



LA TEORÍA DEL TÚNEL EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR. HUMANISMO MÁGICO Y HEROICO

Mario Aznar Pérez

(Universidad Complutense de Madrid – Universidad de Murcia)

Resumen. Julio Cortázar postula en su *Teoría del túnel* (1947) la comunión entre surrealismo y existencialismo, buscando configurar una cosmovisión que permita al Hombre la aprehensión verdadera de la realidad. Las consideraciones teóricas que dan forma a esta ardua tarea han sido aplicadas satisfactoriamente al estudio de la novelística cortazariana, cuya máxima expresión tendrá lugar en *Rayuela* (1963). Sin embargo, pocas vías de investigación han tratado, aunque sea de manera tangencial, la lectura contextualizada de *Teoría del túnel* en relación a los cuentos de Julio Cortázar. Así, relatos como los de *Bestiario* (1951) y *Final del juego* (1956) asumen gran parte del contenido teórico de *Teoría del túnel* y lo manifiestan, con independencia de la novelística posterior, en lo que hemos venido a considerar su «metabolización» del surrealismo y en su vinculación radical de lo literario a lo humano y a sus potencialidades.

Abstract. Julio Cortázar establishes in his *Tunnel Theory* (1947) a fusion between existentialism and surrealism, configuring a world view that allows man an effective apprehension of reality. These theoretical considerations have been applied successfully to the study of Cortázar's novels, whose maximum expression will be found in *Hopscotch* (1963). However, there are few research lines that have been orientated to a contextualized reading of *Tunnel Theory* relating to Julio Cortázar's short stories. Taking this into account, short stories like those of *Bestiario* (1951) and *Final del juego* (1956) include many of the theoretical contents of *Tunnel Theory*, and they express them, regardless of subsequent novels, in his particular metabolization of surrealism and in his radical linking between literary phenomena and human potentialities.

Parole chiave. Teoría del túnel, Cuentos, Surrealismo, Existencialismo, Cosmovisión

Keywords. Tunnel Theory, Short stories, Surrealism, Existentialism, Worldview

*Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.
Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement des sens.*

Arthur Rimbaud, *Lettres du voyant*

La poética de la existencia que proclama Julio Cortázar en su ensayo *Teoría del Túnel*, escrito en 1947, se alza por encima del esteticismo literario encarnado en la figura del literato «tradicional», preocupado especialmente por la forma (Cortázar J. 2005: 36). Esta devoción del esteticismo formal desembocará en el culto al Libro¹ propio del siglo XIX. En esta época, la historia de la literatura pareció encontrar en las convulsiones del Romanticismo y en su reivindicación de los derechos individuales del escritor un argumento sólido en favor del Libro en su versión romántica, es decir, «como expresión de una conciencia» (Cortázar J. 2005: 38). El culto del estilo individual engendrará una valorización extrema del asunto pero sin abandonar la preocupación formal. Y lo que se suponía una exaltación de lo formal como manifestación de los «estados del alma» se vio pronto desmentida en la ejecución por una actitud de *mesianismo* o confianza desmedida en el Libro que desvirtuó finalmente las cualidades verdaderamente expresivas del mismo, dando lugar a una doble vertiente de la inquietud romántica que Cortázar distingue claramente: por un lado, una literatura que busca formular estéticamente la realidad sensible (representada por Balzac y las hermanas Brönte) y, por otro, «una literatura de tesis que sacrifica la perfección formal en favor de la transmisión de un material extraliterario» representada por la línea apostólica de «los Dickens y los Hugo» (Cortázar J. 2005: 38-40).

El escritor argentino señala en la misma página que el siglo XIX se cierra «en una densa atmósfera de esteticismo bibliográfico, del que el simbolismo en poesía y Oscar Wilde en prosa dan la pauta». El siglo XX, en cambio, revela para nuestro autor un regreso al clima del primer Romanticismo, mostrando la literatura una tendencia a la expresión total del hombre en lugar de limitarse a sus «quintaesencias estéticas». Así, pues, aunque todavía en el siglo XX no pueda hablarse de una crisis que merme ciertamente el poder del Libro², Cortázar señala, esperanzado, lo que considera una analogía con el espíritu del primer Romanticismo:

El escritor se siente cada vez más *comprometido como persona* en la obra que realiza, principia a ver en el Libro una manifestación consubstancial de su ser, no un mediatizado símbolo estético, y aunque la corriente simbolista que entra en el siglo sostenga la legítima raíz

1 Utilizaremos, de aquí en adelante, el término «Libro» con la inicial mayúscula, con tal de armonizar nuestras reflexiones con las que Julio Cortázar desarrollara, en su *Teoría del túnel*, acerca de «esa esencia última del espíritu donde culminaba el Universo para Stéphane Mallarmé» (Cortázar J. 2005: 35).

2 «El esfuerzo literario lo sostiene [al Libro] como receptáculo de las formas, *informa* en él sus elementos» (Cortázar J. 2005: 40)

humana de su obra, el escritor de 1910 husmea desconfiado el saturante clima de los dramas de Maeterlinck o *Le Martyre de Saint Sébastien*, y se aparta de una literatura que quizá busque lo *esencial* pero que, ciertamente, no tiene nada de *existencial* (Cortázar J. 2005: 38-40)

La apuesta por una literatura que busque lo *existencial* situará a Cortázar en el lado opuesto de ese culto mesiánico al Libro, lo cual le llevará a defender el divorcio entre «dos hombres sólo exteriormente semejantes: el que existe para escribir y el que escribe para existir». Esta distinción cortazariana será el patrón con que el mismo autor recorte los binomios *escritor tradicional-escritor rebelde* y *escritura como vocación-escritura como recurso*.

Si a finales del siglo XIX el simbolismo representa para Cortázar el clímax del esteticismo literario –bibliográfico–, resulta imprescindible destacar la figura del poeta francés Stéphane Mallarmé y su noción de que todo en el mundo ha de existir para desembocar en el Libro (Cortázar J. 2005: 311). De esta opinión serán también Marcel Proust e incluso Jorge Luis Borges, mientras que Julio Cortázar manifestará un notable distanciamiento respecto a estas posturas, que muchos intelectuales argentinos se ocuparon de abanderar desde finales del siglo XIX: José Ingenieros, Leopoldo Lugones o el ya citado Jorge Luis Borges (Cervera Salinas V. 2006: 319).

