

agresión y la reconstrucción impedir a todo precio que las trampas sutiles del verbo motiven y encaucen, conformándolas, sus razones de expresión». El escritor de vanguardia huye del uso estético de la lengua y se sitúa en la inaugural intemperie de una zona en la que la enorme tradición del mero decir ya no le satisface y su necesidad de intervención en lo que dice aún no está definida. Atrapado entre el decir y el hacer, el escritor rebelde busca que ambos verbos dejen de ser incompatibles para que vida y literatura se interpenetren. El escritor contemporáneo sigue trabajando con la misma herramienta que el tradicional por la comodidad de la ley del mínimo esfuerzo. El lenguaje es útil es este escritor porque es la forma más inmediata de expresión, a diferencia de la música y la pintura. Se puede expresar eficazmente para un propósito no literario, sin temer al fracaso, ya que no es el triunfo estético lo que a estos escritores les interesa, sino resolver o expresar sus angustias e inquietudes. Este escritor no cae en la puerilidad de creer que el escritor tradicional no alcanzaba sus propósitos, sino que las necesidades del hombre actual van mucho más allá de un cumplimiento estético. La literatura fragmenta al hombre y ahora se busca su totalidad. De ahí la insuficiencia del ámbito estético, ya que hay dimensiones humanas no reductibles a la estética. Este hombre total tiene «consciencia clara de que debe elegir antes de aceptar» la tradición. «La etapa destructiva se impone al rebelde como necesidad moral». Éste sabe que la consecución de la libertad viene dada por alguna forma de agresión hacia lo literario. «Esta destrucción de formas tradicionales tiene la característica propia del túnel; destruye para construir». Se ha visto con frecuencia a esta agresión como un intento perverso de aniquilar a la cultura occidental, cuando en realidad es una reconstitución de las bases creativas: «lo estético se ve reemplazado por lo poético, la formulación mediatizadora por la formulación adherente, la representación por la presentación». Estas transformaciones de orden cualitativo, donde la dimensión vital del hombre deja de supeditarse a los dictados de la inercia artística, se refrendan para Cortázar, sin lugar a dudas, en la visión surrealista. De ésta, el escritor argentino lleva a cabo una lectura conmovedoramente responsable, desechando aquellos elementos superfluos y extravagantes de dicha visión convulsa; elementos que con tanta frecuencia han sido aprovechados por la crítica más rígida y los escritores más miopes para desdeñar lo verdaderamente humano de las propuestas surrealistas y sus tan necesarias ambiciones vitales. La lectura de Cortázar al respecto es acogida por algunos, en este final de siglo, especialmente en España, con abierta gratitud, debido a la esterilidad creativa de ciertas corrientes poéticas de ahora y las insostenibles premisas teóricas que las sustentan, ya que, para defender pseudocríticamente la palpable impotencia de su creatividad, descalifican de plano el sentido de la

