

Apuntes cortazarianos

I. Babas surrealistas

Es sabido que la palabra *surrealismo* proviene de un atolondramiento del traductor, que fabricó un equivalente bárbaro del original *surréalisme*. Esta palabra alude a un realismo de lo sobrerreal, a un sobrerrealismo y no a lo que sugiere nuestra palabra, tan aquilatada ahora por el uso, o sea, lo contrario.

Conviene señalar su punto de partida: un obvio desmarcarse del realismo, que queda abajo, sobejano, inferior. Con su tiranía de la descripción, el discurso realista resuelve todas las cuestiones, de una vez para siempre. Por oposición, el surrealismo propone una productividad infinita de la imaginación libre que, según palabras bretonianas, «no perdona nada». Ante el objetivo realista (un intento maniático de hacer conocido lo desconocido, clarificar, obtener categorías taxonómicas más allá de los sentimientos), el surrealismo propone conservar el territorio de lo ignorado y aceptar el desconocimiento como estímulo de la creación.

Esta dinámica remite a la duplicidad de lo real que ya inquietaba a Novalis: paralelamente a lo que percibimos hay una segunda realidad imperceptible, de la que se ocupa el arte. Este avance sobre lo ignorado, lo desapercibido, lo inusual, que se mantiene, finalmente, como tal ignorancia, impercepción e inhabitualidad, da al surrealismo un primer sesgo libertario, que lo define como una propuesta y no como una escuela o un programa, y lo protege de institucionalizarse como de un peligro mortal. En principio, es imposible un *poncif* (un cuño o modelo) surrealista, como sí lo es, por ejemplo, clásico o realista.

El surrealismo no se desliga, pues, de la realidad en general, sino de la *realidad realista* como categoría acotada, consolidada (por criterios morales, políticos, históricos o científicos).

A esta pluralidad abierta de realidades corresponde una pluralidad de sujetos, desde el ángulo del personaje «creador». Cada sujeto lleva, paralelas, diversas vidas. Para razonar tal diversidad la lógica racionalista heredada no basta, en tanto se propone como asentada en la costumbre y como absoluta. Freud viene expresamente en auxilio del surrealismo y se acepta, por oposición al hábito, la «quimera» (estas figuras mitológicas que combinan diversos componentes animales son frecuentes en la imaginería surrealista).

Señalo, ahora, un elemento decisivo en la narrativa cortazariana que aparece a esta altura de la exposición surrealista: el realismo apela a un *observateur ordinaire*, hombre despierto que es juguete de la memoria y que queda atrapado en la espesura de la «primera realidad». La imagen surrealista, por el contrario, invoca a otro tipo de observador, capaz de transitar y cohabitar entre el sueño y la vigilia, de construir un tipo de imágenes que no asocien los objetos próximos, sino los objetos remotos, no ya por medio de una lógica de analogías y comparaciones, sino por vínculos que se reclaman de lo insólito, sólo y rigurosamente de ello. Esta estética de la lejanía aparece formulada, por ejemplo, en las propuestas teóricas de Pierre Reverdy.

La ruptura de la lógica institucional y hereditaria del realismo acerca el surrealismo al mundo alógico de la locura. Es un límite que no se franquea fácilmente ni se disuelve con lucidez, ni se asume con partidismo. No se trata de aceptar la categorización social de la locura (lo cual reforzaría la lógica de la «normalidad» que se intenta combatir) ni, tampoco, de proponer una nueva locura. Es un espacio incierto donde se sitúan tanto el loco Antonin Artaud, que acaba en un manicomio porque la sociedad toma por locura *real* su actitud alógica ante el lenguaje, o la reivindicación, como surrealistas, de los dibujos que el «loco» Robert Desnos publica en *Les feuilles libres*.

A pesar de su rechazo por la escolástica y el programa, Breton define:

Surrealismo es todo automatismo psíquico puro por el cual se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral.

Es decir: hay automatismos psíquicos impuros, y hay un funcionamiento irreal del pensamiento, taras de las que el surrealismo intenta curarse. Hay un pensamiento que no responde a la razón (entiéndase, tal vez, a la razón institucional) y que obliga a crear una nueva lógica, que desnuda su verdadera realidad, la sobrerrealidad o surrealidad. Lógica de la revelación y de la libertad, que confía en un sistema de relaciones ocultas que se ponen de manifiesto al observador extraordinario de la sobrerrealidad.