Marcel Proust considerará que solo al textualizar las vivencias, al literaturizarlas, el hombre encontrará en ellas el sentido pleno que esconden. Tratará el novelista francés de cristalizar en sus páginas los sentimientos y las experiencias para dotarlas de verdadero significado, concepción esta que intentaremos iluminar con el siguiente fragmento de su *magnum opus*, *En busca del tiempo perdido*:

Cierto que lo que yo sentí en aquellas horas de amor lo sienten también todos los hombres. Se siente, pero que se ha sentido es como ciertos clichés que, mientras no se les acerca una lámpara, no se ve más que negro, y que también hay que mirar al revés: no se sabe lo que es mientras no se acerca a la inteligencia. Sólo entonces, cuando la inteligencia la ilumina, cuando la intelectualiza, se distingue, y con cuánto trabajo, la figura de lo que se ha sentido (Proust M. 1998: 245-246)

Frente a la necesidad del francés de intelectualizar lo sensible, Cortázar tratará de romper con el Libro como fin en sí mismo, y abogará en su teoría y en su praxis literarias por una escritura que sea recurso, instrumento, medio, puente que ligue, esencialmente, la vida y el texto. Esta inquietud provocará en nuestro autor, desde su juventud, una especial percepción de esa búsqueda de la esencia y de la existencia. Ya en un breve ensayo de 1941 titulado «Rimbaud» y dedicado,

naturalmente, al poeta «vagabundo»³, Cortázar traza su línea tradicional-rebelde y enfrenta a los dos poetas franceses Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé. Atribuye Cortázar al autor de la *Lettre du Voyant* la responsabilidad de haber emprendido el viaje de retorno a una literatura humana, que se realiza en su humanidad y que utiliza el Libro como vehículo para efectuar ese viaje⁴. Escribe Cortázar, a este respecto, en 1941: «Ocurre que Rimbaud (y de ahí su diferencia básica con Mallarmé) es ante todo un hombre. Su problema no fue un problema poético, sino el de una ambiciosa realización humana, para la cual el Poema, la Obra, debían constituir las llaves». Y añade, en el mismo ensayo, con extraordinaria lucidez:

Aun aceptando que hubo en él la esperanza de llegar a lo absoluto de la Poesía, de lograr un conocimiento de lo incognoscible mediante la aprehensión poética, todo ello no era un fin en sí, como pudo serlo para Mallarmé, sino el peldaño supremo desde el cual le sería dada la contemplación de sí mismo, desnudo de escoria, diamante ya, enfrentándose con lo divino de igual a igual (Cortázar J. 1994: 20)

Desde la óptica del nuevo escritor rebelde, autores como Proust o Gide, «depositarios de la antorcha del siglo XIX», solucionan los problemas expresivos que les plantean las limitaciones idiomáticas y aun estilísticas armonizando de cierta manera el fondo y la forma, «distribuyendo admirablemente los muebles en el aposento-libro (...). Llega un momento en que lo ven todo, lo calculan todo, lo resuelven todo; pero están ciegos al más allá de las paredes» (Cortázar J. 2005: 48)⁵; o, lo que es lo mismo, olvidan que ese proceso de adecuación puede condicionar la esfera misma de su experiencia.

En los años precedentes a la I Guerra Mundial se manifiesta en algunos escritores un fuerte rechazo al Libro como objeto principal de su tarea. Se sustituyen el fetichismo bibliográfico y la concepción del Libro como instrumento espiritual por una concepción más íntima⁶. Este rechazo es reflejo de una angustia general del hombre del siglo XX: «la duda de que acaso las posibilidades

3 Tal y como lo denominará el escritor argentino en el capítulo «El Conde y el vagabundo», de su *Teoría del túnel* (Cortázar J. 2005: 95-99).

4 Para el escritor argentino «*Une Saison en Enfer* es la obra maestra de la comunicación existencial por vía poética...» (Cortázar J. 2005: 99).

5 Honoré de Balzac ejemplifica perfectamente para Julio Cortázar la idea del escritor tradicional que solventa las dificultades expresivas que le imponen las formas literarias, alcanzando «la adecuación perfecta de los muebles al aposento, el equilibrio de los valores a expresar con el instrumento verbal que los manifiesta. En ningún momento se advierte que el idioma literario le ofrezca problemas de enunciación, y es que él ha sacrificado ya todo problema que no sepa posible de resolución con los medios a su alcance». Por tanto, advierte nuestro autor que «la necesidad de soltura formal lleva inconscientemente a Balzac a un compromiso esencialmente literario: no tratar más que aquello reductible a la literatura» (Cortázar J. 2005: 49-50).

6 Concepción «que escapa a la vez a todo lujo estético y a toda docencia deliberada, instrumento de automanifestación integral del hombre, de autoconstrucción, vehículo y sede de valores que, en última instancia, no son ya literarios» (Cortázar J. 2005: 41).

expresivas estén imponiendo límites a lo expresable; que el verbo condicione su contenido, que la palabra esté empobreciendo su propio sentido» (Cortázar J. 2005: 51). Así, pues, esta línea de agresión contra el Libro desembocará en el carácter destructivo de las primeras vanguardias, carácter del cual Cortázar considera responsable, más o menos directo, al poeta Rimbaud:

Él es el Ícaro de carne y hueso que se aplasta sobre las aguas y, salvado por una inercia de vida, quiere alejarse de lo que considera clausurado para siempre. Mallarmé se despeña sobre la poesía; Rimbaud vuelve a esta existencia. El primero nos deja una Obra; el segundo, la historia de una sangre. Con toda mi devoción al gran poeta, siento que mi ser, en cuanto integral, va hacia Rimbaud con un cariño que es hermandad y nostalgia. Uno puede amar a Góngora, pero es San Juan de la Cruz quien aprieta el pecho y vela la mirada. Se podrá decir que la poesía es una aventura hacia el infinito, pero sale del hombre y a él debe volver (Cortázar J. 1994: 22)

Del Hombre al Hombre: esta premisa la asumirá nuestro autor embarcándose en el arca del nuevo humanismo sartreano⁷. Rimbaud, por tanto, supone en Julio Cortázar el nexo de unión entre surrealismo y existencialismo⁸, contextos arraigados en la base misma de su formación intelectual y que representan, en palabras de Jaime Alazraki, «algo así como un arco desde el cual han sido disparados sus relatos» (Alazraki J. 1983: 10).

En su ensayo de 1949 «Irracionalismo y eficacia», escrito a colación del capítulo «Existencialismo y nazismo»⁹ que Guillermo de Torre incluyera en su libro *Valoración literaria del existencialismo*, nuestro escritor reflexiona de forma lúcida y analítica acerca de lo irracional, que ocupa, según explica, «posiciones de primer plano en la ciencia, la literatura, la poesía y el arte del siglo XX» (Cortázar J. 1994: 192). La concepción de lo irracional que Cortázar esboza en este ensayo¹⁰ nos permite situar este factor –junto a la poesía del autor de *Les Illuminations*– en

7 Nos dice Jaime Alazraki que, para Sartre, «escritores como Kafka o Blanchot convierten lo fantástico en un lenguaje que ya no depende de seres extraordinarios y cuyo objeto fantástico es el hombre» (Alazraki J. 1983: 26). Declaración esta que puede servirnos para dibujar ese hermoso triángulo cortazariano en cuyos vértices hallamos lo fantástico, lo surreal y lo existencial con equiparable fortuna y lucidez.

