio, se sentía que la mirada resbalaba en el aire como una frase de corneta, y me dijo bueno, si es así por qué no tomás un café conmigo y me mirás vos.

A mí Freddie me había explicado que Bix había sido, quiero decir que era un hombre con problemas, aunque nadie parecía saber gran cosa de lo que le pasaba, simplemente no era feliz y aparte del jazz se la pasaba solo, con mucha gente, claro, pero solo y bebiendo cada vez más. La gente y los otros músicos no sabían si se las arreglaba con putas o no funcionaba bien con las mujeres, al final había tenido una especie de novia reformista, en la que todos depositaban una enorme confianza como para siempre cuando se quiere a un amigo que anda jodido y se piensa que se tipo de novia lo va a salvar de andá a saber qué, hay que ser cretinos. Pero eso fue más tarde, ahora Bix andaba solo en todas las giras con la orquesta y desde las cinco de la tarde los ojos se le iban poniendo de vidrio, Trum y los ojos tenían que vigilarlo para que no desapareciera del

hotel a la hora del trabajo. *Applepie*, me dijo cuando le expliqué mi nombre, es casi peor que mi nombre, si vamos al caso.

Como no hablaba mucho, tuve que inventar cualquier cosa y empecé a mencionarle discos, que finalmente era lo único desde donde él me había estado mirando hasta ahora, y lo vi que sacudía la cabeza y que por momentos parecía no entender algunos nombres; cuando me di cuenta del porque —era algo que tuve que aprender poco a poco, algo tan difícil no hablarle de lo que yo quería pero él no, por ejemplo la novia reformista—, bueno, entonces me puse a hablarle del concierto de la noche anterior y le dije que iría al próximo. *Applepie*, dijo Bix, espero que no seas una de esas fanáticas que no se pierden uno, es algo que nunca he podido soportar, dos veces la misma cara entre el público me corta hasta las ganas de vivir, siento casi como si tuviera que repetir los solos que toqué ayer y eso es algo que no haré jamás en la vida. Aunque vaya a saber, dijo Bix mirando la taza de café vacía, vaya a saber si en una de éstas me empiezo a copiarme a mí mismo, no sería el primero.

- Yo no quiero ser una cara para vos —dije deliciosamente, y me hubiera gustado que él me pateara por debajo de la mesa—. Me compraré pelucas, o me reconocerás nunca.

- Adiós —dijo Bix tirando unas monedas sobre la mesa y dándome la espalda.

Esa noche me senté muy cerca del estrado y ni siquiera me cambié el vestido, lo vi entrar detrás de los otros y mirarme casi enseguida, clavarme los ojos, y después pasó algo extraño y es que Bix se llevó la corneta a la boca como si fuera a calentarla mucho antes de empezar, y casi en un susurro tocó tres o cuatro compases

de su solo en *Jazz Me Blues*. Me acuerdo que ese tema no lo tocaron esa noche, había sido solamente para mí y supe que Bix me había perdonado. Lo seguí en la gira pero sin acercarme nunca a él, en el cuarto concierto me tocó en el hombro en el entreacto y me mostró el bar con un. . .