Tan no es una escuela, esta tendencia, que reconoce como surrealistas *avant la lettre* a escritores como Dante, Shakespeare, Lautréamont, Young, etc.

En esta duplicidad de realidades y de sujetos se instala lo central de la reflexión surrealista sobre la escritura y su comunicación familiar más honda con el psicoanálisis. Hay dos sujetos en la escritura, el uno consciente y el otro, inconsciente, que aparecen, alternándose y mezclándose, apenas se escribe con cierta velocidad que logra bloquear la censura consciente. Las palabras se siguen unas a otras, se solidarizan y se compensan, rompiendo la socialidad del lenguaje. Esta práctica de la escritura librada a sus auténticos automatismos aproxima la creación literaria a las investigaciones de Freud sobre el sueño, el chiste y la patología de la vida diaria, donde los lapsus y la rememoración onírica ceden la palabra a un sujeto segundo que se instala en una realidad segunda, todo ello a partir de una misma «realidad» de discurso que desmiente su tersura.

El pensamiento, pues, queda relativizado, ya que no puede dar sino relativamente la medida del mundo. La frase con la que se remata uno de los manifiestos del surrealismo (*L'existence est ailleurs*) alude a que la vida está en otra parte, está lejos, está fuera, tal vez a que la vida está fuera del pensamiento mismo, en cuyo caso volvemos a la vieja oposición vida/razón o estamos reclamando una nueva racionalidad, en consonancia con las inquietudes de muchas filosofías de la época.

Un espacio privilegiado de la meditación surrealista es el onírico. Se puede definir el campo mismo surrealista como el constituido por la continuidad del sueño y la vigilia, un no dormir nunca en que se asumen como un mismo contenido experiencial la lucidez y la alucinación del sueño. El sueño alcanza, de tal modo, la categoría de discurso primordial, no de discurso segundo o sustitutivo, mucho menos de patología desdeñable. El surrealismo se instala en el corredor que va de un espacio a otro, se apropia de la llave (y de la clave) de los sueños, y sintetiza las dos vertientes en una nueva realidad, superior a la heredada del realismo, a la que llama, como hemos dicho, *sobrerrealidad* (*surrealité*).

En este espacio de liberación imaginativa se supera la angustia de lo posible, ya que todo lo es. Se trata de la utopía del principio del placer, del impulso hacia la gratificación no coartado por ningún modelo fraguado por la realidad. «Todo lo maravilloso es bello, sólo lo maravilloso es bello». Maravilla, prodigio, milagro, se unen en esta categoría de lo inusual, en esta invasión del campo onírico al campo de la vigilia.

Los surrealistas invocan la lógica del sueño, distinta de la lógica de la razón, citando en su apoyo las teorías de Freud sobre el sueño como discurso residual de la vigilia, y las observaciones de Pierre Janet sobre la escritura automática. Se trata de llevar a la conciencia diurna las estructu-

ras discursivas del sueño: un sujeto pasivo, a quien «le ocurren» cosas y que no puede ver su rostro en los demás ni en el espejo (no los hay en los sueños). Las tres actividades privilegiadas del quehacer surrealista son, precisamente, la hipnosis, el juego y el sueño.

¿Es posible una escritura automática que se valga de otra escritura distinta que la institucional? Aparentemente, no. Los surrealistas se valen de una y de otra, provocando una síntesis necesaria: la retórica surrealista, que es su gran aporte a la historia de la literatura. Por eso, a la vuelta de los años, Etienne hablará de Breton como de un clásico francés y Jean Cocteau ingresará en la Academia Francesa provisto de un espadín diseñado por Pablo Picasso.

Cabe decir algo acerca de las implicancias políticas del surrealismo y de sus relaciones con la política que, de algún modo, también puede denominarse «institucional», aunque haya que incluir en las instituciones a la revolución social en persona.