8 «Sobre las huellas de Rimbaud, [el surrealista] no ve otro medio de alcanzar la suprarrealidad que la *restitución*, el reencuentro con la *inocencia*. (...) [Palabra que] no supone primitivismo alguno, sino reencuentro con la dimensión humana sin las jerarquizaciones cristianas o helénicas» (Cortázar J. 2005: 103).

9 La tesis de De Torre, resumida por Cortázar al inicio del ensayo, consistiría en considerar que el existencialismo se conectaría con el nazismo a través de Martin Heidegger, y ambos procederían de un tronco común: el irracionalismo.

10 «Bajo las imprecisas dimensiones de la palabra irracional (término negativo, pero cuyo antónimo tampoco es definitivamente estable) convenimos en agrupar lo inconsciente y lo subconsciente, los instintos, la entera orquesta de las sensaciones, los sentimientos y las pasiones –con su cima especialísima: la fe, y su cinematógrafo: los sueños–, y en general los movimientos primigenios del espíritu humano, así como la aptitud intuitiva y su proyección en el tipo de conocimiento que le es propio» (Cortázar J. 1994: 192).

el centro mismo de su poética, en relación siempre al «tronco común» irracional que habitará en los movimientos surrealista y existencialista.

Una vez confirmada la presencia de lo irracional en las posturas existencialistas tanto de Martin Heidegger como de Jean-Paul Sartre, cabría situar esta modalidad del pensamiento en referencia al movimiento surrealista¹¹, que, junto al psicoanálisis en el ámbito científico, el cubismo en el arte y Dadá en poesía, terminará de «romper las redes» y pasará a ser, para nuestro autor, «la más alta empresa del hombre contemporáneo como previsión y tentativa de un humanismo integrado» (Cortázar J. 1994: 193-194). En la misma línea de choque sitúa Cortázar el existencialismo. Y no podía ser de otra manera, pues ambas corrientes conformarán ese «humanismo integrado» que privilegia la voluntad y la individualidad por encima de la comprensión racional del mundo objetivo¹². Un humanismo que lo es de veras «porque todo lo pide del hombre [...] en cuanto cree que el hombre posee virtualmente sus últimas posibilidades» (Cortázar J. 2005: 132). En «Irracionismo y eficacia», nuestro autor hace referencia al texto que verdaderamente nos ocupa, *Teoría del túnel*, y confirma nuestras intuiciones:

En otra parte he buscado mostrar el paralelo histórico de las conductas surrealista y existencial, tan desemejantes a primer examen y tan opuestas en las personas de sus mantenedores. La analogía excede sin embargo el tronco irracional común para subsistir en los objetivos, en la preconización de una praxis, de una conducta (Cortázar J. 1994: 194)

Y esta conducta la plasmará Cortázar en sus relatos y en sus novelas. Entrevistado por Ernesto González Bermejo, el autor clarifica que en algunas de sus declaraciones acerca del cambio de dirección que sufre su obra tras la escritura de *El perseguidor* (1959)¹³ –declaraciones que han sido objeto del uso y el abuso por parte de diferentes estudiosos– quizá atribuyese a este cambio un protagonismo demasiado tajante. Y explica: «De ninguna manera me parece que los cuentos fantásticos anteriores no tengan un contenido humano, no sean una tentativa de mostración de destinos individuales y sólo meras figuras retóricas, destinadas a jugar en el mecanismo de un cuento» (González Bermejo E. 1978:

11 A los editores de *Litterature* [revista fundada por Breton, Aragon y Soupault en 1919] también les interesaban la irracionalidad, los sueños, la violencia revolucionaria y las parrafadas inconscientes que surgían durante los estados hipnóticos, y sentían una extraña fascinación por personajes malditos como Isidore Ducasse (el Conde de Lautréamont), Arthur Rimbaud y Jacques Vaché» (Granés C. 2011: 66); fascinación que compartirá abiertamente Julio Cortázar desde su más inquieta juventud.

12 Cabría señalar aquí un matiz importante –de los muchos que pueblan las obras de Julio Cortázar–, expuesto en el texto «Un cadáver viviente», del año 1949: «Sé que este crudo corte: razón-irracionalidad, es apenas aceptable» (Cortázar J. 1994: 195). Por ello, Cortázar, en su práctica literaria, «lo que propone es más bien un eclecticismo, un equilibrio que hace depender la eficacia de lo irracional del buen funcionamiento de lo racional» (Alazraki J. 1983: 92).

13 Cfr. Luis Harss, «Julio Cortázar, o la cachetada metafísica», en *Los nuestros*, Madrid, Alfaguara, 2012, pp. 219-260.

35). Lo vivencial, el contenido humano, lo explora Cortázar en relatos como «Lejana», en el que la noción del *doble*, según el autor, no era una contaminación literaria sino una vivencia, un desdoblamiento, una suerte de alucinación ocasionada por una droga experimental indicada para tratar las jaquecas crónicas. No podemos más que destacar, en este punto, que un trastorno que el mismo autor puede incluso justificar científicamente nos puede servir para comprender la raíz existencial de su literatura, pues el pensamiento existencialista incitó a nuestro autor a asumir su precariedad, a maravillarse de existir (Yurkievich S. 2005: 28), abriéndose a esa otredad que, como lo fantástico, suele manifestarse en «condiciones muy comunes y normales». A este respecto, Saúl Yurkievich señala que

Al modo sartreano, Cortázar demanda como petición de principio esta puesta en claro de lo humano, este fundamental desposeimiento a fin de procurar trascenderlo en la denodada búsqueda de ser aún más en sí y en los otros. La trascendencia se sitúa en el mismo plano de la existencia, obra como acto del existir. Existencialismo implica aquí un compromiso liberador, remite al hombre privado de falsa investidura y de ilusoria potestad que se hace cargo de su finitud, que se afinca en lo constitutivo de la existencia, en el continuo constituirse a sí mismo para legitimar su humanidad, para encontrar a partir de sí la libre participación en una realidad que no cesa de construirse (Yurkievich S. 2005: 19)

Una realidad en permanente estado de construcción que implica naturalmente el rechazo hacia una visión unívoca del mundo. Así, en su entrevista con González Bermejo, Cortázar nos habla del Otro, del *Doppelgänger* –tan presente en su producción literaria–, y se refiere a los personajes dobles –algunos mellizos ilustres como Rómulo y Remo, Cástor y Pólux, los dioses dobles...– como a una de las constantes del espíritu humano, «proyección del inconsciente convertida en mito, en leyenda» (González Bermejo E. 1978: 34). Esta proyección tiene su sentido más profundo –continúa Cortázar– en la intuición del Hombre de que simultáneamente podría estar proyectado en otra entidad «que él conoce o no conoce pero existe». Una intuición que desarrollará Cortázar en su noción de las *figuras*, de las que serán su manifestación básica los *Doppelgängers* que pueblan algunos de los cuentos fantásticos de *Bestiario* (1951) y *Final del juego* (1956): «la mujer que se parecía a Celina» en «Las puertas del cielo», el niño Luc de «Una flor amarilla» o el moteca y el herido de «La noche boca arriba», pueden servirnos de ejemplo.