vanguardia —sin tener en cuenta que hubo muchas vanguardias, con propuestas muy disímiles entre sí— y, sobre todo, sin saber separar el trigo de la paja. Es decir, sin lograr ver que estas reacciones, fundamentalmente la surrealista, fueron antes dignos intentos de enriquecer la realidad humana que productos estéticos intachables. Por lo que digo, la penetrante mirada de Cortázar sobre este fenómeno vuelve a actualizar con radicalidad la idea de que si la escritura sirve para algo es para ayudarnos a vivir. De ninguna manera estoy sugiriendo una vuelta calcada a las maneras vitales y estructuras verbales surrealistas —el mismo Cortázar se encarga de no proponerlo—, sino tratando de exponer la necesidad de no caer en la trampa de desconectar la escritura de la vida o, más exactamente, de no olvidar que si la vida no debe dejar de estar en el poema, el poema tampoco debe dejar de influir en la vida. Es esta fluencia, este intercambio entre hombre y lenguaje, la lección que Cortázar nos transmite al enseñarnos el surrealismo en su forma más alta: «El surrealismo no es un nuevo movimiento que sigue a tantos otros (...) Surrealismo es ante todo concepción del universo y no sistema verbal». Lo verbal es mero instrumento. De ahí que en el plano de la práctica no haya diferencia entre la ejecución de un poema y, por ejemplo, la contemplación de una mujer. En 1948, un año más tarde de las reflexiones insertadas en *Teoría del túnel*, Cortázar escribe en un corto pero preciso texto de reconocimiento a la figura de Antonin Artaud, que era a la vez su propia obra, que «vivir importa más que escribir, salvo que el escribir sea —como tan pocas veces— un vivir»². Esta frase ya está señalando hacia uno de los aspectos más definatorios e inaplazables de ciertas propuestas de la novela moderna: la necesidad de actuar en lo que se dice o, mejor dicho, la urgencia de intervenir en la realidad desde la escritura misma. Estamos, según Cortázar, en un encuentro con la inocencia y no con el primitivismo: «surrealista es ese hombre para quien cierta realidad existe, y su misión está en encontrarla». Inocencia entendida como dimensión humana y no como herencia cultural. El poema surrealista nunca es un discurso, sino imágenes amplificadas. La escritura es entendida como una forma de liberación. A pesar del agotamiento que produjo la actividad extralibresca propugnada por el surrealismo, su cosmovisión existencial —y no sólo los hallazgos a modo de recursos formales que, a partir de entonces, ha asimilado la poesía posterior— será recogida por un grupo de novelistas que Cortázar denomina «poetistas», a través de un paulatino proceso de aproximación a lo poético que lleva a cabo la novela moderna. Esta cosmovisión no puede desligarse de ninguna manera de la necesidad de acción, y es esta necesidad la que primero acucia a los poetistas y, posteriormente, a los existencialistas. Son estos últimos, para Cortázar, como veremos luego, los que con más acierto consiguen congeniar escritura y

² «Muerte de Antonin Artaud», *Obra crítica* /2.

acción. Sin embargo, sin los logros en este campo de los poetistas, los escritores existencialistas, seguramente, no hubieran alcanzado soluciones más factibles de actuar en la realidad que las llevadas a cabo por el poetismo. Escribe Cortázar en «Irracionalismo y eficacia» (1949, *Obra crítica /2*) que «el surrealismo ha retrocedido —tal vez debiera decir: ha evolucionado— a posiciones hedónicas, renunciando después de no pocos escándalos a un salto en la acción que resultaba, dado sus métodos, prematuro».

Así pues, en la segunda parte de *Teoría del túnel* y en «Situación de la novela» (1950, *Obra crítica /2*) —ya iremos viendo las matizaciones que este segundo ensayo hace al primero— Cortázar rastrea los pasos que la novela moderna ha ido dando hasta desembocar en la consecución de la visión poética de lo narrativo. En este sentido, sin dejar de lado el análisis temático de los diversos períodos novelísticos, la aportación central de Cortázar, a mi juicio, está en la exposición de este proceso que culmina en el buceo por un ámbito eminentemente poético de la novela del primer tercio del siglo. Dicho desarrollo, para Cortázar, se lleva a cabo desde el lenguaje mismo. Lenguaje que ya en el poetismo conseguirá desmontar la superestructura racional en la que lo narrativo venía hasta entonces apoyándose. La novela es una conquista verbal de la realidad. De ahí que, en una primera etapa, se ocupe de lo que hay fuera del hombre en respuesta a su necesidad de nombrar: nombrar es apresar la cosa. Sólo cuando viene la duda de este conocimiento externo, el hombre empieza a mirar hacia sí mismo. Así, en un principio, podemos considerar a Edipo contemporáneo nuestro, debido a sus oscuras intuiciones y premoniciones. Sin embargo, la diferencia entre la literatura antigua y la nuestra está en el proceso que se lleva a cabo para alcanzar tal o cual estado anímico o psicológico. Esquilo nos presenta hecho a Edipo, no nos enseña el por qué de su carácter, su mecanismo interior. La literatura moderna nos muestra este proceso que forma un carácter y lo analiza. Pero Cortázar no busca explicar la evolución de la novela desde sus formas, sino desde sus estrategias a fin de llegar al conocimiento del hombre. La estrategia fundamental responde a la adecuación verbal para recoger los fondos prelógicos e intuitivos del ser humano. Con tal de sacar a la superficie tales zonas oscuras del hombre, el lenguaje debe crear las operaciones necesarias para no quedarse en la mera enunciación racional de aspectos que escapan al ámbito de lo lógico. El lenguaje, entonces, quiere dejar de traducir y busca convertirse en la piel misma de lo que se dice, de lo que se intuye y, sobre todo, de lo que, al intuirse o pensarse, no se dice. Es necesario que en el lenguaje vibren de manera palpable nuestras intuiciones, nuestra discontinuidad emocional, el extravío de nuestro propio pensamiento. De modo que el lenguaje de la novela moderna va, inicialmente de manera oscura, tanteando hasta amol-