Como el dadaísmo, el surrealismo plantea un rechazo anárquico por la historia, cuya figura sería la levedad del paso humano sobre la nieve. Ante tan endeble herencia, se impone volver al principio y refundar la sociedad a partir de un nuevo pacto entre iguales. Esto parece un postulado libertario, ácrata, bastante poco compatible con la idea socialista o comunista de la revolución como la maduración de las condiciones objetivas de un proceso histórico que lleva a la crisis y al estallido revolucionario, apenas exista un partido en condiciones de conducir dicho proceso. Aunque el surrealismo proclama su amor a la revolución (sic), en rigor lo que propone es una revuelta anárquica y ello explica sus malas relaciones orgánicas con las formaciones revolucionarias, en especial con el Partido Comunista.

La discusión se plantea en los años treinta, cuando ciertos surrealistas, como Louis Aragon y Paul Eluard, se adhieren al comunismo. De 1932 es el texto de Aragon *Misère de la poésie* y de 1935 la *Position politique du surréalisme* de Breton, quien llegará a proclamar a León Trotsky como jefe mundial del movimiento.

En este terreno el surrealismo muestra más obvias contradicciones y exhibe una disimulada vocación de institucionalizarse y ejercer el poder cultural. Si bien defiende la fiesta como forma normal de lo cotidiano, rechazando la imagen de una sociedad basada en el esfuerzo y el trabajo, apunta a un compromiso político sin condiciones y sin doctrina, abierto y anárquico (cuestionado por teóricos marxistas como Henri Lefebvre). La evidente oposición a la burguesía no se practica desde una perspectiva de clase (convertirse en la voz del proletariado o de su partido) sino reivindicando la figura del desclasado (Marx, Lenin) como protagonista de las revoluciones.

En último análisis, el conflicto del surrealismo con los partidos revolucionarios es una disputa en torno al poder doctrinal. De la revolución surgen Estados muy impregnados de principismo doctrinario, que dejan poco margen a la libertad creadora y, por el contrario, proponen un arte reglamentado y académico. Esto se lleva mal con el libertarismo surrealista, lo cual culmina en una rehabilitación del arte frente a la revolución y una reivindicación de lo posible que supone extremos de craso realismo.

No compromiso absoluto, estado completo de distracción (opuesto a la contracción revolucionaria y a la abstracción conservadora), la belleza como lo perpetuo convulso, llevan a la vulgarización del surrealismo como conjunto de tics, a la institucionalización de su estética, a su «sorbonización». Estos problemas no son gratuitos a la hora de considerar la evolución política de Cortázar, un hombre que pone el arte en el lugar de la religión y lo desplaza por el credo revolucionario, a la vez que tiene relaciones a veces pacíficas y a veces conflictivas con la institución revolucionaria comunista.

En cualquier caso, rescato el momento en que el surrealismo se transforma en una institución de la literatura francesa y en un código expresivo, o sea, en una retórica. Ello posibilita que, con desfase de tiempo y traslado en el espacio, pueda aclimatarse lejos del París de la entreguerra, en la Buenos Aires donde se forma el joven Cortázar.

Nuestro escritor ha proclamado en distintas épocas su deuda con el surrealismo. Ya tempranamente, en 1949, escribía en una revista porteña que, por paradoja, se llamaba *Realidad*:

El vasto experimento surrealista me parece la más alta empresa del hombre contemporáneo como previsión y tentativa de un humanismo integrado. A su vez, la actitud surrealista (que tiende a la liquidación de géneros y especies) tiene toda creación de carácter verbal y plástico, incorporándola a su movimiento de afirmación irracional.

Años después, en 1962, dirá en *Algunos aspectos del cuento*:

En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos —cómo decirlo— al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena.

Me parece que una figura esencial para vincular a Cortázar con el surrealismo y a todas las poéticas contemporáneas, es la de Arturo Marasso, su profesor en la Escuela Normal de Buenos Aires, muy anoticiado de simbolismo francés, de Baudelaire, de Rimbaud y que define al primer Cortázar que escribe poemas bajo el seudónimo de Julio Denis. En la década del treinta, la poesía francesa dominaba buena parte de la joven producción argentina: por un lado, la figura hegemónica de Valéry (unida a Eliot, Juan Ramón y Jorge Guillén) alimentaba la llamada «poesía pura» que campaba