La anécdota del desdoblamiento es una prueba más de que Julio Cortázar vivía –como escribe Saúl Yurkievich– «con una perpetua y expectante extrañeza su acontecer cotidiano (...). No se trataba de una clerecía imbuida de cultura hermética o esotérica, sino de una actitud frente al mundo». Actitud que incluirá

implícitamente la metabolización del surrealismo –«asumido menos como preceptiva que como cosmovisión, surrealismo como promotor de una liberación mental extensible a todos los terrenos de la existencia»– (Yurkievich S. 1985: 16), vinculado en esencia, como veremos, al carácter fantástico de los primeros cuentos.

En su obra y en su vida, Julio Cortázar otorgó a la figura del niño una importancia extraordinaria que nada tiene de casual. Él mismo, con los rasgos más infantiles de su personalidad –quitando a lo pueril el peso negativo que el adulto le otorga– abanderó esa defensa del primer tiempo de la vida humana. El niño representa en la filosofía nietszcheana la última metamorfosis espiritual del Hombre, porque es «inocente y olvida; es una primavera y un juego, una rueda que gira sobre sí misma, un primer movimiento, una santa afirmación» (Nietzsche F. 1971: 17-18). Quien haya leído bien al autor argentino será sensible a la definición del pensador alemán, y la entenderá como si fuese del propio Cortázar: con la inocencia, el olvido, la primavera y el juego. El niño es para Julio Cortázar alfa y omega, el origen y el final de su poética¹⁴. Por eso nuestro autor sitúa en la infancia los principios de la poesía, la esencia de lo poético y de la creación¹⁵, siguiendo a Johan Huizinga cuando éste sitúa la poesía en el lugar «donde habita el niño». De la misma manera Cortázar identifica en el niño la capacidad inherente de «desplazarse», de internarse en las fisuras de la realidad, esas fisuras que nos llevan a lo fantástico a través de «mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir» (González Bermejo E. 1978: 42)¹⁶.

Reiteradamente declaró nuestro autor que fue un niño precoz e hipersensible, inconformista¹⁷ como ese «nuevo escritor» de su *Teoría del túnel* que se niega a aceptar antiguos conceptos por el hecho mismo de que sean conceptos y, además, antiguos. De ahí la búsqueda de la «inocencia» que en *Teoría del túnel* Cortázar proclama denodadamente, el regreso a una dimensión humana sin «partes nobles», sin «alma», sin «regiones vegetativas», una dimensión de la que el niño, felizmente, nunca ha salido.

14 Para decirlo con el poeta Rainer Maria Rilke, con un verso de la Séptima Elegía de sus *Duineser Elegien* (1923): «No creáis que el destino sea otra cosa que la densidad de la infancia» («*Glaubt nicht, Schicksal sei mehr, als das Dichte der Kindheit*»).

15 Advierte Cortázar: «Es verdad que si a los niños los dejasen solos con sus juegos, sin forzarlos, harían maravillas. Usted vio cómo empiezan a dibujar y a pintar; después los obligan a dibujar la manzana y el ranchito con el árbol y se acabó el pibe. Con la escritura es exactamente igual. Las primeras cosas que cuenta un niño o que le gusta que le cuenten, son pura poesía; el niño vive un mundo de metáforas, de aceptaciones, de permeabilidad» (González Bermejo E. 1978: 17).

16 Ese deslizamiento, ese ingreso en el mundo ignoto, Cortázar lo advierte y lo asume desde muy pequeño aceptando de forma permanente el concepto que S. T. Coleridge denominó «*willing suspension of disbelief*» en su *Biografía literaria*, y al que Cortázar aludirá en diversas páginas de su obra.

17 «Desde muy pequeño, hay ese sentimiento de que la realidad para mí era no solamente lo que me enseñaban la maestra y mi madre y lo que yo podía verificar tocando y oliendo, sino además continuas interferencias de elementos que no correspondían, en mi sentimiento, a ese tipo de cosas. Esa ha sido la iniciación de mi sentimiento de lo fantástico» (Prego O. 1985: 54).

La distinción que Cortázar establece entre el mundo de los adultos y el de los niños –palpable en cuentos como «Circe», «Final del juego» e incluso en algunos posteriores como «La señorita Cora»– esconde esa otra distinción fundamental entre lo racional y lo irracional. Julio Cortázar señala, muy acertadamente, que «tanto en el niño como en el hombre primitivo, la inteligencia funciona sobre todo en base a analogías, a mecanismos mágicos, a principios animistas. Hay mucha más sensibilidad que inteligencia razonante; la razón es una maquinita que entra en acción después» (González Bermejo E. 1978: 16). Entiende, así, como Huizinga, *poiesis* en su función lúdica, desarrollada en un campo de «juego del espíritu» en el que las cosas están unidas por vínculos muy distintos de los lógicos. Lo racional constriñe la realidad del adulto, y el niño, que es «inocente y olvida», representa para Cortázar lo poético, lo sensible, lo irracional¹⁸. Juego y poesía conjugados en las estatuas de «Final del juego» o en este breve pasaje de «Lejana»:

Así paso horas: de cuatro, de tres y dos, y más tarde palindromas. Los fáciles, salta Lenín el atlas; amigo, no gima; los más difíciles y hermosos, átale, demoníaco Caín, o me delata; Anás usó tu auto, Susana. O los preciosos anagramas: Salvador Dalí, Avida Dollars; Alina Reyes, es la reina y... Tan hermosos, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y... (Cortázar J. 2010a: 120).

Por otra parte, Julio Cortázar admite sentirse «un poco medium» al escribir sus cuentos, afirmando que la razón apenas media entre la versión final del texto y el nacimiento de las frases que surgen con cierta independencia respecto a sus decisiones (González Bermejo E. 1978: 138). En «Algunos aspectos del cuento», Cortázar nos habla de una escritura al margen de la voluntad del autor, por encima o por debajo de su conciencia razonante. En el mismo sentido, escribe en «Del cuento breve y sus alrededores»:

...un niño precozmente dotado para el dibujo explicaba su método de composición diciendo: First I think and then I draw a line round my think (sic). En el caso de estos cuentos sucede exactamente lo contrario: la línea verbal que los dibujará arranca sin ningún «think» previo, hay como un enorme coágulo, un bloque total que ya es el cuento, eso es clarísimo aunque nada pueda parecer más oscuro, y precisamente ahí reside esa especie de analogía onírica de signo inverso que hay en la composición de tales cuentos, puesto que todos hemos soñado cosas meridianamente claras que, una vez despiertos, eran un coágulo