darse a la respiración misma del hombre, desbaratando la noción de género literario y, por ende, ensanchando la noción de la realidad. Según Cortázar, el estilo de un novelista, a partir del XIX, viene dado por dos usos idiomáticos: el científico y el poético. El científico es enunciativo o nominativo y el poético se puede expresar de una forma muy evidente (metáfora, imagen, ritmo de frase, pausa, silencio...) y de una forma menos evidente: se trata aquí de crear aura novelesca, una especie de atmósfera que viene dada por estructuras argumentales, gestos no verbales o por una situación determinada. El novelista va equilibrando estos dos usos idiomáticos a su conveniencia, pero siempre relegando a un segundo plano de importancia narrativa el poético, dándole una exclusiva misión ornamental. Hay autores como Gabriel Miró o D'Annunzio en que lo poético tiene una presencia saturante. El escritor tradicional, ya en los siglos XVIII y XIX, ha logrado madurar un lenguaje novelesco de grandes posibilidades expresivas para sus intereses. Así, lo enunciativo y poético se alternan según estemos en el neoclasicismo o el romanticismo, pero se trata siempre de una coexistencia, no de una fusión. El uso enunciativo de la lengua rige y estructura el desarrollo novelístico. El logro estético se consigue imbricando adecuadamente estos dos usos, eliminando las fricciones e intolerancia entre ambos. Del mayor o menor empleo de uno y otro se dibujará el decurso histórico de la creación novelística. El escritor rebelde rompe esta útil convivencia entre lo enunciativo y lo poético, dándole a este último «una función rectora de la novela». La novela de arte supone un claro intento de desbancar las razones enunciativas de la novela, reforzando el juego poético, pero sin romper del todo la síntesis tradicional. Se produce así una inadecuación entre medios e intención. No obstante, la novela de arte empieza a plantear situaciones no típicamente novelescas. Este tipo de escritor se vale fundamentalmente del énfasis del lenguaje metafórico. De ahí, la fatiga en la lectura. El escritor rebelde sustituye el enunciado lógico por el enunciado poético. La novela sigue narrando, pero dentro de un orden distinto, en que el uso enunciativo sólo puede rastrearse en ciertas adherencias formales. Es el caso, por ejemplo, de *El habitante y su esperanza*, de Pablo Neruda. No se trata ahora tan sólo de supeditar el uso lógico de la lengua al poético, sino de ingresar en un nuevo ámbito de realidad creativa. Así, «en nuestro tiempo se concibe la obra como una manifestación poética *total*, que abraza simultáneamente formas aparentes como el poema, el teatro, la narración. Hay un estado de intuición para el cual la realidad, sea cual fuere, sólo puede formularse poéticamente». Es este estado de intuición y visión analógica y mágica de la realidad del que los poetas se impregnan, gracias, fundamentalmente, al contagio surrealista. Escritores como Virginia Woolf, sobre todo en *Las olas*, y Rilke, con *Malte*,