18 Esta contraposición ‘niño-adulto’, ‘sueño-vigilia’, ‘razón-irrazón’ la personificará Cortázar (2005: 136), en su *Teoría del túnel*, en la figura del surrealista y en su intuición «puerilmente edénica» del reino del hombre: «pueril en cuanto el surrealista busca la *visión* antes que la verificación (visión del adulto); edénica en cuanto *edén* significa literalmente paraíso en la tierra».

informe, una masa sin sentido. ¿Se sueña despierto al escribir un cuento? Los límites del sueño y la vigilia, ya se sabe: basta preguntarle al filósofo chino o a la mariposa (Cortázar J. 1974: 72-73)

Esta sensación de *pre-creación* inconsciente mantiene una profunda relación con el surrealismo, y así nos lo confirman las palabras del propio Cortázar, en conversación con Omar Prego, cuando declara:

Lo que hay que señalar es que el escritor no trabaja en un solo plano. Al menos un escritor como yo no trabaja en un solo plano. Es decir: el coco en la cabeza, ese impulso de escribir algo que yo sé que empieza en una estación de ferrocarril, donde hay una mujer que sube a un tren y mucho más que eso no sé, eso es evidentemente un aporte que viene no de mi plano consciente ni de mi plano racional, sino que puede venir de un sueño –muchos de mis cuentos nacen de sueños–, puede venir de una asociación de ideas, de una figura que se forma en un momento dado, una asociación inesperada de ideas, y eso tiene una tal fuerza, precisamente porque no es consciente, porque viene de abajo, viene de adentro, que te obliga en mi caso a escribir un cuento dejándome llevar por el azar (Prego O. 1985: 36)

Será fundamental, en la línea de este artículo, destacar el papel que los sueños y sus derivaciones juegan en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar. «Casa tomada», sin ir más lejos, fue una pesadilla¹⁹, un caso ejemplar que confirma la concepción cortazariana de que lo fantástico no tiene por qué proceder de estímulos externos al propio individuo sino que puede nacer en un sueño (Prego O. 1985: 57-58). En la escritura exacta de esa pesadilla encuentra el escritor argentino la explicación por la que «Casa tomada», de entre todos sus cuentos, inquieta más que los demás : «el interés que tiene la gente con ese cuento tiene que ver, no solamente con el placer literario que pueda producirle, sino con algo que toca sus propias experiencias profundas. Lo que decíamos de Jung y el inconsciente colectivo» (González Bermejo E. 1978: 139-140). Esto es, el autor exorciza su criatura neutralizando neurosis, pesadillas o alucinaciones mediante la objetivación y traslado de las mismas a un medio exterior al terreno neurótico²⁰.

19 «Es curioso cómo lo recuerdo: era pleno verano en mi casa de Villa del Parque, en Buenos Aires; me desperté bañado en sudor, desesperado ya, frente a esa cosa abominable, y me fui directamente a la máquina y en tres horas el cuento estuvo escrito. Es el paso directo del sueño a la escritura» (González Bermejo E. 1978: 140). De nuevo cabría mencionar a S. T. Coleridge y su famoso poema «Kublai Khan», concebido –si no compuesto– en un sueño, del que pudo recordar con claridad el fragmento que hoy leemos (Borges J. L. 1960: 25).

20 Puede servirnos como ejemplo el cuento «Carta a una señorita en París», siguiendo las declaraciones de su propio autor: «El cuento de los conejitos coincidió también con una etapa de neurosis bastante aguda. Ese departamento al que llego y donde vomito un conejo en el ascensor (digo vomito porque está narrado en primera persona) existía tal cual se lo describe, y a él me fui a vivir en esa época y en circunstancias personales un poco penosas. Escribir el cuento también me curó de muchas inquietudes» (Harss L. 2012: 233).

Según la hipótesis de Cortázar expuesta en *Último round*, este proceso podría ser característico de todo cuento breve plenamente logrado y, en especial, de aquellos de corte fantástico.

El escritor busca establecer entre el sueño y la vigilia²¹ el vínculo que también defendieron los surrealistas, tratando de abolir las limitaciones claras entre ambos planos. Este propósito caracteriza inolvidables relatos como «La noche boca arriba», en el que ambos planos, la convalecencia de un motorista accidentado y la huida de un moteca elegido para el sacrificio, se confunden dando mayor vigencia, finalmente, al plano de la 'irrealidad', del sueño²²: «Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños» (Cortázar J. 2010b: 411). Otros planteamientos de esta confusión de dimensiones tienen lugar, de manera más sutil y quizá más siniestra, en títulos como «Relato con un fondo de agua» o «El río».

Destaca también en el territorio fantástico cortazariano, inserto en el plano de su cuentística, la presencia manifiesta de animales que, en la línea surrealista de André Breton, Cortázar referirá al mundo onírico y a los arquetipos jungianos («el tema del toro, el tema del león...») (González Bermejo E. 1978: 53). Ejemplos claros son el tigre de «Bestiario», las extraordinarias y destructivas mancupias de «Cefalea», los conejos blancos de «Carta a una señorita en París» o el ambiguo axolotl que da título al famoso cuento incluido en *Final del juego*²³.

Así, pues, en el azar, los sueños, las asociaciones inesperadas de ideas... se encuentran las claves de ese superrealismo alejado de la escuela literaria y del academicismo historiográfico²⁴. Julio Cortázar repudió con todas sus fuerzas la forma *ismo* de la corriente surrealista²⁵, asqueándose ante «la violenta presión de

21 «Al mundo de la vigilia pertenece la inteligencian lúcida y lógica, la acción práctica, la vida cotidiana y habitual, el lenguaje congelado y sin sentido por el uso diario, la inautenticidad del arte y de las relaciones sociales, las leyes naturales y científicas que explican el mundo, el conformismo ético y social, la seriedad ante la vida absurda, la percepción de la realidad fenomenológica desde una perspectiva egoísticamente subjetiva y la tradición. El mundo del sueño se opone al de la vigilia con la sinrazón, lo inexplicable y la locura, con la aventura gratuita, con la búsqueda de lo maravilloso dentro de la vida cotidiana, con una renovación y redescubrimiento de la palabra en su acepción única, con una autenticidad y naturalidad, con lo insólito, con el azar, con las excepciones y el inconformismo ético y social, con el humos y el juego, con el sujeto que ingresa en el objeto o que lo ve desde múltiples perspectivas y con la abolición de la tradición bajo la bandera de la revolución (Picon Garfield E. 1975: 16).

22 Este proceder de la poética cortazariana lo advertirá Alazraki, al señalar que «un sueño puede dejar en nuestra conciencia una huella más profunda que muchas experiencias vividas en la realidad de la vigilia» (Alazraki J. 1983: 118), por lo que al cabo de cierto tiempo el sueño emergerá con mayor realidad.

23 Este aspecto lo valorará Saúl Yurkievich como trato profundo con lo mitológico en su sentido de «humanidad primigenia»; lo mítico en estos cuentos, según el crítico, implica para el mismo relato «un regreso a su generador psíquico: el inconsciente» (Yurkievich S. 1985: 15).

24 El *poetista* argentino que fue Cortázar confió plenamente en el potencial de la esencia surrealista: «Mucho de esto huele a museo, y las gentes están contentas porque los museos son sitios seguros donde se guardan bajo llave los objetos explosivos; uno va el domingo a verlos, etc. Pero conviene acordarse de que del primer juego surrealista con papelitos nació este verso: El cadáver exquisito beberá el vino nuevo» (Cortázar J. 1994: 180).

25 También en *Teoría del túnel* Cortázar busca aclarar que «...el surrealismo no es un *nuevo movimiento* que sigue a tantos otros. Asimilarlo a una actitud y filiación literarias (mejor aún, poéticas) sería caer en la trampa que

raíz estética y profesoral que se esmera por integrar con el surrealismo un capítulo más de la historia literaria, y que se cierra a su legítimo sentido», a la razón última del surrealismo que Cortázar defendió en su ensayo –tan conmemorativo como reivindicativo– «Muerte de Antonin Artaud» (1948):

La razón del surrealismo excede toda literatura, todo arte, todo método localizado y todo producto resultante. Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y por siempre ámbar; una reconquista de lo mal conquistado (lo conquistado a medias: con la parcelación de una ciencia, una razón razonante, una estética, una moral, una teleología) (Cortázar J. 1994: 153-154)

Un año después, en otro texto igualmente reivindicativo, incluso doloroso: «Un cadáver viviente», Julio Cortázar lamentará el entierro precipitado del surrealismo, del que ingenuamente se llevan los productos experimentales («siempre confundidos con los fines últimos») y «las sábanas húmedas de las crisis de crecimiento y las fiebres». Frente a esta actitud censora podemos situar la clarividencia de los primeros exponentes surrealistas, que desde los inicios del movimiento supieron advertir, según nuestro autor, que

toda preferencia fetichista (hacia lo inconsciente, la libido, lo onírico) equivaldría a la negación del surrealismo. Su prédica –casi siempre malentendida– era la de sostener una *actividad surrealista general* como ejercitación y conquista progresiva de esa *Weltanschauung* (Cortázar J. 2005: 104)

Cortázar lamenta el malentendido. Se quiere enterrar al surrealismo, tipificar un estilo y un movimiento artístico cuando está apenas desarrollándose y se encuentra inmerso en una primera fase de adolescencia destructiva y purificadora. Para Cortázar, como indica Jaime Alazraki, el surrealismo es un punto de apoyo en el que hacen palanca sus propias búsquedas. Su entusiasmo no nace de esas técnicas, juegos o recursos asociados al movimiento, que acabaron popularizándolo en una masa homogénea como a un *ismo* más. Lo que le interesa del surrealismo es su cosmovisión²⁶.

Mario Vargas Llosa, a colación de una entrevista realizada al autor que nos

malogra buena parte de la crítica contemporánea del surrealismo. Por primera vez en la línea de los movimientos espirituales con expresión verbal, una actitud resueltamente extraliteraria prueba que la profecía solitaria del Conde y del vagabundo se cumple a cincuenta años de su formulación» (Cortázar J. 2005: 102).

26 Podemos entender esta «cosmovisión» del surrealismo como lo hace Jaime Alazraki, es decir, como «su condición de alternativa a la razón razonante, su intento de posesión de la realidad sin intervención del homo sapiens» (Alazraki 1983: 98).

ocupa²⁷, opinará que para quien tenga una concepción surrealista del mundo –cosmovisión– la distinción entre los géneros realista y fantástico será un falso problema: «Desde luego, siempre ha sido más fácil encontrar un caballo que un unicornio, aunque nadie negará que el unicornio proyecta en la vida significativa del hombre una imagen por lo menos tan intensa como el caballo» (Vargas Llosa M. 1968: 84-86). Y es que en las narraciones de Julio Cortázar no hay seres feéricos ni monstruos abominables. Son simples conejos los de «Carta a una señorita en París»; reconocemos un tigre en «Bestiario»; una diminuta y repugnante cucaracha aparece en «Circe»; nada artificial hay en los ruidos de «Casa tomada». La extrañeza, la sorpresa, es provocada, sin embargo, por la intromisión de estos elementos en un medio que lógica y ordinariamente no les corresponde. «La técnica de la narración neo-fantástica está más próxima a esa receta del surrealismo, que prescribía la asociación de dos entidades que no se habían enfrentado nunca, que a los procedimientos que configuran la literatura fantástica (decimonónica)» (Alazraki J. 1983: 170). De otra manera, podemos afirmar con Rocío Oviedo Pérez de Tudela que la literatura fantástica y el movimiento surrealista se relacionan mutuamente por la búsqueda de una nueva realidad cuya semilla tiene lugar en «el desacuerdo que experimenta el escritor con su propia existencia y el sistema referencial que le rodea» (Oviedo Pérez de Tudela R. 1996: 373); noción que podemos asimilar a la del absurdo desarrollada por Camus en *El mito de Sísifo*²⁸ y que nos lleva de nuevo, circularmente, al existencialismo.

Julio Cortázar engulló, pues, las raíces del irracionalismo y extrajo de él el sentir existencialista y el surrealista, con su diversidad de facetas, de planos y de perspectivas. Trató como pudo de atajar «la adhesión milenaria a lo mediterráneo, a los prestigios de una filosofía, un conocimiento ordenado por esas virtudes que alcanzan su filósofo en Aristóteles y su poeta en Valéry» (Cortázar J. 1994: 113), y escuchó –con el horror compartido por todos– los gritos de Kierkegaard proclamando el pecado del conocimiento.

Las libertades surrealistas las interiorizará Cortázar, y profetizará, como hemos tratado de aclarar en otro lugar, una revolución poetista de raíces profundamente existenciales²⁹. El mundo no ha de culminar en un libro, sino que el libro ha de desembocar en el mundo: la cultura al servicio del Hombre. «Vivir importa más que escribir, salvo que el escribir sea –como tan pocas veces– un

27 Publicada originalmente en el diario *Expreso*, Lima, 7 de febrero de 1965.

28 «Ese divorcio entre el hombre y su vida, el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo» (Camus A. 2012: 20).

29 Escribe Cortázar en su *Teoría del túnel*: «Movimiento marcadamente existencial (sin ideas recibidas sobre el término y sus implicaciones metafísicas), el surrealismo concibe, acepta y asume la empresa del hombre desde y con la Poesía. Poesía en un todo libre de su larga y fecunda simbiosis con la forma-poema. Poesía como conocimiento vivencial de las instancias del hombre en la realidad, la realidad en el hombre, la realidad hombre. Oscuramente: coexistencia y coconceptación, por igualmente ciertas, por no ser dos sino una, de la identidad y la analogía, de la razón y la libido, de la vigilia y el sueño» (Cortázar J. 2005: 100-108).

vivir» (Cortázar, 1994: 154)³⁰. El surrealista, como el existencialista, da un salto a la acción (no la acción de las formas sino las formas de la acción), encarnando una 'poética de la existencia' que él mismo nos ayuda a clarificar con sus palabras: «el surrealista propone el reconocimiento de la realidad como poética (...): así es que en último término no se ve que continúe existiendo diferencia esencial entre un poema de Desnos (modo verbal de la realidad) y un acaecer poético –cierto crimen, cierto knock out, cierta mujer– (modos fácticos de la misma realidad)» (Cortázar, 1994: 154).

En *Teoría del túnel*, Julio Cortázar (2005: 124), sensible a las diferentes formas de la acción, distingue entre quienes verán en ella un fin de autorrealización humana (existencialistas³¹) y quienes la verán como *medio* de aprehensión –«a veces de formulación»– de la realidad todavía desconocida (surrealistas y, en general, poetistas). Ambas formas las sabrá conjugar el escritor argentino en su teoría y, más aun, en toda su obra de ficción.

Una manifestación esencial del existencialismo en sus cuentos tendrá lugar en el planteamiento conflictivo de dos órdenes opuestos: uno cerrado y otro abierto, un orden establecido y una fuerza que lo rompe o lo conmueve (haciendo temblar los pilares de la «Gran Costumbre» y la cultura occidental racionalmente construida). Ocurre así en el célebre relato «Casa tomada», en el que la misma casa y la vida de los hermanos en ella definen un orden, hasta que una fuerza indefinida en el relato (unos ruidos «imprecisos» y «sordos») los expulsa de la casa y los obliga, por extensión, a abandonar ese orden descrito en la primera parte del cuento. Jaime Alazraki pone en común la esencia de la *imposibilidad* que se da en «Casa tomada» y la que predomina en *El proceso*, de Franz Kafka, concluyendo que el principio de ambigüedad que actúa en ambas obras las convierte en parábolas o metáforas de la existencia humana.

Igualmente sucede en «Carta a una señorita en París»³², en donde un orden bien delimitado, el departamento de la calle Suipacha, resulta violado por la mudanza del protagonista y la proliferación de los conejitos blancos. Un orden que simboliza, al menos para el protagonista, el alma de la señorita Andrée, dueña del departamento (Cortázar J. 2010a: 112); un alma, por tanto, violada por la incursión del personaje narrador y sus inocentes compañeros en el apartamento-

30 Compartirá Cortázar esta postura del escribir como recurso con algunos exponentes del vanguardismo, tales como André Breton o Tristan Tzara: «En alguna ocasión, Tzara le había confesado a Breton que no escribía por verdadera vocación. 'Habría sido un aventurero, de gran presencia y gestos refinados, si hubiera tenido la fuerza física y los nervios para realizar esa simple hazaña de no aburrirme. Se escribe porque no hay suficientes hombres nuevos, por hábito'. Aquellas palabras impresionaron a Breton. A él, la literatura tampoco le interesaba como una actividad en sí misma sino como herramienta de liberación» (Granés C. 2011: 70-71).

31 Como serán también los existencialistas quienes «pondrán el acento en el hombre para integrar la realidad (Sartre) o en la realidad para integrar al hombre (Malraux)» (Cortázar J. 2005: 124).

32 Según la interpretación de Juan Carlos Curutchet (1972), puede entenderse este relato como descripción del absurdo e investigación de la angustia.

vida de la mujer³³.

En «Lejana», el tema del doble sirve para presentar claramente la oposición entre las dimensiones racional e irracional. El mundo en el cual se mueve y actúa Alina Reyes es un mundo que le resulta extraño y que acaba por convertirse en una amenaza para su yo 'verdadero' (Alazraki J. 1983: 190). Esto hará que, frente al mundo que los demás aceptan como real, ella termine por recluirse en ese otro yo, irreal para los demás pero intensamente real para ella. Julio Cortázar enfrenta los dos planos de la realidad, lo racional y lo irracional, otorgando a éste último una mayor vigencia, manifiesta al final del relato. Si *Rayuela* es la gran novela de la 'búsqueda de autenticidad', Alazraki señalará «Lejana» como la primera expresión de esa búsqueda, y a Alina Reyes como el primero de los perseguidores «que a través de toda la obra de Cortázar buscan y exploran ese territorio que no es sino el de la autenticidad del ser» (Alazraki J. 1983: 200)³⁴. También en «Lejana» se da el conflicto de órdenes: uno cerrado (el sistema del falso yo de Alina) y otro abierto (su yo verdadero), conflicto que se resolverá en la absorción del primero por el segundo.

En «Ómnibus», cuyo embrión podemos encontrar en la reseña a *Los papeles de Aspern* de Henry James, publicada en *Cabalgata* en 1948, nuestro autor describe de nuevo ese orden cerrado (los pasajeros que llevan flores), violado accidentalmente, en este caso, por Clara y su acompañante que suben al autobús con las manos vacías. Este conflicto se resuelve con la salida –¿expulsión?– del autobús de los dos personajes 'intrusos'. Sin embargo, el orden cerrado de otro cuento, «Las puertas del cielo», representado por la vida prostituida de Celina y violado, en esta ocasión, por el casamiento de la mujer con Mauro, verá su resolución en la muerte de la protagonista y el regreso de esta a «su cielo», donde «se daba con toda la piel a la dicha y entraba otra vez en el orden donde Mauro no podía seguirla» (Cortázar J. 2010a: 168).

Como los cuentos anteriores, «Bestiario» da cuenta de un orden cerrado representado esta vez por la finca Los Horneros y la presencia controladora del tigre. Este orden lo romperá la llegada a la casa de la niña Isabel, trasunto de la sensibilidad del propio Cortázar (González Bermejo E. 1978: 51). Jaime Alazraki ve en el formicario la metáfora de ese orden. Una metáfora que según nuestra consideración puede leerse también como símbolo del mundo real, de un orden regido por el tigre-dios (Nene). El Hombre queda sometido a las directrices de un dios –«el tigrecito chico como una goma de borrar»– y las hormigas viven ajenas a ese dominio. Isabel, en este sentido, representaría la figura existencialista que

33 «Andrée, yo no quería venirme a vivir a su departamento de la calle Suipacha. No tanto por los conejitos, más bien porque me duele ingresar en un orden cerrado, construido ya hasta en las más finas mallas del aire, esas que en su casa preservan la música de la lavanda, el aletear de un cisne con polvos, el juego del violín y la viola en el cuarteto de Rará. Me es amargo entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo como una reiteración visible de su alma» (Cortázar J. 2010a: 112).

34 Jaime Alazraki sostiene una idea que creemos interesante, y es que «el puente que Alina cruza no es sino ese puente que desde *Rayuela* se define como el *puente del hombre al hombre*» (Alazraki J. 1983: 200).

busca ser dueña de su destino y devolver la libertad a Rema (Cortázar J. 2010a: 170-182).

Con este conflicto de órdenes, tan característico, sobre todo, en los cuentos de *Bestiario*, Cortázar desentraña la inercia sartreana³⁵ y busca, primero, explicitarla y, luego, combatirla con el violento alzamiento de las voluntades. La casa «tomada» es esa condición³⁶ a la que históricamente se han sometido los hombres, representados en este caso por la peculiar pareja adánica expulsada de su pequeño y limitado paraíso, portando, como único recuerdo de aquel «el reloj pulsera», símbolo, si se quiere, de la temporalidad y la condición mortal de los hermanos. «Los primeros días nos pareció penoso», declara el narrador, pero poco más adelante confiesa, aún en el estado espiritual del camello nietzscheano: «Estábamos bien, y poco a poco empezamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar» (Cortázar J. 2010a: 109-110). Así opina el narrador de «Carta a una señorita en París», que sostiene: «Las costumbres, Andrée, son formas concretas del ritmo, son la cuota de ritmo que nos ayuda a vivir. No era tan terrible vomitar conejitos una vez que se había entrado en el ciclo invariable, en el método» (Cortázar J. 2010a: 114). Pero el ciclo invariable puede engullirnos, y el pesimismo existencialista, también presente en estos cuentos, se manifestará en la común imposibilidad de algunos de los personajes para romper esa inercia que los hará vivir, igual que habrá de moverse Horacio Oliveira en París, «como una hoja seca» (Cortázar J. 2012: 138). Baste pensar, para comprender la fatalidad de este pesimismo, en el undécimo conejo blanco de «Carta a una señorita en París» o en los doce pisos de «No se culpe a nadie».

Hasta la publicación del texto *Teoría del túnel* –inédito desde 1947 hasta su publicación en 1994–, las reseñas aparecidas en *Cabalgata* –también en los años cuarenta– sobre *Temor y temblor* de Kierkegaard, *La náusea* de Jean-Paul Sartre y *Kierkegaard y la filosofía existencial* de León Chestov, además del citado ensayo *Irracionalismo y eficacia*, aparecido en la revista *Realidad* en 1949, representan las reflexiones más detalladas de Cortázar sobre el existencialismo, y definen, como señala Alazraki en el prólogo al segundo volumen de la *Obra crítica* de Julio Cortázar, «el papel catalizador que ese movimiento tuvo en su propia cosmovisión». El otro gran catalizador fue, por supuesto, el surrealismo. En el mismo sentido, críticos como Saúl Yurkievich (2005) sabrán ver en la poética de Julio Cortázar una aspiración a conjugar surrealismo con existencialismo en favor de «un humanismo que no reconoce límites a la posibilidad humana».

Distinguirá Cortázar, pues, entre un humanismo mágico y otro heroico, es decir, entre surrealismo y existencialismo: «una misma ambición con el acento en términos distintos; los resultados no pueden ser entonces más que análogos».

35 «Todo lo que existe nace sin razón, se prolonga por debilidad y muere por casualidad» (Sartre J.P. 1999: 146), nos dice el narrador de *La náusea*, de ahí la necesidad del Hombre –desde la perspectiva existencialista– de justificar y dar forma a su existencia mediante la acción.

36 «A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos», confiesa el protagonista del cuento.

Resultados estos que en los relatos de *Bestiario* y de *Final del juego* están ya patentes en forma de búsqueda, búsqueda de una realidad 'otra' dependiente únicamente del Hombre, de su potencial imaginativo y sensible, de la asunción de una condición humana integrada por millones de soledades que se buscan unas a otras sin salir de ese 'parque continuo' que es el paraíso terrenal. En sus cuentos fantásticos, Cortázar, aun sin saberlo, conmemora la figura del hombre capaz de maravillarse en la vigilia y en el sueño –«por no ser dos sino una» (Cortázar J. 2005: 100-108)–, e instaura ese nuevo humanismo reconciliador del hombre con su reino. Julio Cortázar escribe, por tanto, sus primeros relatos en consonancia con las conclusiones de su espléndida *Teoría del túnel*, que reproducimos a continuación para poner punto y final a nuestra modesta aproximación: «Surrealistas y existencialistas –poetistas– reafirman con amargo orgullo que el paraíso está aquí abajo, aunque no coincidan en el dónde ni en el cómo, y rechazan la promesa trascendente, como rechaza el héroe el corcel para la fuga» (Cortázar J. 2005: 137).

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.
- Borges Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960.
- Camus Albert, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- Cervera Salinas Vicente, *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Cortázar Julio, «Del cuento breve y sus alrededores», en *Último round*, México, Siglo XXI, 1974, pp. 59-82.
- Cortázar Julio, «Algunos aspectos del cuento», en *La casilla de los Morelli*, Barcelona, Tusquets, 1975, pp. 103-152.
- Cortázar Julio, *Obra crítica. Vol. II*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- Cortázar Julio, «Teoría del túnel», en *Obra crítica. Vol. I*, Madrid, Alfaguara, 2005, pp. 15-137.
- Cortázar Julio, «Bestiario», en *Cuentos completos. Vol. I*, Madrid, Alfaguara, 2010a, pp. 107-182.
- Cortázar Julio, «Final del juego», en *Cuentos completos. Vol. I*, Madrid, Alfaguara, 2010b, pp. 307-421.
- Curutchet Juan Carlos, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Madrid, Editora Nacional, 1972.
- González Bermejo Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978.
- Granés Carlos, *El puño invisible: arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, Madrid, Taurus, 2011.
- Harss Luis, «Julio Cortázar, o la cachetada metafísica», en *Los nuestros*, Alfaguara,

2012, pp. 219- 260.

Huizinga Johan, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 2001.

Nietzsche Friedrich, «Así habló Zaratustra» en *Obras inmortales*, Madrid, EDAF, 1969, pp. 1-246.

Oviedo Pérez de Tudela M^a del Rocío, «El impacto de la imagen: el cuento de Cortázar entre surrealismo y fantasía», en *Conversaciones de famas y cronopios. Encuentros con Julio Cortázar*, Murcia, Ed. Compobell, 1996, pp. 371-379.

Picon Garfield Evelyn, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid, Gredos, 1975.

Prego Omar, *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik, 1985.

Proust Marcel, *En busca del tiempo perdido. Vol VII: El tiempo recobrado*, Madrid, Alianza, 1998.

Rilke Rainer Maria, *Elegías Duinesas. Poemas a la noche*, Madrid, Rialp, 1968.

Sartre Jean-Paul, *La náusea*, Madrid, Unidad Editorial, 1999.

Yurkievich Saúl, «Julio Cortázar: Al calor de su sombra», en *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, No.130-131, 1985, pp. 7-20.

Yurkievich Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1994.

Yurkievich Saúl, «Un encuentro del hombre con su reino», en *Obra crítica. Vol. I*, Madrid, Alfaguara, 2005, pp. 15-30.